

Anna Markowska

## Sztuka śmieci i polityka odpadów

Powstała na dużą skalę po modernizmie sztuka multimedialna posługuje się różnymi materiałami, wykorzystując też niejednokrotnie odpady, rzeczy uznane za bezwartościowe – mówiąc w skrócie: śmieci. Na międzynarodową konferencję „Strategie trickstera w praktyce artysty i kuratora”, która odbyła się w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego dniach 26–27 X 2011 przyjechała m.in. ceniona angielska historyczka sztuki i kuratorka, dr Gillian Whiteley (Loughborough University School of the Arts). Wygłosiła ona referat o praktykach kontrkulturowych i żartownisiach politycznych („Political Pranksters, Provocateurs and Pan-Ic: Re-Connecting Countercultural Practices”). W inżynierskiej bibliotece mamy natomiast od niedawna jej najnowszą książkę *Junk Art and the Politics of Trash* (*Sztuka śmieci i polityka odpadów*, London – New York 2011). Zanim ukażą się materiały pokonferencyjne, warto sięgnąć do tej ciekawej publikacji, łączącej perspektywę osobistych doświadczeń i erudycji.

W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni, że książki o sztuce piszą wyrafinowani bywalcy muzeów i galerii, najlepiej o rodowodzie szlacheckim, co – szczerze mówiąc – nie bardzo idzie w parze z faktycznym statusem rodzimych koneserów z gomułkowskich lub gierkowskich bloków, zaczynających swą edukację od czarno-białych reprodukcji i od szkolnych bibliotek, gdzie wiedza o sztuce najnowszej to najczęściej zagadkowe połączenie impresjonizmu z Janem Matejką. Między niedostępnością książek, dzieł sztuki, wystaw i solidnych dyskusji o sztuce nad Wisłą a wszechwiedzącym autorytetem narratorów polskich tekstów o sztuce istnieje zaskakująca przestrzeń milczenia, nieujawnionego wstydu i zarazem bezsilnego gniewu. Whiteley zaś już na wstępie pozycjonuje się jako wnuczka szmacciarza, wychowana na przedmieściach Sheffield na skraju hrabstwa Derby i jego zasobów węglowych. Dorastała na przełomie lat 50. i 60. XX w., gdy dominowała jeszcze powo-



jenna mentalność „złotej rączki”, typowa dla klasy pracującej. Dziadek nie znajdował się w hierarchii gałganiarzy wysoko – nie posiadał sklepu, a jedynie konia z wozem; zajmował się zbieraniem i sortowaniem szmat, podobnie jak jego syn, czyli ojciec Gillian, który w młodości – jak się dowiadujemy – był kowalem specjalizującym się w sprzężnach. Ojciec potrafił jednocześnie przerabiać rzeczy niepotrzebne w prawdziwe cacka – np. pianino na komódkę na porcelanę czy rozbite rondle na figurki. Jego szafę wypełniały eleganckie buty z second-handu i garnitur dla nieboszczyka. Nazwać szmaciarza „*chiffonnier*” to nadać mu rangę symbolu, odwołując się jednocześnie do Charles’a Baudelaire’a. W ten sposób Gillian podchodzi do dziadka – „z pewną dumą”, jako do aktywnego uczestnika i twórcy miejskiej nowoczesności. Bo sztuka śmieci to dla autorki sztuka *par excellence* miejska. Dzisiejsza retoryka recyklingu czyni z ratowania przedmiotów zadanie etyczne, a figura *bricoleura* (w Polsce jej synonimem jest Adam Słodowy) to nie tylko model artystyczny (jeszcze Baudelaire z *chiffoniera* tworzy model dla poety), ale także naukowy. Teoretyk-*bricoleur* – jak tłumaczy Whiteley za Walterem Benjaminem – to bowiem badacz, który działa w przestrzeni znajdującej się pomiędzy sprzecznymi perspektywami i paradygmatami i łączy swoją osobistą historię, etniczność, *gender* i klasę społeczną z historiami ludzi, o których opowiada.

W ten prosty sposób Gillian wyjaśnia nam, iż jest kompetentną narratorką bynajmniej nie dlatego, że wie wszystko o śmieciach, ale dlatego, że jej osobiste zaangażowanie i doświadczenie (w którym równie ważna jak uniwersytecka edukacja i praktyka wykładowcy są wspomnienia z dzieciństwa) pozwalają na uzyskanie ciekawej – choć, oczywiście, ograniczonej – perspektywy. Jej limity badaczka śmiało ujawnia, zamiast kamuflować. To wspaniała lekcja pokory i naukowej uczciwości, która zarazem podnosi literacko dzieło, jako przesiąknięte wewnętrznym imperatywem. Jednocześnie – co może jest jeszcze ważniejsze, a do czego wrócę w zakończeniu – autorce, „specjalistce od śmieci”, nie przychodzi nawet do głowy, by robić z siebie ofiarę stosunków społecznych i lokować się w sytuacji, wzbudzającej nasze współczucie.

Książka składa się sześciu rozdziałów. Rozdział I: *Rehabilitacja śmieci. Historie, wartości, estetyki*, to krótki przegląd społeczno-historycznych korzeni zagadnienia, z zaakcentowaniem zachodzących kolejno zmian, od: kultur zapobiegliwości i oszczędności,

przez kulturę masowego wyrzucania, aż po ponowną waloryzację trwałości i napraw (*thrift to throwaway; disposability to sustainability*). Rozdział II: *Kulturowa egzystencja odpadu: od „object trouvé” do sztuki asamblażu*, opisuje rozwój obiektów znalezionych w sztuce od zarania do punktu kulminacyjnego, jakim była wystawa „The Art of Assemblage” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku w 1961 roku. Rozdział III: *Odszczepieńcy, swobodni jeźdźcy i poeci: lokowanie asamblażu w zatoce San Francisco*, zajmuje się kontrkulturowymi praktykami Zachodniego Wybrzeża lat 60. XX wieku. Rozdział IV: „*Komedia odpadu*”: *ładunek brytyjskich śmieci*, dotyczy artystów ze Zjednoczonego Królestwa wykorzystujących w swoich pracach śmieci i poczucie humoru. Rozdział V: *Akumulacje, panoplia i „le quotidien”*: *francuskie zwyczaje i przemiana codziennego bałaganu*, mówi o artystach *Nouveau Realisme* oraz *l’Ecole de Nice* w perspektywie codzienności. Rozdział VI: *Wielokulturowe („cross-cultural”) spotkania i potyczki: imitacyjni realiści z Annandale i australijski modernizm*, opowiada o artystach z lat 60. XX w. w perspektywie dzisiejszego oglądu sztuki rdzennych mieszkańców Antypodów.

Rozdział I zawiera m.in. historię profesora kryminologii, Jeffa Ferrella z Uniwersytetu w Arizonie, który pod koniec 2001 r. porzucił swoją posiadłość, by uprawiać *surwiwal (free-form survival)* w okolicach Forth Worth i żyć, dryfując, kosztem innych, na ekonomicznym marginesie, a w rezultacie – dać obraz bezdomnych, etnograficzną dokumentację będącą krytyką nadprodukcji i superkonsumpcji. Pragnął przemówić w imieniu nędzarzy. Ten etyczny aspekt może stanowić kamuflaż dla innego – iż zbuntowany profesor żył właściwie pasożytniczo, ich kosztem. Ale Whiteley przypomina, że istnieje dzisiaj modny przemysł turystyczny oferujący wyjazdy do Brazylii, by zapoznać sytych mieszkańców Europy i Ameryki z mieszkańcami faveli. W ten sposób obserwacja nędzy zmienia się w podglądacki spektakl spotkania z „innym” w rytuale *favela tourism*. Estetyzacja biedy powodowała niemożność empatii i społecznej zmiany także w programach BBC, m.in. *The Tower* (2007), czy Channel 4 – *Dumped*. Również podglądanie celebryckich detoksów stało się raczej – jak pisze Whiteley – telewizyjnym spektaklem prosto z kloaki. Uważne podejście do śmieci i odpadów może być wszakże rezultatem kontynuacji idei Jeana-Jacques’a Rousseau dotyczących powrotu do natury, figury szlachetnego dzikusa i kontrkulturowego stylu

życia, w tym „buddyjskiej ekonomii” jako sprzeciwu wobec konsumpcji i materializmu... Tak czy inaczej, nic nie jest po prostu śmieciem, a wszystko może stać się nim w zetknięciu z określonym systemem wartości, charakterystycznym dla danego czasu i miejsca. Jeśli przeanalizujemy np. kampanię reklamową Unilevera dotyczącą mydła „Imperial Leather” i jej slogan: „Mydło to cywilizacja”, zobaczymy, jak idee imperialne obmywają „brud prymitywizmu” – a zatem (wypunktowuje Whiteley): jak cywilizacja łączy się z kolonializmem, a odpady i brudy z kulturą lokalną. Z kolei obrzydzenie odpadami ludzkiej fizjologii splata się z kreacją własnej tożsamości i z chęcią kontrolowania świata (tak w każdym razie dowodziła Julia Kristeva, a przed nią Georges Bataille). Śmieci – konkluduje Whiteley w rozdziale I – domagają się badania kontekstowego, z uwzględnieniem miejsca, czasu i specyfiki kulturowej. To przecież my decydujemy, co stanie się śmieciem.

Rozdział II to pochwała koncepcji wystawy „The Art of Assemblage” – dzieła kuratorów Williama Seitz’a i Petera Selza – jako przełamującej dominację tradycyjnych mediów i form sztuki oraz granice dyscyplin, a także proponującej formy sztuki kolektywnej i partycypacyjnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność oraz stanowiącej wyzwanie dla dyskursów modernistycznych. Kuratorzy chcieli dowieść, że *assemblage* miał też w sobie ducha anarchii. Kluczowymi postaciami pokazu byli więc, z jednej strony, wielcy uznani artyści, tacy jak Kurt Schwitters, Joseph Cornell, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Man Ray czy Jean Dubuffet, a z drugiej – młodzi, jak np. Allan Kaprow, tworzący pod wpływem Johna Cage’a akcje multimedialne – *asamblaże*, *environments* i *happenings*.

Rozdział III opowiada o Kalifornii jako o ojczyźnie kultury *bric-à-brac*, sztuki *asamblażu* (z jej ojcami – Wallace’em Bermànem i Bruce’em Connerem) oraz o jej bezpośredniej kontynuacji – *funk art*, poetów-hipsterów, kultury *beat* i alternatywnej kultury niezgody. W latach 60. XX w. San Francisco stało się stolicą kontrkulturowej Ameryki, miejscem, w którym kwitły takie komuny jak np. The Diggers, opierająca się na filozofii anarchistycznej i na akcjach bezpośrednich, wierząca w możliwość unieważnienia granicy między sztuką a życiem, w uliczne uniwersytety oraz w bezpłatną dystrybucję żywności. Miejskie odpady dostarczały materiału do *happenings*. Dla *diggers*ów oczyszczanie ulic oznaczało

możliwość robienia czegoś z niczego, a jednocześnie – opór przed kulturą opartą na pieniądzu. Z kolei Conner założył Rat Bastard Protective Association i zajął się opiewaniem życia na marginesie. Kalifornijczykom bliska była idea epifanii codzienności, a *beatnicy* (w rodzaju Allana Ginsberga i jego ikonicznego *Skowytu*) wyrażali ekstatyczny radykalizm i pochwałę zbiednienia. Uwielbiali też Eda Kienholza i jego czarny humor.

Rozdział IV pełen jest brytyjskiego humoru – od Bruce’a Lacey’a i Jeffa Nuttalla, przez Edouarda Paolozziego (jako uczestnika nowojorskiej wystawy „The Art of Assemblage”) i nową brytyjską rzeźbę z Tonym Craggiem, Billem Woodrowem i Richardem Wentwortem, po Sarah Lucas z Young British Artists. A to wszystko przy iście brytyjskim podkreślaniu, iż humor ma swoje oblicze klasowe – inaczej żartuje klasa pracująca, inaczej klasa wyższa; nierozzerwalnie powiązany jest też humor z ideologią porządku i hierarchii, ze smakiem oraz poczuciem wyższości. Kluczowym krytykiem „komedii odpadów” pozostaje Lawrence Alloway (autor eseju *Paolozzi and the Comedy of Waste*). Za każdym razem śmieci są czymś innym i co innego znaczą: Nuttall używa obsceny i humoru skatologicznego – komedii ciała – jako koniecznej terapii zaaplikowanej choremu narodowi; Lucas eksploruje z kolei stereotypy genderowe i klasowe.

Rozdział V to refleksja nad codziennością, której okruciny przenoszą się na sposób pisania autorki, błądzącej po Paryżu, obserwującej jego życie i nakładającej na spacer po mieście narrację historyczną i metodologiczną (ze szczególnym uwzględnieniem swego ulubionego perypatetyckiego podręcznika Whiteley, czyli rozdziału *Chodzenie po mieście* z książki *Wynaleźć codzienność* Michela de Certeau, której polskie tłumaczenie pióra Katarzyny Thiel-Jańczuk wyszło w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2008 r., oraz pism zebranych Henri Lefebvre’a, pragnącego użyć codziennego życia w swym koncepcie krytycznym; a także sytuacjonisty Raoula Vanaigema, twórcy *Rewolucji codziennego życia*). To w paryskiej codzienności, na ulicy, Gillian szukała – tak jak chciał Lefebvre – momentu, który byłby absolutem: „W moim Lefebvriańskim »momencie« wtrąca się subiektywność, a nieład egzystencji zakłóca autorstwo, gdyż kontempluję mój własny »bałagan«: ostatnie tygodnie testów w szpitalu, mój umysł i ciało odbyły ryzykowną podróż, by osiągnąć »porządek – sito« de Certeau”. A skoro co-

dziennosc to podstawa, nie dziwia prace zawierajace analizy kublow na smieci (*la poubelle*) – akumulacje, komentarze tylez do konsumeryzmu, ile do przemialnosci, w mysl hasla: „*vanitas vanitatum*”. Kubeł na smieci to jedna strona medalu – druga to obsesja czystosci. Euforia dotyczaca proszku Omo (co zauwazył juz Roland Barthes) związana byla z przekonaniem spoleczenstwa, iz poprzez walke z plamami angazuje sie on w moralna bitwe ze zlem.

Rozdział VI stanowi z kolei fascynujacą podróz na antypody, odbyta po to, by poprzez analize sztuki AIR (Imitacyjnych Realistow z Annandale) z lat 60. ubieglego wieku opowiedziec o ambiwalentnej grze z dziedzictwem modernizmu, w ktorzym sztuka prymitywna, „dzika” czy etniczna traktowana byla z pelnym wyzsosci poblazaniem lub – co najwyzej – komentowana poprzez narracje sentymtalne i eskapistyczne. Whiteley stawia wiele pytan: czy AIR przyczynila sie do spotkania kultury lokalnej z wplywami sztuki zachodniej, czy jedynie ukazala kolizje roznych kultur, pojmovana jako zwykla nostalgia za utracona niewinnoscia, czy dzieła AIR faktycznie mozna odbierac jako antyinstytucjonalne i niezalezne? Czy dyskurs postkolonialny jest w stanie wyjasnic nam, co sie dzialo w Australii, czy uzywane w nim pojecia, np. kulturowa hybryda czy centrum i peryferie, nie staly sie po prostu nic nie wyjasniajacymi banałami? Co ciekawe, artyści AIR bardziej zainteresowani byli sztuka z Nowej Zelandii i z Papui – Nowej Gwinei niz lokalna, aborygeńska.

Jakie beda refleksje polskiego czytelnika nad ksiazka Whiteley? Historyka sztuki nowoczesnej akcent polozony na nowojorska wystawe „The Art of Assemblage” skloni do pytania – na jakie zreszta omawiana publikacja nie odpowie – o polskich artystow, ktorym udalo sie przebic przez zelazna kurtynę i ktorzy (jesli wierzye relacjom ustnym) brali udzial w nowojorskiej wystawie. Mysle tu o czlonkach Grupy Krakowskiej – Teresie Rudowicz i Marianie Warzesze. Z pewnoscia zaskoczeniem bedzie tu calkowity brak odnošnikow do II wojny swiatowej; brak poczucia bycia ofiara, brak swiadomosci, ze miliony wspolziomkow jeszcze niewiele ponad pol wieku temu bylo traktowanych jak smieci. A na kanwie tych wydarzen powstalo wszak wiele dzieł sztuki; takze zreszta z obszaru, o ktorzym autorka opowiada – francuskich nowych realistow. Powtarzane jak mantra stwierdzenie, iz sztuka smieci to sztuka miasta, ksztaltuje jednak perspektywe dla Polaka odswiezajaca: pozwala skupic sie na nieczystym sumieniu swiata juz po wojnie. Zarazem – jak

juz pisalam na wstepie – niechee do pozycjonowania sie w charakterze kogos, kto wie wszystko o cierpieniu (w domysle: jest lepszym czlowiekiem, a przeto mardzejszym narratorem – typowy szantaž emocjonalny tworca polskiego), pozwala zobaczyc cierpienie wokol nas, czyli, w rezultacie, daje mozliwosc prawdziwej empatii. Z zupełnie innych powodow zaskoczeniem w rozważaniach Whiteley bedzie plynna granica miedzy smieciem a skarbem, odpadem a cudownoscia – to zaskoczenie odwołuje sie wszak wlasnie do dziecięcej wrażliwosci, o ktorej zachowanie wlasciwie apeluje (choe bynajmniej nie *expressis verbis*) cała ksiazka. Na koniec warto zadac pytanie o polskie smieci: jakie dzieła sztuki wykorzystywaly po wojnie estetyke asamblazu, swiadomie polemizujac z establishmentowym modernizmem i wszczepiac w rzekomo autonomiczna sztuke PRL-u ducha anarchii? Odpowiedz jest trudna o tyle, ze choe Polacy, oczywiscie, bardzo szybko przeszczepiali najnowsze koncepcje sztuki na rodzimy grunt, to ich wplyw byl raczej powierzchowny – sztuka biedna, marne materialy, ulomki i okrucy rzeczywistosci traktowano najczesciej (wedle obyczaju romantycznego i katolickiego) jako ślady, ktore ulegna transsubstancji dzieki geniuszowi artysty. Nie o takie jednak przemienienie smieci chodzilo Whiteley... Jej narracja nie zawiera w sobie poszukiwania namiastek religijnych, a od sentymentu woli pragmatyczne zdziwienie. To nie znaczy, ze nie mieliśmy w Polsce artystow, umiejacych nas zadziwic – poczynajac od (przybylego zreszta z Anglii) Piotra Potworowskiego, ktory w swe plótne potrafil wlaczac stare fragmenty workow jutowych, przez wizje „biednego” teatru i przedmiotow niskiej rangi Tadeusza Kantora oraz Wladyslawa Hasiora i jego na wpol wiejskie, prowincjonalne asamblaze, po Janka Simona, zajmujacego sie elektronicznymi smieciami wywozonymi przez Europejczykow do Afryki. Ale czy jesteśmy juz gotowi pisac o polskich smeciach bez patosu i martyrologii? I jeszcze jeden problem: smieci niosą z soba ducha anarchii, subwersywnego traktowania wartosci oraz – jak udowadnia Whiteley – są materialem chętnie uzywanym w wywrotowych komunach: a my ciagle martwimy sie, by sie dostac do mainstreamu i uczestniczye w wyścigu szczurów; jesteśmy wszak spoleczenstwem na dorobku. Śmieci z nowego trybu zycia zbierzemy dopiero za jakis czas.

**dr hab. prof. UWr Anna Markowska**

Pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.  
Historyk i krytyk sztuki najnowszej.

## Summary

### ANNA MARKOWSKA / Junk Art and the Politics of Trash

A guest of the international conference “Trickster Strategies in the Artists’ and Curatorial Practice”, which took place at the Art History Institute at the University of Wrocław on 26–27 October 2011, was, among others, a reputable art historian and curator Dr. Gillian Whiteley (Loughborough University School of the Arts). She delivered a paper “Political Pranksters, Provocateurs and Pan-ic: Re-Connecting Countercultural Practices”. Whereas within the collection of the institute library we have had for not along time now her recent book entitled *Junk Art and the Politics of Trash* (London – New York 2011). Before the post-conference materials are printed, it is worth reaching out for this interesting and important volume that combines the perspective of her personal experience and erudition.

What will be the reflection of a Polish reader on Whiteley’s book?

Certainly a total lack of reference to World War 2 will come as a surprise; absence of feeling that millions of our fathers and grandfathers not much more than half a century ago were treated as junk. As this was a perspective on which grounds many works of art were created, also from the area Gillian Whiteley tells about – French New Realists. The omitted places however, create a refreshing for a Pole perspective that neutralise besetment in the past. The author’s considerations to „The Art of Assemblage” exhibition (1961) will undoubtedly induce the Polish reader to pose a question – that in any case will not be answered in the book – about the participation of Polish artists, Teresa Rudowicz and Marian Warzecha, who managed to cross the Iron Curtain and, according to oral tradition, took part in the New York show. It is worth also to pose a question about ‘Polish junk’, i.e. which works of art after the war made use of the aesthetics of assemblage, consciously disputing with the establishment Modernism and injecting – in apparently autonomous art of the PRL [the People Republic of Poland] – a spirit of anarchy? The answer is quite difficult as Poles used to treat those poor fractions and crumbs – following Romantic and Catholic customs – as traces that would undergo transsubstantiation thanks to an artist’s genius. And Whiteley’s narration does not include search for religious substitutions. In Poland poor, low-ranged objects are the domain of: Tadeusz Kantor, Piotr Potworowski (he included old pieces of jute bags in his canvases), Władysław Hasior with his half country, provincial assemblages and Janek Simon, who deals with electronic garbage brought away by the Europeans to Africa. But are we ready to write about Polish junk without pathos and martyrology? A dubious distinction between rubbish and treasure, waste and miracle, in Whiteley’s tale refers rather to child’s sensibility, to maintain which the whole book actually appeals – though not *expressis verbis*.