

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione XI (2016)

ISSN 2081-3325

Krzysztof Siatka

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

60 bananów i 127 trumien Titusa-Carmela

Twórczość francuskiego artysty Gérarda Titusa-Carmela (ur. 1942) rozbiła się pod koniec lat 60. XX w. i przyciągnęła uwagę istotnych obserwatorów i organizatorów świata sztuki. Zdobyła uznanie Pontusa Hultena, Jacques'a Derridy czy Ryszarda Stanisławskiego. Prace artysty znalazły się w kolekcjach nowojorskiej MoMA, Centrum Georges Pompidou w Paryżu czy Art Institut w Chicago. Były pokazywane na Documenta 6 w 1977 r. Wystawa w Kassel dedykowana refleksji o miejscu sztuki w zmediatyzowanym społeczeństwie drugiej połowy XX w., przygotowana przez Manfreda Schneckenburgera, po czasie wydaje się momentem, w którym ustalano kanon neoawangardy. Szczyt sukcesu artystycznego i komercyjnego Titusa-Carmela przypadł na ósmą dekadę XX w., na czas bogaty w działania artystyczne wymykające się krytycznym intuicjom. Arthur C. Danto bez wahania określił ten przedział dziejów kultury wizualnej jako „okres na swój sposób równie ciemny jak wiek X” (Danto, 2013, s. 39). Niedostatki krytycznej refleksji dokumentował podobnie Brian O'Doherty w słowach: „jedną z 'właściwości' sztuki lat siedemdziesiątych jest niepowodzenie krytyków lat sześćdziesiątych w patrzeniu na nią” (O'Doherty, 2015, s. 87).

Przyczyny zapoznania artysty i jego dzieła przez krytykę i historię sztuki wymagają może gruntownej analizy mechanizmów wzrostu i upadku popularności oraz kulturowego kształtowania wartości i refleksji humanistycznej w świecie Zachodu. Niebezzasadna byłaby też refleksja, dlaczego współczesna wizja sztuki tamtych czasów jednych wyklucza a innych stawia na piedestale. Titus-Carmel zdaje się być w te procesy istotnie uwikłany, ponieważ sam przysłużył się zapomnieniu o swojej dawnej pracy. W okresie świetności jego prace przyciągały uwagę oryginalnym podejściem do refleksji konceptualnej. Dysponował niemal nowożytnymi umiejętnościami manualnymi i warsztatową biegłością. Z zamiłowaniem do mimetycznego odtwarzania detalu, zabawnie dekonstruował kluczowe problemy współczesnej estetyki, zasadzające się na definicjach takich pojęć, jak oryginalność, autorstwo oraz percepcja, igrał z odniesieniami do popkultury czy też badał pokrewieństwo kopii względem oryginałów lub przymioty sztuczności względem naturalności. Spojrzenie wstecz na ten dorobek ukazuje kreację skoncentrowaną na procesie pracy artystycznej i dialogu interdyscyplinarnym, które były autorskimi narzędziami konceptualnego poznania. Niestety, w pierwszej połowie lat 80. pogrążył się w eksploracji mniej ciekawego malarstwa.

Wiele cyklów rysunkowych i graficznych, którymi zastąpił Titus-Carmel (np. *18 mauzoleów dla 6 nowojorskich taksówkarzy* albo *20 wariacji na temat idei deterioracji* lub *17 przykładów degradacji sfery*), jest podobna do oświeceniowych koncepcyjnych projektów architektury rewolucyjnej. Mam na myśli na przykład niezrealizowane Mauzoleum Newtona Étienne-Louisa Boullée z 1784 r. Sztuki wizualne obu epok zdaje się odróżniać wszystko na płaszczyźnie formy. Estetyka różnych czasów zbliża się nieco za pośrednictwem charakterystycznej dla obu hegemonii idei nad koniecznością realizacji. Twórczość Titusa-Carmela ukazuje trwałość tradycji w sztuce postkonceptualnej neoawangardy. Przyjmuję, że ta refleksja była czymś na miarę artystycznej dekonstrukcji ideologicznych i filozoficznych sposobów kształtowania treści kultury. Skuteczność tych metod zależy od lepszej lub gorszej umiejętności wykorzystania języka.

Spojrzenie po latach pokazuje jego kluczowe wytwory, chociaż ciekawe i uzupełniające wiedzę o refleksji konceptualnej w sztuce, jako odrębne i niedopasowane do współcześnie wykreowanych wyobrażeń o sztuce i artyście w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia. Zdaje się, że jego sztuka, chociaż łatwo rozpoznawalna, była również zbyt zagmatwana – za trudna, aby przetrwać w upraszczanym kanonie.

Zagęszczanie opowieści jako metoda

Najciekawsze dzieło Titusa-Carmela skonstruowane zostało przy zastosowaniu tajemniczych procedur, w których symbolika liczb, materii i skomplikowanej gramatyki rozpoczyna fascynującą opowieść.

Pod ogólnym tytułem *The Pocket Size Tlingit Coffin* zebrana została spora liczba rysunków (dokładnie sto dwadzieścia siedem), odnoszących się do jednego modelu: chodzi tu mianowicie o niewielkich rozmiarów (10 x 6,2 x 2,4 cm) pudełko z mahoniu. Wykonano je bardzo starannie, dbając o dobór drewna, jego barwę, różne sposoby ułożenia słoików, złącza (na jaskółczy ogon), proporcje (złoty podział) itd. Dno pudełka pokrywa lustro, a po obu końcach jego dłuższych boków umieszczono dwie niewielkie przypory, na których spoczywa owalny pręt z wikliny, owinięty w dwóch miejscach szarym syntetycznym futerkiem. Ponadto pręt jest podtrzymywany za pomocą sznurowania, którego postronki przechodzą przez ściany pudełka w sześciu punktach. Zawieszono je wokół swojego rodzaju kluczyków. Końce sznurków zwisają swobodnie wokół tej wykonanej z egzotycznego drewna trumienki. Całość zamyka cienka pokrywa z altuglasu, przymocowana czterema mosiężnymi śrubkami (Derrida, 2003, s. 290; pełny tekst: Katalog, 1976, s. 39–43).

Jacques Derrida, pozostając pod urokiem tego dzieła, odnotował:

Możliwe, iż pewnego dnia ludzie zaczną mówić – jak gdyby chodziło o legendę lub mit – *127 trumien Titusa-Carmela* (choć istnieje tylko jedna taka trumna – nigdy o tym nie zapominajcie! – jedna jedyna w swoim rodzaju), tak jak teraz mówią na przykład: 120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu (Derrida, 2003, s. 236).

Prawie nikt dzisiaj nie pamięta, czym jest kieszonkowa trumna Tlingitów¹, a w latach 70. pewnie prawie nikt tego nie rozumiał. Wiedza i tajemnica były umiejętnie przez kreatora dawkokwane. Precyzyjne wyjaśnienie zasad konstrukcji trumny nie odpowiada na podstawowe pytanie – po co? Wielostronicowy zapis intelektualnej refleksji Derridy nie upraszcza percepcji, czyni raczej dzieło jeszcze bardziej wymagającym (Katalog, 1978a).

Na fali tej popularności jedna z grafik przedstawiająca *The Pocket Size Tlingit Coffin* w 1976 otrzymała Grand Prix Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie. W niedawnej rozmowie z jednym z uczestników ówczesnego świata sztuki, dowiedziałem się, że praca przyciągała wówczas uwagę swoją wyrafinowaną elegancją, która może wręcz graniczyła z nadmierną łądnością. Widać w niej było, co w Krakowie istotne, elementy świadczące o warsztatowej biegłości pracy grafika. Poza tym w mieście królów, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Kantora i Wojtyły, coś, co nazywa się *Trumną kieszonkową*, kojarzy się z nieuchronnością i ceremonią, ewokuje skojarzenia ostateczne, musi wzbudzić uznanie. Splendoru nagrodzie dodała ocena międzynarodowego jury, spośród którego warto wymienić Ryszarda Stanisławskiego, wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, Laszlo Beke, krytyka sztuki z Instytutu Badań Sztuki Współczesnej w Budapeszcie, Georgesa Boudaille'a, krytyka sztuki, prezesa francuskiej AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) i komisarza biennale Młodych w Paryżu, Pata Gilmoura, kustosa gabinetu rycin z Tate Gallery w Londynie i Marka Rostworowskiego, kustosa Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wciąż jednak nurtuje pytanie, o co w tym wszystkim chodzi? Dlaczego trumna kieszonkowa i kim są do licha Tlingici?

W relacji do rzeczywistości

Popularność twórczości Titusa-Carmela w Polsce w latach 70. zaznaczyła się wspomnianą nagrodą w Krakowie, ale również wystawą w Muzeum Sztuki w Łodzi czy kolejną w Galerii Krzysztofora (1978). Do katalogu tej ostatniej ekspozycji Tadeusz Kantor napisał wstęp, z którego przytoczę kilka zdań:

Jeśli używa tak drastycznych środków, ryzykując opinie płaskich efektów, to widocznie chodzi mu o coś, co może tylko w ten, pozbawiony skrupułów sposób osiągnąć, coś, co nie wchodzi w krąg odbioru dzieła sztuki poprzez jego materialne uroki ekspresji i formy – co ów odbiór przemieszcza w sferę MYŚLOWEGO PROCESU i REFLEKSJI, gdzie nie grają roli przedmioty zmaterializowane 'artystycznie' lecz STOSUNKI DYSTANSE STANY ŚWIADOMOŚCI... (Katalog, 1978b).

Kantor w czasie swoich największych sukcesów artystycznych, w niespełna trzy lata po premierze *Umarłej klasy*, nie zwróciłby zapewne uwagi na byle import artystyczny zza żelaznej kurtyny. Twórczość Titusa-Carmela poznał jednak we Francji, docenił ją za opowiedzenie się po stronie refleksji nad paradoksami czasu i przemijania. Zauważył, że problemy poruszane przez artystę, najciekawsze idee jego

¹ Tytuł dzieła funkcjonuje tylko w języku angielskim.

sztuki ukryte są pod materialnością jego dzieł, które chociaż eleganckie i przykuwające oko, mają nas raczej zwodzić. Inne słowa, które Kantor zaakcentował w swoim wprowadzeniu, to m.in.: *PRAWDA*, *WIECZNOŚĆ*, *SZYDERSTWO*. Tekst opatrzył cytatem z Horacego *exegi monumentum aere perennius*, co już trudno mu wybaczyć. Te prace w Krakowie były skazane na sukces...

Szeroko komentowanym dziełem była *Wielka bananeria kulturowa* z 1969 r. Przymocowane do ściany w równych odstępach banany tworzyły harmonijną i racjonalną, typową dla konceptualnej estetyki kompozycję. Pośród 59 sztucznych bananów ukryty był w szeregu jeden prawdziwy owoc. W dniu otwarcia różnica między sztucznymi a prawdziwym była niewielka i przypuszczam, że często niedostrzeżona. Kolejne dni prezentacji instalacji np. w Neue Galerie w Achen w 1972 r., ujawniały obecność prawdziwego owocu, który się zmieniał, gnął i zaczynał śmierdzieć. Z każdym dniem problem – zestawienie sztucznego z prawdziwym – stawało się dla odbiorcy jaśniejsze. Doznania zmysłowe były wstrzemięźliwie dawkowane. Dzieło na przekór szybkiego tempa czasów wymagało cierpliwości. Metodą poznania zawartą w nim było zwolnienie tempa oglądania.

Instalacja stawia pod przegierzem wyobrażenia o wnioskowaniu. Ogląd ogółu i indukcja na podstawie szczegółu lub na odwrót, mogą wyprowadzić wnioskuje-go na manowce, jak i doprowadzić do poznania zamysłu artysty. Wszystko zależy od szczęścia i właściwego momentu spojrzenia, fartu w doborze odpowiednich bananów do analizy oraz od cierpliwości badacza.

Hipotetycznie: jeśli w dniu otwarcia wystawy badacz zdiagnozował dowolnej wielkości próbę tylko sztucznych bananów, doszedłby do wniosku, że ma do czynienia z pracą opartą na zupełnie innej idei. Podobno „pewność, że mamy rację, zależy głównie od tego, czy umiemy połączyć to, co widzimy, w spójną opowieść – nawet jeśli widzimy niewiele” (Kahneman, 2012, s. 119). Jeśli nasz hipotetyczny badacz bananów dotknął tylko jednego sztucznego owocu i na jego podstawie wysunął wniosek na temat wszystkich, które w tym dniu wyglądały podobnie, zamierzona przez artystę idea pracy pozostała dla niego wciąż nieczytelna. Jeśli w analizie posłużył się tylko dotykiem i dotknął tylko jednego owocu, szansę na odkrycie prawdy o dziele miał, jak 1:60, czyli raczej niedużą.

Konstruuje sytuację laboratoryjną, w której w galerii sztuki pozwala się na dotykanie elementów ekspozycji. W tych okolicznościach badacz zdany jest sam na siebie i nikt z grona gości wernisazu nie poinformował go o odkrytym przez siebie już fakcie. Zespołowa praca – dotykanie, wążanie i precyzyjne porównywanie proporcjonalnie zwiększa szansę poznania. Badacz jest niczym na poligonie doświadczalnym, na którym, pokładając zbytnią ufność w swoje zmysły, popełnia błędy poznawcze. Poznanie refleksyjne, które wymaga zgromadzenia większej ilości danych, porównania ich i wyciągnięcia wniosków jest tradycyjnie leniwe (por.: Kahneman, 2013, s. 147–250).

Wielka bananeria kulturowa dostarcza kolejnej refleksji w budowaniu opowieści zapoczątkowanej przez amerykański pop-art, która wyeksponowana i opisana została na przykładzie *Pudełek Brillo* Andy'ego Warhola i dotyczy ograniczeń poznawczych widza w kontakcie z dziełem. Przytaczając refleksję Arthura C. Danto, kartony mydła Brillo w sklepie chemicznym wizualnie nie odróżniają się niczym od kartonów Warhola w galerii sztuki. Zapożyczony wizerunek i nadana mu nowa treść osłabiły poznanie za pośrednictwem spojrzenia, które jest tradycyjnie pierwszym

analitikiem, ale okazało się ono niewystarczające. „Oznaczało to, że pod względem wyglądu wszystko mogło być dziełem sztuki, a jeśli chciało się dociec, czym jest sztuka, trzeba było odejść od doświadczenia zmysłowego, zwracając się ku myśli” (Danto, 2013, s. 41). Odkrycie idei Warhola następowało jednak samoczynnie przez zderzenie z kontekstem przestrzeni zarezerwowanej dla sztuki w odróżnieniu od przestrzeni handlu – w pierwszej pudełko będzie dziełem, w drugiej detergentem. *Pudełka Brillo* nie były w stanie doprowadzić widza do błędnego przypisania im funkcji, powodowały co najwyżej zawieszenie refleksji o charakterze istotowym sztuki czy dzieła. Danto zwraca uwagę na brak wizualnej różnicy między dziełem, a nie-dziełem a refleksja posłuży mu w wytyczeniu narracji o epoce posthistorycznej, w której wizualność dzieła nie ma już funkcji klasyfikującej a widz i krytyk popadli w estetyczną entropię (Danto, 2013, s. 41).

Odkrycie pomysłu – zagadki nie tylko dla oka – który upraszał się o dotykanie, wążanie, kosztowanie, wymagało analizy wnikliwszej. Perspektywa kilkugodzinnego oglądu odkrywała tajemnicę, a widzowie, którzy przyszedli do galerii kilka dni po otwarciu, mieli problem podany na tacy. Trudność zadania kształtował czas, jaki minął od otwarcia wystawy, w myśl formuły: im wcześniej, tym trudniej; co nagle, to po diable; lub, jak kto woli, *festina lente*.

Stawanie się – proces długiej percepcji, która zmienia się w zależności od momentu spojrzenia lub chwili innego zmysłowego doświadczenia, są kluczowe i w najważniejszych dziełach Titusa-Carmela znajdziemy ważne refleksje na ten temat. Odnoszę wrażenie, że to twórczość inspirująca do zadawania pytań. Dlatego uruchamiając wyobraźnię, możemy wyabstrahować sytuację, w której materialność prawdziwego owocu obraca się w nicłość po kilkudziesięciu dniach. Zgniłe resztki jednego prawdziwego banana zsunęły się na podłogę, i je posprzątało. Po bananie zostaje na ścianie jedynie podpora. Sztuczne trwają w niezmięnionej postaci, a w odsłoniętej przez upływ czasu sytuacji skonfrontowane są nie tyle z naturalnym odpowiednikiem, bo po nim nie ma już śladu, lecz z pustką w szeregu, brakiem w ciągu, zaburzeniem harmonii. Widz, który odwiedził galerię w tym czasie, mógł pomyśleć, że ukradziono jeden z bananów.

Elementy budujące to dzieło były zwielokrotnione i powstały w oparciu o technologiczne procesy produkcji tworzyw sztucznych, były imitacjami, symulacjami, sztucznymi kopiami natury, którym obce są szybkie procesy rozkładu. Są trwalsze i w dalszej perspektywie ładniejsze od prawdziwych owoców. Kpią z niedoskonałego wytworu natury przywiezionego do Europy Zachodniej w chłodni z afrykańskiej plantacji zarządzanej zgodnie z nowoczesnymi systemami zwiększenia wydajności produkcji. Transportowane w chłodniach niedojrzałe owoce smakują inaczej niż dojrzały banan zerwany z drzewa. Czy banan, który trafił do francuskiego Carrefour, jest naturalny? Może różnica nie jest tak ostra, jakby się wydawało.

Sztuczny-plastikowy banan dla celów ekspozycyjnych jest o wiele lepszy. Pierwowzór banana sztucznego – banan NATURALNY-sztuczny w naszej hipotetycznej sytuacji przepadł bez śladu, pozostały obok niego SZTUCZNE-plastikowe kopie. Ich sens w ciągu wielu podobnych, w czasach istnienia hipotetycznego pierwowzoru, był inny, aniżeli po zaginięciu źródła wizerunku. Czy był on jednak wzorcowy? Na pewno nie ten jeden konkretny, raczej utrwalona w świadomości idea banana lub wizerunek fotograficzny jakiegoś przykładowego egzemplarza. NATURALNY-sztuczny banan nie był pierwszy w szeregu. Nie rozpoczynał linearnej narracji

determinowanej kierunkiem czytania tekstu czy liczenia. Był jednym z wielu – nie pierwszy i nie ostatni. Zaginął gdzieś w tłoku.

Wielka bananeria kulturowa rozpoczyna dramatyczną, tzn. pełną napięcia i grozy oraz eksperymentalną, literacką i zabawną narrację Titusa-Carmela o kopii bez oryginału, o dzieciach bez rodziców, o wizerunku bez modelu, o lustrze bez odbicia.

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga

Dwudziestowieczna dematerializacja formy dzieła została zapoczątkowana refleksją o tożsamości między technicznym obrazem a światem odbieranym przez zmysły obserwatora, czyli tzw. rzeczywistością. Namysł taki można zaobserwować w klasycznych pracach Josepha Kosutha, Hansa Haackego czy Dennisa Oppenheima. Praktyce artystów patronowała sentencja Ludwiga Wittgensteina, że znaczenie słowa objawia się przez jego użycie w zdaniu (Wittgenstein, 1997, s. 15, teza 3.3). Krzesło Kosutha bez dodatkowego wyjaśnienia jest albo banalnym, codziennie używanym meblem, jego fotografią lub definicją słownikową. W taki sposób w praktyce setek naśladowców rozważających wieloznaczności słów, desygnatów i tytułów dokonywała się egzekucja tradycyjnego zajęcia artysty. A działo się to w myśl Kosutha: „żywołność sztuki nie ma nic wspólnego z przekazywaniem doświadczenia typu wizualnego (lub innego). Prawdopodobnie takie zewnętrzne funkcje pełniła sztuka w minionych stuleciach” (Kosuth, 1987, s. 253).

Kanon sztuki XX wieku jest niezbitym dowodem skuteczności refleksji Kosutha. Spoglądajmy jednak również na inne przykłady, które dociekając natury sztuki w procesie poszukiwawczym i badawczym znajdują użytek w doświadczeniu zmysłowym. Ogląd twórczości Titusa-Carmela to analiza przykładów konceptualnej refleksji, która poszerza rozumienie pracy/warsztatu artysty. Pracę i warsztat tutaj chcę rozumieć w dwóch nierozzerwalnych znaczeniach – czasownikowym (proces) i rzeczownikowym (efekt i umiejętność). W takich definicjach forma, chociaż podobna do przykładów z czasów minionych, należy do zupełnie innej gramatyki sztuki. Reguły rządzące tym systemem zależności nie wystawiają finalnej materialności na pierwszy plan, czyniąc wszystkie elementy składowe procesu równoważnymi.

*

Stosunkowo niedawno w orbitę refleksji o sztuce, z terminologii ekonomicznej został zapożyczony termin *deprofesjonalizacja* (ang. *de-skilling*), który w analizach gospodarczych określa zastępowanie pracy człowieka przez wyspecjalizowane technologie. Proces dystrybucji pracy nastąpił w sztuce drugiej połowy XX w. i istnieje współcześnie. Konceptualiści zastąpili tradycyjną artystyczną pracę, zwyczajowo determinowaną talentem, technologicznymi umiejętnościami, np. znajomością warsztatu technologicznego fotografa. Otwarcie spektrum realizacji artystycznych na obszary definiowane jako nieartystyczne, amatorskie czy nieprofesjonalne, oznaczało nie tylko inkorporację do kręgu sztuki wielu pozaartystycznych materialności i czynności, ale również otwarcie się pracy artystów na doświadczenie poza-wzrokowe. Claire Bishop w znakomitym eseju dotyczącym deprofesjonalizacji

w obrębie sztuki performance oraz w tańcu współczesnym zauważa, że inaczej odbierzemy określone w czasie formy sztuki, jeśli zamkniemy oczy i zechcemy słuchać (Bishop, 2011).

*

W 1971 r. Titus-Carmel zaprezentował w Musée d'Art Moderne w Paryżu pracę *Puszcza dziewicza nad Amazonką*. Obok zdjęcia lasu deszczowego znajdowało się urządzenie emitujące zapach puszczy. Nieopodal podobne układy tworzyły: fotografia skalistego wybrzeża i odpowiedni dla niego zapach oraz reprodukcja pejzażu Caspara Davida Friedricha i – analogicznie – woń. Jak pachniały poszczególne rejony świata, mogą tylko przypuszczać. Nie wiem jednak, czy rozpatruję zapachy puszczy równikowej, czy może wyobrażenie tego zapachu, czy jej reprezentacji fotograficznej? Czy reprodukcja pejzażu symbolicznego pachnie inaczej niż wizerunek zrealizowany w oparciu o technologię mechaniczną? Takie oto są paradoksy doświadczeń nie-tylko-wzrokowych.

Na ten sam rok datowana jest praca *Romans Joachima*. Miłosne wynurzenia Joachima wydrukowane są na powierzchni około centymetra kwadratowego. Pomniejszona do nieczytelnego rozmiaru czcionka uniemożliwia widzowi przeczytanie, w domyśle żenujących, ale faktycznie nieznanymi, wywodów zakochanego młodzieńca. Problem jest widoczny, ale nie-jest-czytelny.

Przykłady umacniają w nas przekonanie, że prawda dzieła objawia się poza jego wizualnością. Oko straciło normatywne kryteria osądu. Wizualność jednak nie jest obojętna, jest składnikiem intrygi. Pomaga nam zrozumieć, że to nie w niej tkwi klucz do zrozumienia konstrukcji intelektualnej dzieła i na przekór hołduje odwiecznym oczekiwaniom widza względem ładnego obiektu sztuki.

John Roberts, który poświęcił pojęciu *de-skilling* osobną książkę, śledząc historię awangard XX w. z perspektywy rozwoju warsztatu artysty, adaptacji nowych, czasem mechanicznych technologii w obręb tego, co artystyczne, a czasem amatorskie, śledząc zmianę definicji autorstwa od czasów ready-made Duchampa przez outsourcing produkcji obiektu artystycznego, doszedł do wniosku, że nawet spektakularne przykłady sztuki niematerializowanej lub funkcjonującej w oparciu o nowoczesne formy produkcji nie wyzbyły się tradycyjnej, artystycznej zmysłowości, której formuły wciąż się rozwijają (Roberts, 2007).

***The Pocket Size Tlingit Coffin*. Dialog artysty i filozofa**

Seria 127 rysunków *The Pocket Size Tlingit Coffin* to *opus magnum* Titusa-Carmela, ale również zmysłowy łącznik współczesności z tradycją, stworzony przez artystę, który pozostaje kreatorem i reżyserem, i manipulatorem znaczeń, i animatorem, i projektantem, i demagogiem.

Praca, wystawiona w Centrum Pompidou w 1978 r., ilustruje ujętą z różnych perspektyw i w różnych mediach trumnę kieszonkową Tlingitów – pudełko o niejasnym przeznaczeniu. Termin „trumna kieszonkowa” zapożyczony został z prozy Jana Geneta *Ceremonie żałobne*, gdzie określa pudełko zapalek, które staje się symbolem nieuchronnego losu. Tlingici to plemię Indian północnoamerykańskich, rdzennych mieszkańców Alaski, których język charakteryzują niespotykane konstrukcje

gramatyczne. Titus-Carmel rysował codziennie przez 127 dni, w rezultacie stworzył przy użyciu ołówka, tuszu, kredek tyleż rysunków – reprezentacji tego przedmiotu. Raz były one ekspresyjne, kiedy indziej powściągliwe, bliskie szkicowi lub rysunkowi technicznemu². Trumna ujęta jest z różnych perspektyw. Rysunki wydają się penetrować pierwowzór, rozpoznawać go i pokazywać wielość perspektyw wejrzenia. Artysta zapośrednicza tę wiedzę przez różne maniery rysunkowe i malarskie. Żadna nie jest jego ulubioną, a każdej używa biegle. Ta multiprofesjonalna praca artysty jest jego medium poznawczym, które dobiera jak instrument badawczy. Jak to w badaniach bywa – waha się i rezerwuje sobie prawo do błędu, dostosowuje metody do bieżących potrzeb. Rysując, nie wyraża ukrytej w głowie idei, lecz rozpoznaje istniejący tajemniczy model, który powstał po to, aby go badać i rysować, powielać, tworzyć na nowo, formować jego tautologie, poszukiwać jego idei. Wyrafinowany przedmiot, nie wiadomo o jakim przeznaczeniu, znika w natłoku reprezentacji artystycznej. Znana jest mi tylko jedna niewielka fotografia publikowana w katalogu wystawy. Jako realnie istniejący przedmiot ustępuje miejsca wyobrażeniom na swój temat. Rysunki przejmują kontrolę nad modelem, którego kształt i funkcja są coraz bardziej niejasne. Można się zastanawiać, czy w ogóle istnieje pierwowzór.

Derrida nazwał to pudełko *paradygmatem*, a ten „posiada określoną objętość, przedstawia się w postaci wypukłej struktury, która należy do przestrzeni konstrukcji podatnej na manipulację, jest niczym makietą budynku lub monumentu, aparatu lub maszyny, na przykład statku” (Derrida, 2003, s. 231). Paradygmat nie ma znaczeń pierwowzoru i źródła, nie jest też precedensem, sam posiada konsekwencje i jest konsekwencją zarazem. Konstrukcja układu przeczy logice linearnego następstwa zdarzeń.

Praca artysty nad trumnami jest czymś w rodzaju, określonego w czasie, kontraktu zawartego z samym sobą na zrealizowanie konkretnej ilości produktu. Jest nią wypracowanie pokrętnej genealogii, w której przez 127 dni poszukiwani/tworzeni są członkowie/nowi-członkowie rodziny. Praca artysty jest performancem przed kartkami papieru i paradygmatem, każdego dnia innym, warunkowanym innymi mediami, bliską procesowi osvajania i badania. Rysunek tradycyjnie jest metodą pierwszej notatki zamysłu. Kreacja to nie tyle czas zmagania się z materią, co wnikliwe studia, mierzenie się z niepewnością, manipulowanie i oszukiwanie refleksji. Proces usunął z piedestału efekt, tak jak kilkadziesiąt lat wcześniej odczucie zajęło miejsce iluzji. Proces nie musi prowadzić do ukształtowania formy. Efekt nie jest konieczny do zaistnienia procesu. Dokumenty z trwania i reguły procesu są nową i alternatywną materialnością sztuki. Analiza procesu w odróżnieniu od interpretacji materialnej i zmysłowo dostrzegalnej struktury odsłania ukryte, niełatwe do opowiedzenia aspekty rozpoznania problemu obranego przez artystę. Zbliżenie do rozumienia procesu pomaga w wyobrażeniu jądra, ale nie definiuje go. Odsłania go, ale nie odkrywa zupełnie. Można go poczuć, czasem podglądać. Proces przetwarzania problemu sugeruje istnienie problemu, tematu, idei, które nie uobecniają się fizycznie. Jeśli materialność dzieła pozostanie nieukształtowana, pozostaje proces, który sam w sobie jest bogaty, skomplikowany i niejednoznaczny. Ciężki do ujęcia i uchwycenia w kategoriach języka opisującego sztukę i kreację. Po obejrzeniu

² Artysta wykonał też liczne wizerunki trumny w technologiach graficznych (zob. Katalog, 1976).

127 rysunków i przeczytaniu kilkudziesięciu stron tekstu Derridy cel powstania trumny wciąż nie jest jasny.

Koncept zdobył orędownika i uczestnika, który wszedł w dialog z artystą i jego dziełem. Podobnie jak rysownik, Jacques Derrida w formie dziennika notował prze-myślenia wynikające z analizy kolejnych rysunków. Metoda zapisu myśli filozofa zdaje się najbardziej predysponowana do dialogu z gramatyką procesu tego dzieła. Wspólnie stworzyli komplementarny, wstrząsający słownik znaczeń formuły cyklu, powtórzenia, imitacji itd. Obie narracje rządzą się podobnym bezlitosnym prawem – wyrwane z kontekstu wizerunki trumny nie mają sensu, są banalne, wyciągnięte z serii zapiski filozofa są podobnie bełkotliwe. Obie narracje są jakby dziennikami, których autorzy są obowiązkowi i codziennie notują, nawet wtedy, kiedy pomysły nie są jasne i nie są sprecyzowane. Czy to jest powód do milczenia, jeśli idea nie jest skryształizowana? Czy autor powinien się powstrzymać? Czy przeciwnie, powinien pisać wszystko, co przyjdzie mu do głowy? Jeden rysował, a drugi pisał, tego wymagał imperatyw serii, powtórzenia i cyklu. Tego wymagał kontrakt zawarty wobec idei procesu i to proces rysowania/dokumentowania oraz pisanie/dekonstruowania są tutaj kluczowe i są kluczem. Wyrwane z kontekstu brzmią dobrze, ale sens gdzieś umyka na zawsze.

Kontrakt Titusa-Carmela, który określił jego proces pracy artystycznej, tożsamy z gatunkiem dziennika, który rozpracowuje tematykę symbolicznych kulturowych znaczeń, jest ironiczny i w rzeczywistości mniej wzniosły niż inne kontrakty artystów zawierane z samym sobą nawet na całe życie. W konstrukcji arcydzieła na pewno nie ma na takie zabiegi miejsca, ale w arcydzieła już trudno uwierzyć, a gramatyka procesu jest współcześnie najciekawszą sferą rozpoznawania.

Na koniec warto jeszcze raz zapytać – czym jest eleganckie pudełko?

Ten mały (paradygmat) zostaje na wstępie skonstruowany jako krypta, aby zazdrośnie strzec swojego sekretu w chwili największej ekspozycji. Robi to zazdrośnie, ponieważ – jak sądzę – wszystko jest tu sprawą zazdrosnego pożądania oraz nadmiaru żarliwości. I nawet jeśli otwiera się na wszelkie kontakty oraz naraża na wszelkiego rodzaju dotyk – przynajmniej dopóty, dopóki nie zostanie zakupiony przez jakiś ośrodek muzealny, działający na mocy nadanego mu upoważnienia jako Państwowe Przedsiębiorstwo Ceremonii Pogrzebowych – to i tak pozostaje uporczywie oraz, jak to się mówi, hermetycznie zamknięty, przypominając owe przenośne ołtarzyki, które Grecy nazywali Hermes. Pozostaje niemy, zamknięty pod przejrzystością altuglasu (Derrida, 2003, s. 229).

Łatwiej będzie pokusić się o odpowiedź na pytanie: po co powstał? Wydaje mi się, że po to, aby go badać, to znaczy rysować.

Bibliografia

- Bishop C. (2011). Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance. *The Brooklyn Rail Critical Perspectives on arts, Politics, and Culture*. Pobrano z: <http://www.brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance> (9.03.2016).

- Danto A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Mateusz Salwa (przeł.). Kraków: Universitas.
- Derrida J. (2003). Kartusze. W: Idem. *Prawda w malarstwie*, Małgorzata Kwietniewska (przeł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kahneman D. (2012). *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Piotr Szymczak (przeł.). Poznań: Media Rodzina.
- (Katalog). (1976). *Gerard Titus-Carmel, 12 gravures sur THE POCKET SIZE TLINGIT COFFIN*, (kat. wyst.). Paris: Baudoin Lebon – SMI.
- (Katalog). (1978a). *Gérard Titus-Carmel, The Pocket Size Tlingit Coffin* illustre de Cartouches par Jacques Derrida, 1er mars – 10 avril 1978, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou Musee national d'art modern, (kat. wyst.). Paris: Georges Pompidou Musee.
- (Katalog). (1978b). *Titus-Carmel*. (kat. wyst.). Kraków: Galeria Krzysztofora.
- Kosuth J. (1987). Sztuka po filozofii. W: S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Krzysztof Biskupski (przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- O'Doherty B. (2015). *Białe szczęście od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*. Aneta Szyłak (przeł.). Gdańsk: Alternativa.
- Roberts J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso.
- Wittgenstein L. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*, Bogusław Wolniewicz (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

60 bananas and 127 Coffins of Titus-Carmel

Abstract

The works of French artist Gerard Titus-Carmel in the late 1960s and 70s met with great interest in critical and philosophical thinking. Jacques Derrida devoted one of his most important essays, entitled *Carthage*, to one of Carmel's works. The cycle of 127 drawings, entitled *The Pocket Size Tlingit Coffin*, is the documentation of an enigmatic and symbolic box which purpose is not entirely known. The artist used a variety of techniques and drawing manners to create a variation on the image of a strange object every day. In the course of the accumulation of representations, the source of the inspirational cycle has moved away. The series, conceived as a research process aimed at learning nature, could be the destination of a *Pocket Coffin*, resulting in narrative thickening and, in fact, budding ignorance of the paradigm that was to be resolved, clarified, and explored at the beginning. The Titus-Carmel project, located in the Parisian Pompidou Center collection, is a forgotten example of conceptual flow in visual arts and a very important model of the work that highlights the process of creation over the final physicality of the object. It is a great reflection on the meaning of gestures of repetition, multiplication or reproduction, so important for the philosophy of contemporary art. *The Pocket Size Tlingit Coffin* inspired Jacques Derrida to create an analogue textbook-diary that in subsequent chapters, written daily with reference to subsequent drawings, deconstructs concepts such as original and copy, the beginning and the end, or imagines possible paradoxes, such as the existence of copies without original, or secondary of the original with respect to the copy. The dialogue of the artist and philosopher is one of the most interesting interdisciplinary speculations in the art of the second half of the 20th century. Both creators have expanded the genre of dialogue and journal to deconstructive method of cognition.

Key words: Gerard Titus-Carmel, Jacques Derrida, *The Pocket Size Tlingit Coffin*, conceptualism

Nota o autorze

Krzysztof Siatka – (ur. 1981) historyk sztuki, studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim i J.W. Goethe Universität we Frankfurcie nad Menem. Krytyk sztuki (członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA) od 2014 asystent w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kurator związany z Galerią Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. W latach 2007–2011 dyrektor Galerii Foto–Medium–Art. Jest autorem koncepcji kilkadziesiątu wystaw prezentujących sztukę współczesną, tekstów krytycznych i esejów publikowanych w katalogach. Członek redakcji pisma kulturalnego „Fragile” oraz członek zarządu Stowarzyszenia Fragile. Interesuje się sztuką drugiej połowy XX w. i współczesną, w szczególności następstwami konceptualnej i neoawangardowej refleksji w kulturze współczesnej.