

Nieobecność = Obecność

Kolor okładki – pomarańczowy, przyciągający swoją „temperaturą” wzrok. Pewność, siła, energia. Spektakularność.

Chodźmy dalej: bezpośrednie działanie okładki zostało skontrastowane z nieczytelnymi dla większości ludzi literami Braille'a, którymi napisany jest tytuł książki. To spięcie powtarza się także wewnątrz niej. Zwodzenie, kuszenie i umykanie od jasnych odpowiedzi, wydają się być głównym motywem projektu. Zbiór esejów, które się znalazły w *Imhibition* to refleksje na temat niewidzialności, z których każda podejmuje ten problem w inny sposób, przyjmując inną „metodologię” i według niej rozwijając myśl. Temat zdaje się tkwić wszędzie, w każdym zjawisku i rzeczy.

Książka *Imhibition* jest zarówno uzupełnieniem wystawy, która pod tytułem Panel prac została zaprezentowana w krakowskim Muzeum Narodowym w 2006 roku, jak i bytem niezależnie od niej funkcjonującym (1). Pomysł Romana Dziadkiewicza, oparty na współpracy z wybranymi przez siebie osobami, artystami i teoretykami, polegał na podjęciu tematyki niewidzialności i nieobecności. Ramą dla rozważań miało być muzeum i kontekst jaki wnosi ze sobą, jako bardzo specyficzna instytucja.

Imhibition rozpoczyna tekst autora, który jest objaśnieniem idei projektu. Fizycznymi śladami, które po nim pozostały są dwie książki: omawiana tu *Imhibition* oraz praca oparta na książce Emila Zegadłowicza. Ta ostatnia jest czymś w rodzaju reenactment i bazuje na tajemniczej historii pierwowzoru. Zegadłowicz na początku XX wieku podarował *Wrzosa* Bibliotece Jagiellońskiej z zastrzeżeniem, że zajrzeć będzie można do niej dopiero po 50 latach. Dziadkiewicz zainicjował projekt o niewidzialności, powtórzeniem i przypomnieniem modernistycznego ekshibicjonizmu. Zegadłowicz, ukrywając swoją książkę, spotęgował ciekawość, która mogła wobec niej wzrosnąć, tym samym ukrycie, stało się pozornym gestem, mającym na celu tym silniejsze „odkrycie”. Podobnie rzecz się ma z ideą „imhibition”, która oznacza „wszelkie introwertyczne (i impresyjne), intymne i implozyjne i (niebezpiecznie) koncentracyjne procesy twórcze - to, co definiuje się przez patrzenie, słuchanie czy zapamiętywanie, a rezygnuje z generowania i dystrybuowania komunikatów” (2), jednak jego ramą jest jednak „exhibition”, czyli sam fakt wystawy, zgromadzenia prac, by były oglądane. O dwóch stronach tego samego pisze w swoim esejku Michał Paweł Markowski.

Dla autora projektu istotny jest fakt, że odbywa się on w konkretnej przestrzeni, czyli w Muzeum Narodowym, a ściślej umieszczony został w obrębie Galerii XX wieku, która według Dziadkiewicza „wzbudzając poczucie wstydu i zażenowania jest kontekstem dla każdego liberalnego, krytycznego i emancypacyjnego gestu wykonywanego współcześnie w Polsce” (3). Galeria rozumiana, jako mocno działająca przestrzeń, narzucająca określone znaczenia została włączona w dialog z *Panelem Prac*: jego otwarta struktura działała w relacji z uporządkowaną i skończoną narracją zastaną w muzeum. To spotkanie miało wywołać reakcję alergiczną tej instytucji na znaczenia, które sama stwarza. We wstępnym esejku Dziadkiewicza pojawia się pojęcie *acedii*, które, zwracając uwagę na paradoks jaki jest w nim zawarty, można potraktować jako rodzaj klucza do idei projektu „imhibition”. Etymologia słowa „acedia” znaczy zarówno przygnębienie, jak i beztroskę. Współwystępowanie tych stanów w jednym obszarze, zjawisku, w jednej sytuacji, rzeczy lub odczuciu łączy się również z ujęciem niewidzialności jako „odwrotnej” strony zjawisk widzialnych, niedostępnych bezpośrednio ze względu na specyfikę percepcji polegającą na fragmentaryczności oglądu. Mówienie o niewidzialnym, nieobecnym zostaje w wyrachowany sposób ujęte w Formę, która jest po pierwsze skończoną ramą wystawy, po drugie instytucją, a po trzecie spektakularną książką.

O tym między innymi pisze Michał Paweł Markowski w esejku *O niewidzialnym*. Jeżeli widzialność jest najważniejszą cechą wyróżniającą rzeczy istniejące, to jeżeli czegoś nie widać, nie istnieje to, jak pisze ten autor na samym początku swego tekstu. Wychodzi on od platońskiej koncepcji iluzji rzeczywistości i prawdziwego poznania opartego na patrzeniu, lecz nie za pomocą zmysłów. Kontynuatorem takiej idei jest chrześcijaństwo, które uczyniło z niego argument przemawiający za istnieniem Boga. Ontologiczna wizja świata, opierająca się na założeniu, że jeżeli coś istnieje to, to widać, a jeżeli nie, to i tak w końcu zostanie zobaczone, zostaje przeciwstawiona przez Markowskiego innej, nihilistycznej koncepcji, zakładającej, że jeżeli niewidzialne jest nic, to nigdy niczego nie poznamy. Autor wyróżnia też w obrębie ontologicznego sposobu patrzenia na niewidzialne dwie strategie: *apokaliptyczną* (odsłaniającą) i

kaliptyczną (zasłaniająca). W pierwszej z nich rolę niewidzialnego odgrywa sekret, który daje nadzieję, że „to, co nieobecne (niedostępny nam sens) może zostać odkryte” (4). Natomiast drugą rządzi tajemnica, rozumiana jako coś, co jest częścią każdego doświadczenia, lecz jest nieuświadomione i nigdy nie zostanie zobaczone. Kultura chrześcijańska jako kultura przedstawiająca (i odwrotnie) jest oparta na apokaliptyczności, ponieważ istotna jest w niej wiara w ujawnienie niewidzialnego. Jest to fundament, na którym opiera się cała jej idea. Traktując podejście apokaliptyczne i kaliptyczne jako narzędzia interpretacji świata, Markowski zauważa, że najlepiej, gdy nie wybiera się jednej z tych skrajności, ale próbuje zająć miejsce gdzieś pośrodku. Pomiedzy „niemożliwością ostatecznego wypowiedzenia sensu i niemożliwością jego niewypowiedzenia” (5).

Uniwersalny wymiar tego eseju, który mógłby się odnaleźć w wielu innych kontekstach, zostaje przełamany przez kolejny, autorstwa Elżbiety Janickiej. W tekście *Hortus judeorum* zajęła się ona (nie)obecnością Żydów w polskiej historii i w teraźniejszości. Interpretacja Holokaustu nie może być postrzegana inaczej niż poprzez pryzmat traumy. Jeżeli Polacy nie zgadzają się na przyjęcie roli współodpowiedzialnych za niego, debata milknie. Pozostają miejsca pamięci takie jak Oświęcim, zamazując inne, które z biegiem historii „wrosły w ziemię”. Dlatego też ślady bytności Żydów na polskich terenach znaczone przez obozy zagłady, powagą i siłą swojego oddziaływania zasłaniają zupełnie „normalne” życie, które było przed tym wszystkim. Fragmenty tej zwykłej, żydowskiej rzeczywistości, jak choćby mezuzy, czy macewy można odnaleźć wprzęgnięte w nowy porządek, na przykład jako element domów, odbudowywanych po wojnie. Są one jednak czymś obcym, czymś co mogłoby zaświadczyć o pewnej (nie)widzialności Żydów dla Polaków w czasie wojny. Podobnie, autorka przypomina ogromne ilości osób nie pochowanych, których życie nie zostało symbolicznie zakończone pochówkiem. Gdyby spojrzeć na ziemię jak w cytacie na początku tekstu, czyli odwrócić ją do góry nogami, okazało by się, że tam, pod spodem, odnajdziemy przerażające świadectwo przeszłości. Zarzewie dyskusji nad udziałem Polaków w Zagładzie roznieciła (choćby książka *Sąsiedzi* Jana Stanisława Grossa, o której Maria Janion pisała, że „został w niej ugodzony mesjanistyczny trwały mit niewinnej ofiary” (6), niewinnego polskiego narodu .

Ta niema obecność, czyli (nie)obecność przeszłości, jak sugeruje autorka tekstu to reakcja na brak możliwości rozwiązania konfliktów polsko - żydowskich. Relacje pomiędzy tymi dwiema grupami, zostały w pewnym momencie historii „splątane” w taki sposób, że potrzeba wyjaśnienia łączy się często z odkrywaniem faktów niewygodnych, nieprzyjemnych dla obu stron i rodzi tylko kolejne nieporozumienia. Nagle okazuje się, że oprawcy odnajdują się w miejscach, w których polska propaganda patriotyczna nie chciałyby ich widzieć, bo mogłoby to podważyć obowiązujący dotychczas podział na „dobrych” i „złych”.

Tekstem odnoszącym się bezpośrednio do wystawy jest *Soliloquium Janiny Turek* autorstwa Joanny Zięby. Jest to opowieść o kobiecie, która „odnotowała” swoje życie w ponad 700 zeszytach, włączonych zresztą do *Panelu Prac*. W dziennikach Janiny Turek nie znajdziemy emocji, autorka miała *idée fixe*, by podporządkować swoje pisanie systemowi, dzieląc zeszyty na grupy: zdrowie, telefony itd. Pomimo tej pozornej sztywności i ograniczenia w narzuconych sobie ramach, całością rządzi jakaś niemalże chorobliwa namiętność, z którą Turek chciała zrozumieć i uspokoić swoje lęki. Zięba nazywa jej strategię języka „patentem na zero” wynikającej z lęku przed tym, co ma się do powiedzenia i chęć ochrony własnego świata. Turek czytać trzeba przez to czego nie ujęła, co wykluczyła, przemilczała, ocenzurowała. Ponieważ bała się popełnić błąd, stosowała dającą jej poczucie bezpieczeństwa konwencjonalizację. Zawirowania historyczne tamtego okresu spowodowały, że jedynym stałym elementem stał się dziennik, ukrywający przed zbeszczeszczaniem czy po prostu odebraniem to, co najważniejsze, tworzący iluzoryczną powierzchnię prawdy, tak jakby nie było sensu sięgać głębiej, jakby głębi nie było. Wydaje się to być też rodzajem terapii, gdzie „zamknięcie w getcie języka”, jak pisze Zięba, daje pozorną kontrolę. Rygor systematyki, jaki unosi się nad zeszytami Janiny Turek, przeraża i jednocześnie fascynuje. Zastosowanie jej z taką bezwzględnością każe zastanowić się, jak faktycznie wyglądało jej życie. Miały stworzyć pozór obiektywności zapiskom, a koniec końców stworzyły otoczkę tajemnicy. Poza tym Janina Turek w praktyce wypróbowała to, z czym conceptualiści na polu sztuki eksperymentowali kilkadziesiąt lat później, ulegając iluzji definiowalności wszystkiego.

Teksty Agnieszki Kurant, Katarzyny Bojarskiej oraz Ewy Tatar i Dominika Kuryłka tworzą z kolei bardziej zwartą grupę w relacji do tych, które przytoczyłam wyżej. Dla wymienionych autorów wspólne jest spojrzenie na problem niewidzialności z perspektywy historii sztuki. Agnieszka Kurant z pozycji artystki/kuratora opisała kuratorskie praktyki podejmujące tę tematykę. Katarzyna Bojarska, wychodząc od Duchampa, poprzez sztukę konceptualną, starała się wyjaśnić jak sami artyści mierzyli się z

problemem niewidzialności. Natomiast tekst Ewy Tatar i Dominika Kuryłka jest rodzajem podsumowania idei zawartych nie tylko w *Imhibition*, ale mówi także o całym cyklu *Przewodnik*, koncentrując się na pojęciu „muzeum”.

Ta książka to projekt otwarty - zamknięty, gdzie relatywizm staje się podstawą zrozumienia, a fragment znaczy tyle samo co całość. Czytając ją pamiętajmy o tym, co się niej nie znalazło.

Przypisy:

(1) Projekt *Imhibition* był częścią cyklu *Przewodnik*, który odbywał się przez rok (12. 2005-01. 2007) w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jego kuratorzy, Ewa Tatar i Dominik Kuryłek zainteresowani byli krytyką instytucji, rolą artysty, idei, widza w muzeum. Zaproszeni przez nich do współpracy artyści, podjęli się projektów, będących refleksją nad tymi kwestiami.

(2) R. Dziadkiewicz, *Imhibition* (wprowadzenie do acedii), [w:] *Imhibition*, pod red. R. Dziadkiewicz, E. Tatar, Kraków 2006, s. 10.

(3) Tamże, s. 9.

(4) M. P. Markowski, *O niewidzialnym*, [w:] *Imhibition*, s. 25.

(5) Tamże, s. 28.

(6) M. Janion, *Wprowadzenie. Trudna klasa w ciężkiej szkole*, [w:] J. Tokarska - Bakir, *Rzeczy mgliste*, Sejny 2004, s. 7.

Aleksandra Jach

Imhibition

pod redakcją Romana Dziadkiewicza i Ewy Małgorzaty Tatar
wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie i Korporacja Ha!art,
Kraków 2006