



Luxus niezależności w potransformacyjnej Polsce

Piotr Stasiowski

Sensacyjny wywiad z Piotrem Rypsonem

Paweł Jarodzki

– Jedynym kryterium w sztuce jest prawda

Piotr Rypson

– Nieprawda.¹

Jeśli lata 80. są dziś, z tak krótkiej perspektywy czasu, określane jako okres heroicznych wyborów i czynów, następną dekadą nie zapisuje się już tak w zbiorowej pamięci. Gdy ucichł zgrzyt wytaczanych na ulice miast czołgów, gdy do krasnali malowanych na murach zaczęli przyznawać się prowodyrzy ruchów kontestujących system, a na placach targowych wyrastały pierwsze blaszane szczęki – symbol początków kapitalizmu III RP, obywatele z wiarą godną amerykańskiego pioniera poczęli budować nową Polskę. Niestety, swoją wizję kapitalizmu Polacy także zaczerpnęli raczej z konwencji amerykańskich westernów, przynajmniej w jej początkach. Ogromne fortuny powstające nie wiadomo skąd i kiedy, nowomowa realizująca postulaty aktualnych ideologii, biznesmen zakładający białe skarpetki do pistacjowego garnituru i tajwański tani zegarek, będące odpowiedzią na głód estetycznego przedmiotu-towaru, stały się symbolami nowo odzyskanej wolności i początków wolnego rynku. Programowy optymizm, kult pieniądza zasadzający się na głodzie sukcesu, pracowitość, która graniczy z dorobkiewiczostwem – to koszty narzędzi transformacyjnych. Sytuacja niemalże socjologicznego eksperymentu odcisnęła swe piętno również na sztuce lat dziewięćdziesiątych. Choć nie uczyniła tego w taki sposób, którego się po niej spodziewano.

Jan Michalski zapytywał: „Prawda! Wartości! – krzyczały lata 80. Duch! Wolność! Co z nich pozostało? (...)”². Mimo tak katastroficznych wizji trzeba przyznać, że trochę jednak pozostało. Przede wszystkim, wytworzenie się alternatywnych do oficjalnego obiegu sztuki form w poprzednich latach spowodowało wielość i różnorodność jej doświadczeń, przeniesioną w następną dekadę. Obok uznanych artystów, debiutujących we wcześniejszym systemie, a w obecnej sytuacji często rewidujących swe polityczne poglądy czy sympatie, mieli szansę zaistnieć w szerszym obiegu artyści „krucht”, a co ważniejsze dla tej pracy, także artyści „trzeciego miejsca”, jak określił ich Piotr Piotrowski³. Oczywiście, nie stało się to *ad hoc*. Nowa sytuacja oznaczała także nowe liczne pułapki. Wraz z reformą gospodarczą Leszka Balcerowicza jesienią 1989 roku zmienił się system dotacji

il. 1 **Luxus, Kotek o głupim wyrazie twarzy, rzeźba, 1993**



¹ *Miłość to nie wszystko. Grupa Luxus, kat. wystawy, opr. Luxus, 6.07–31.08.1993 Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1993, [b.n.s.].*

² **J. Michalski**, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, „Znak”, Kraków (12) 1998 nr 523, s. 5.

³ **P. Piotrowski**, *Znaczenia modernizmu, w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 118.

państwowych dla wystaw artystycznych. Rzecz nie bez znaczenia dla tych z artystów, którzy swoją karierę oparli na kurateli finansowej państwa. Postawieni w nowej sytuacji, gdy artystyczne poszukiwania regulowały mechanizmy popytu i podaży, musieli często przewartościowywać swe dążenia, tak by odpowiadały prywatnemu odbiorcy sztuki, galerii, sponsorowi wystawy. Sytuację dodatkowo komplikował fakt oczywistego braku prywatnego rynku sztuki w Polsce, który to problem przełamany jest dopiero w ostatnich latach. Grzegorz Dziamski tak komentował tę sytuację: „W dzisiejszej Polsce rynek zapełnił się towarami wcześniej niedostępnymi, które kupowane są w pierwszej kolejności. Dopiero po zaspokojeniu rozbudzonych potrzeb konsumpcyjnych przyjdzie czas na kupowanie dzieł sztuki”⁴. Jednak na początku lat 90. nastąpił pewien charakterystyczny impas w tym względzie. Sukcesy tendencji nowej ekspresji na Zachodzie pozwoliły wierzyć polskim galernikom w ożywienie rynku, co spowodowało powstanie na początku lat 90. licznych niewielkich galerii komercyjnych. Produkt nie spotkał się jednak z zainteresowaniem odbiorcy, co poskutkowało upadkiem większości z nich jeszcze przed połową dekady. Sztuka zepchnięta została na margines zainteresowań społecznych. To z kolei stało się powodem radykalizacji postaw twórczych.

Jednym z oczywistych tego przykładów jest narastanie przez całe dziesięciolecie tendencji „sztuki krytycznej”, czy jak chce Łukasz Gorczyca, „sztuki reagującej”. Jej zręby tworzyli artyści wywodzący się z trzeciego miejsca w sztuce lat 80. – Zofia Kulik (z Pawłem Kwiekim jako KwieKulik w latach 1970-1987), Zbigniew Libera (znamienna dla tego nurtu jest jego praca z 1984 roku „Obrzędy intymne”), Jerzy Truszkowski i inni. Charakterystyczne jest przy tym, że właśnie przełom lat 80. i 90. stanowił moment usamodzielnienia się wielu członków grup alternatywnych. Najwcześniej, bo w 1987 roku, zakończyła swą działalność grupa Neue Bieriemiennost. Następna, w 1989 roku, była Gruppa, z której najbardziej aktywnymi twórczo zostali w nowej rzeczywistości Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak i Jarosław Modzelewski⁵. Kultowa grupa Łódź Kaliska, pomimo oficjalnej działalności po dziś dzień, zaczęła być spychana na początku poprzedniej dekady w zapomnienie z racji swych nieprawomyślnych działań, atakujących wartości „prawdziwego” Polaka i katolika. Koło Klipsa definitywnie rozpadło się w 1990 roku. Podobny los czekał inne grupy. Jednocześnie w ich miejsce pojawia się nowa fala młodych, gotowych kontestować paradoksy nowego systemu. Taka fala zrodziła się przede wszystkim w autorskiej pracowni na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP prof. Grzegorza Kowalskiego, dziś kojarzonego z kuźnią takich indywidualności artystycznych, jak Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Katarzyna Górna czy Artur Żmijewski.

Ewenementem pozostała w tej sytuacji wrocławska grupa Luxus, która z różnym natężeniem i częstotliwością działała aż do 1997 roku. Być może spowodowane było to faktem, że ze środowiska wrocławskiego nie wyodrębniło się w tym czasie bardziej radykalne pokolenie młodych artystów. Luxus wciąż zajmował pozycję buntujących się młodych, mimo oczywistych procesów akademizacji jego członków. Oczywiście i tutaj nastąpiły pewne zmiany. Adam Sobota wspomina na przykład o powrocie Luxusu do wartości malarskich, z których *de facto* wyrosli jego członkowie w swych akademickich specjalizacjach (zarówno Jarodzyca, Ciepielewska, jak i Kosalka kończyli studia na katedrze malarstwa). Z drugiej



⁴ G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 15.

⁵ M. Sitkowska opiera swe przekonanie o zakończeniu działalności Gruppy w 1989 roku na fakcie, że przez cały rok 1990 nie miała ona żadnej wystawy, a dwie późniejsze określane są mianem „muzealnych”. *Gruppa 1982–1992*, kat. wystawy, opr. M. Sitkowska, XII 1992 – II 1993 Galeria Zachęta, Warszawa 1992.

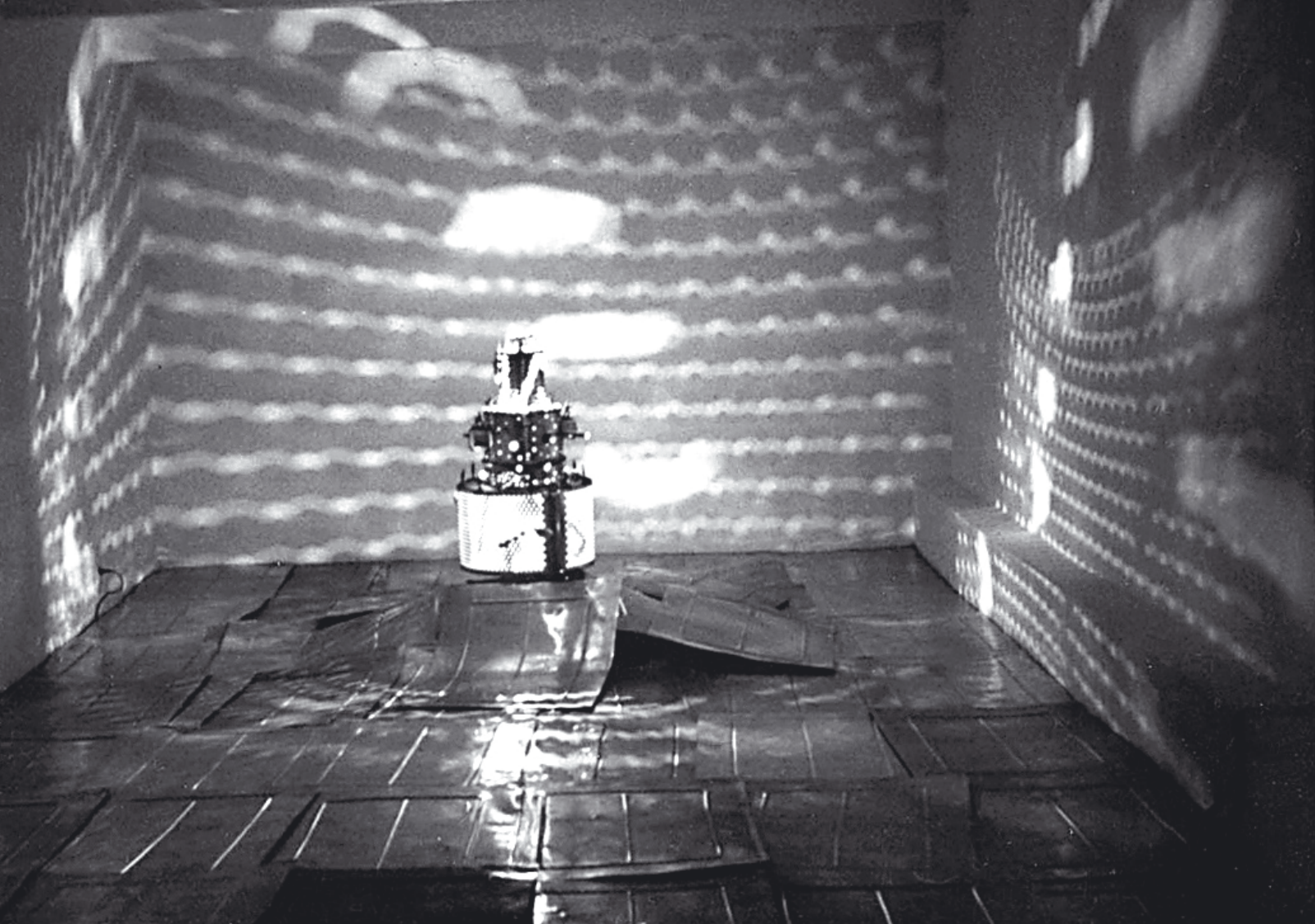


il. 2 Jacek Jankowski (pseudonim Ponton), „misiowanie” w BWA Kraków, 1994

strony, zrazu powoli, ale narastająco, Luxus tracił pozycję subkulturowych idoli, a to poprzez rangę wystaw, tworzonych z coraz większym nakładem pracy i funduszy. Równocześnie w ten sposób zyskiwał na legendzie kontrkulturowej grupy, której działania plastyczne i muzyczne utożsamiane były z anarchią lat 80.

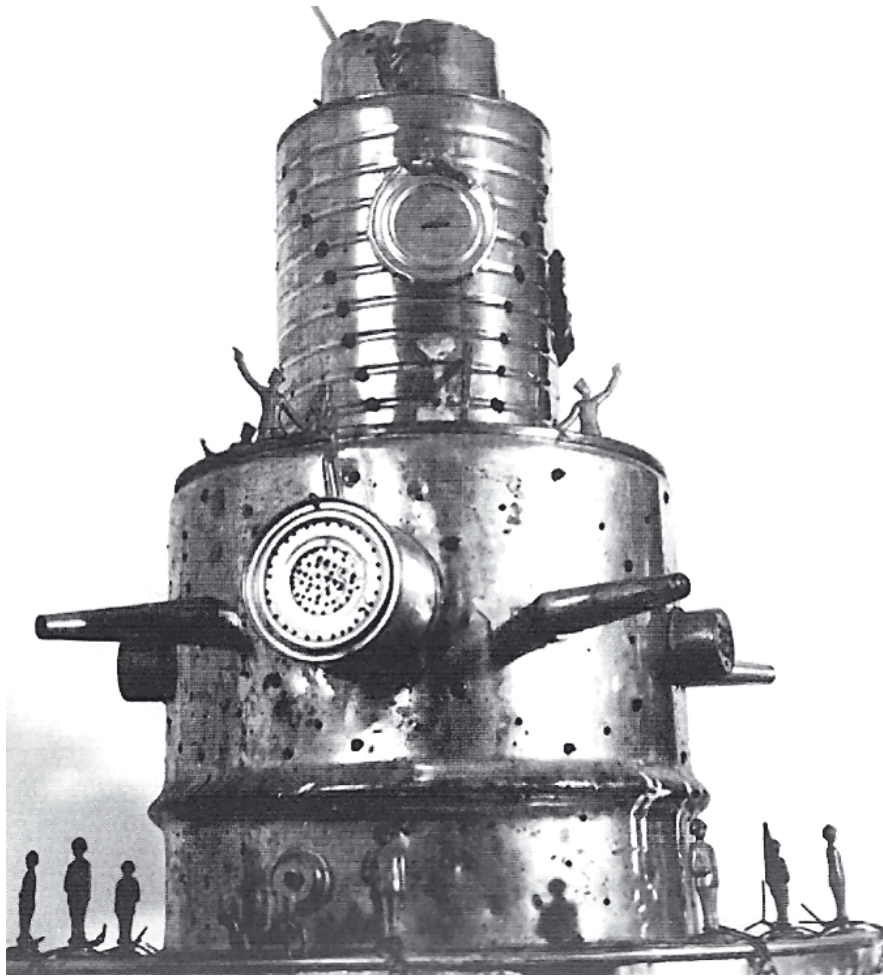
Zmienił się także nieco skład grupy. W wystawie w Galerii Miejskiej w 1991 roku pierwszy raz wzięła udział Małgorzata Plata, studentka wydziału architektury Politechniki Wrocławskiej. Pełna niespożytej energii i witalności, wniosła nowego ducha do działań Luxusu. W tym samym roku we wcześniejszej wystawie w Zachęcie wystąpili po raz pierwszy w formacji Luxus Stanisław Sielicki i Jacek Jankowski – „Ponton”, uprawiający wewnątrz grupy własny kierunek, nazywany „sztuką żenującą”, polegający na maniakalnym przebieraniu się w kostium misia i wybrykach wśród publiczności (rzucanie pomidorami itp.) Trzon grupy w składzie: Ewa Ciepielewska, Bożena i Paweł Jarodzey i Jerzy Kosałka pozostał jednak niezmienny i to on nadawał rytm kolejnym zdarzeniom artystycznym, a także stawał się ostatecznym kuratorem poszczególnych występów. W dyskusjach dotyczących wystawianych prac często następowały różnice zdań, które zazwyczaj rozwiązywane były na drodze porozumienia. Aczkolwiek zdarzały się interwencje wewnątrz grupy, jak na przykład niedopuszczenie do wystawy dwóch instalacji Jankowskiego w Sopocie w 1993 roku.

Pewnego rodzaju przełomem, czy może zwiastunem nowej sytuacji Luxusu w potransformacyjnej Polsce, stała się wystawa w Galerii Miejskiej w sierpniu



il. 3 Jacek Jankowski, *Tort militarny*, instalacja, 1991

1991 roku. Zatytułowana „Pokaz wyrobów cukierniczych o przedłużonym okresie trwałości”, była jednocześnie imprezą inauguracyjną działalności tej prężnej do dziś na lokalnym rynku placówki wystawienniczej, której szefową od samego początku jest Teresa Kukuła. Jej otwarcie zbiegło się z czasem trwania festiwalu „Vratislavia Cantans”, na wernisazu zebrało się grono miejscowych oficjeli: prezydent miasta, dyrektor wydziału kultury, dyrektor festiwalu muzycznego i towarzysząca im mniej lub bardziej znacząca w mieście świta. Z tej okazji zamknięto dla ruchu kołowego ulicę Kiełbaśniczą. Jednocześnie, zwabieni obecnością na tym wydarzeniu grupy Luxus, zjawili się wrocławscy grouppies, którzy mocno odznaczali się od oficjalnych gości. Ekspozycja oparła się na rozbudowanym pomysle tortu militarnego Jacka Jankowskiego. Grupa artystyczna postanowiła urządzić elegancki bankiet i podjąć nim szacownych gości w progach galerii. Sytuacja ta, niejako *au rebours* przesunęła znaczenie dzieła sztuki z oczekiwanej w miejscu galerii ekspozycji prac plastycznych do sytuacji wernisazu, który ma uświęcać swą formą ewentualną wystawę. Bankiet Luxusu miał jednak swój specyficzny charakter. Większość z serwowanych na nim frykasów zrobiona była z niejadalnych tworzyw, jak masy solne czy gips. Ewa Ciepielewska wykonała na tę wystawę wielokrotne odlewy swojego palca z masy solnej i podała je jako „słone paluchy”. Małgorzata Plata wypełniała kolorowym kisielom worki od lodu. Na wystawie znalazł się tort Jankowskiego ze sterzcącymi do góry kurzymi łapkami. Ryszard Ziarkiewicz przejmująco opisuje charakter ekspozycji:



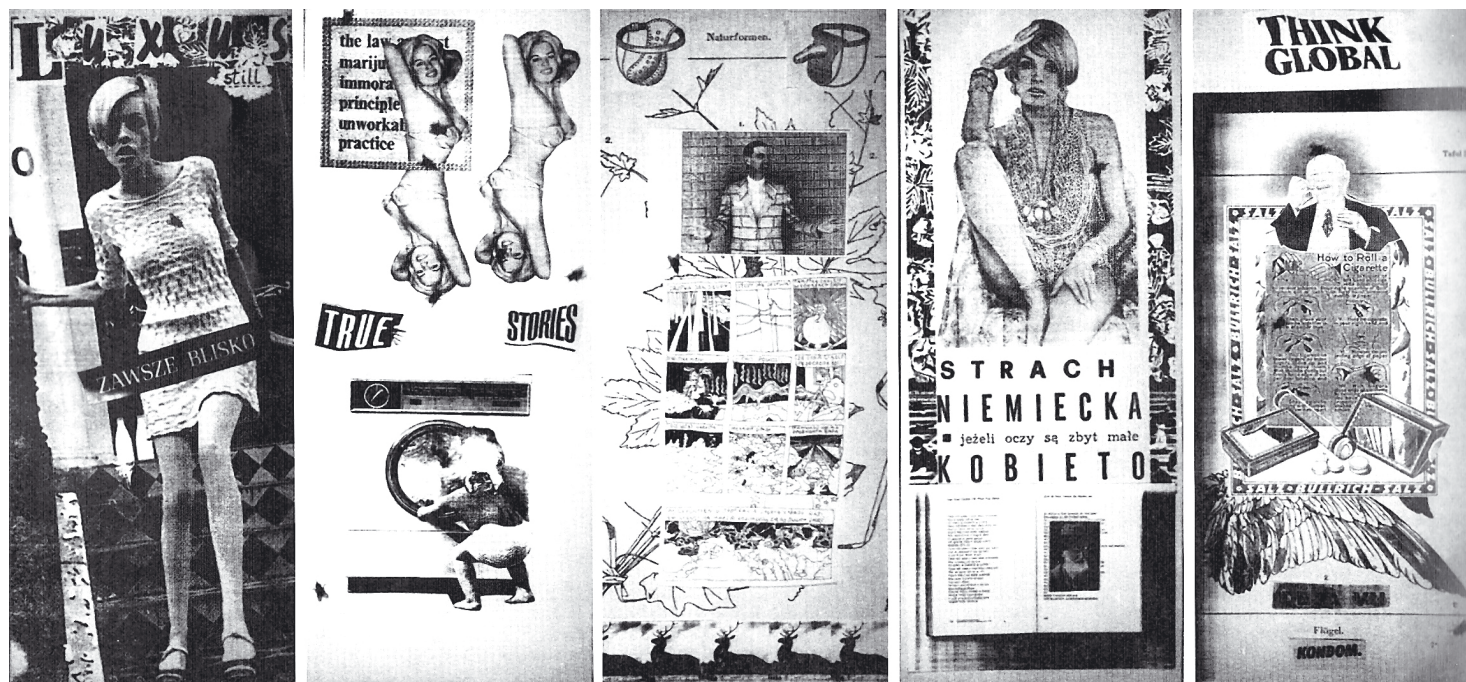
il. 5 Luxus, *Tort*, rzeźba–instalacja, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991

il. 4 Jacek Jankowski, *Tort militarny*, instalacja, 1991

„W tym bajkowym świecie sztuki kucharskiego, w przepychu form i inspiracji cuchnie tort z kurzymi łapkami. Małe *faux pas*, na które każdy przymyka oko. I tak wszystkie te ciasteczka, babeczki, galaretki, torciki, małe i średnie cacuszka sztuki odlewniczej w gipsie i innych materiałach, cała ta cukiernicza gipsatura biżuteryjna jest tylko przygrywką, zakąską pobudzającą apetyt – zapowiedzią głównego dania: monumentalnych, ale bez przesady, Tortów na różne okazje”⁶. Wśród nich znalazł się m.in. Tort Biały – wyposażony w system elektroniczny, skonstruowany z białego plastiku, przywodzącego na myśl lukier, zwieńczony pękiem sztucznych tulipanów oraz dwiema figurkami Neandertalczyków z pałką i dzidą, czy Tort z Pletwonurkiem, który ustawiony został pod palmą... Największe wrażenie robił jednak Tort Militarny. Ustawiony w piwnicy galerii, swoim brzęczeniem i mruczeniem zachęcał uczestników wystawy do zejścia po schodach do piwnicy. Jego podstawą był bęben wymontowany z pralki automatycznej, na nim wznosił się chromowany i podziurawiony walec, pochodzący prawdopodobnie z urządzenia kuchennego. Jeszcze wyżej – mniejsza, karbowana puszka. Całość konstrukcji, najeżona ostrymi wypustkami, doczepionymi łyżkami, puszkami i modelami żołnierzyków, obracała się wokół własnej osi. Dodatkowy efekt dało umieszczenie wewnątrz tortu źródła światła, które przeświecając przez podziurawioną niczym kulami z pistoletu powierzchnię, rzucało poruszające się refleksy na ściany piwnicy. W odartych z tynku pomieszczeniach galerii taka instalacja robiła wrażenie niezwykle przemyślanej miny, która lada moment gotowa



⁶ R. Ziarkiewicz, „Ciastko wiecznie żywe” za 1,5 tysiąca złotych od każdego kilograma wagi kupującego (osoby kupującej/klienta), „Obieg” 9–10 (1991).



il. 6 Stanisław Sielicki, *Drzwi*, 1991

jest wybuchnąć i pozbawić życia notabli miejskich, fetujących otwarcie kolejnej placówki kulturalnej. Bankiet, uzupełniony kanapkami i alkoholem, serwowanymi w ramach sponsoringu przez restaurację Dwór Wazów, oraz udekorowany bujną roślinnością innego sponsora wystawy – hodowcy kwiatów doniczkowych, nabierał niezwykle egzotycznego i ekstrawaganckiego charakteru. Mimo to, gdy zgiełk wernisażu ucichł, a goście wyszli, wystawa, pozbawiona charakteru przyjęcia, wyglądała żałośnie. Część instalacji gipsowych została mocno zniszczona, tort z kurzymi łapkami zaczął cuchnąć. Wtedy ta skomplikowana aranżacja nabrała nowego charakteru *environment* – rażącego śmietniska kultury.

Kolejnym razem luksusowy „Tort” pojawił się w plenerze w listopadzie 1991 roku, na trawniku przed CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Złożony z trzech ogromnych, nałożonych na siebie stopniowo walców groteskowo rysował się na tle zabytkowej budowli. Przekrzywione świece dodawały komizmu tej instalacji. Na wystawie w CSW „Książki i strony”, której kuratorem był Piotr Rypson, dotyczącej publikacji artystycznych, oprócz stron magazynu „Luxus”, zaistniał także projekt Stanisława Sielickiego, który na serię drzwi, pokrytych emulsją fotograficzną naniósł kolaże członków Luxusu. Stylistycznie projekt ten stanowił nawiązanie do „Drzwi dziewcząt” Petera Blake’a z 1959 roku (Blake pokrywał płyciny drzwi zdjęciami modelek i aktorek). W „Drzwiach” Luxusu sięgnięto po szeroki wachlarz ikon kultury. Zdjęcia modelek i reklamy powycinane z zachodnich pism mieszały się z autorskimi komiksami Jarodzkiego. Szablonowo odbity wizerunek Cecylia Gallerani z obrazu Leonarda da Vinci z 1490 roku uzupełniony został fotografiami Krzysztofa Kłossowicza „Kamana” i rysunkami Jankowskiego. Najbardziej niesamowite złożenia budowały abstrakcyjny świat, który miał się ziścić za symbolicznymi w tym kontekście multiplikowanymi drzwiami.

Pewnego rodzaju nawiązaniem do „spożywczych” realizacji Luxusu stała się instalacja Czechowskiego, wykorzystana na wystawie w Galerii Zderzak w Kra-

kowie w lutym 1992 roku. „Prawdziwy LUXUS w Krakowie” skupił w zabytkowych pomieszczeniach galerii przy Floriańskiej tłum młodych ludzi, którzy przyszedli tam nie tylko oglądać realizacje wrocławskiej grupy, ale także bawić się na koncercie debiutującego w owym czasie Macieja Maleńczuka, zespołu Kamana i Kormoranów. Oprócz wyrobów cukierniczych i obrazów pokazanych przez Luxus Czechowski wystawił specjalny rodzaj skrzyni, w której sam stanął i przez niewielką szybkę umieszczoną na wysokości umalowanej na biało twarzy uczył przeżywania pokarmów... („Jak żuć”).

Environment „cukierniczy” pojawił się w dziele Luxusu jeszcze raz, w trakcie obchodów nocy świętojańskiej w polskiej ambasadzie w Pradze, w roku 1992. Janusz Bogucki i Nina Bogucka-Smolarz, na specjalne zaproszenie ambasadora RP Jacka Balucha, stworzyli w ogrodach Pałacu Fürstenbergów oprawę święta. Złożyło się na nią kilka realizacji różnych artystów. Swój występ miała m.in. trupa studentów polonistyki, która odegrała fragmenty „Snu nocy letniej”. W happeningu Eugena Briksiusa komandosi, skacząc na spadochronach, dostarczyli wielkie bochny chleba. Maria Komorowska w ogrodach pałacu utkała materię z naturalnych traw, kwiatów i liści. Jerzy Kalina ustawił na trawniku duży stół, przy którym na podciętych nogach „ukłękły” dwa mniejsze. Swoją instalację „Wieże Gnozy” wystawił Grzegorz Klaman. Wśród wielu artystów, biorących udział w obchodach nocy wymienić należy czeską grupę związaną z nurtem nowej ekspresji „Tvrdohlavi”, rosyjski zespół teatralny „Dieriewo”, który stworzył oprawę muzyczną nocy, przygrywając na bębenkach, i zespoły muzyczne z Sejn... Grupa Luxus na długich stołach rozstawionych wzdłuż ogrodzenia, porozkładała

— il. 7 Marek Czechowski, *Jak żuć?*, 1992



swe „Produkty cukiernicze o przedłużonym terminie trwałości”. Stół przykryty został czarną tkaniną, na której upięto koronkowe girlandy. Jacek Jankowski wykonał napis SLASKE LUXUSNE UZENINY – śląskie luksusowe podroby. Znalazł się wśród nich tort będący testerem uczciwości, do którego należało włożyć dłonie. Specjalnie spreparowane rurki z kremem Marka Czechowskiego okazały się pociętym węzem ogrodowym. Pierwszy raz pojawiła się wtedy rzeźba zatytułowana „Madness”, przedstawiająca trupioblada lalkę o czerwonych, skręconych w loki włosach w objęciach z białym bujanym konikiem, któremu odebrano bieguny. Małgorzata Plata zrobiła z ogromnej opony hamburgera w stylu gipsowych, powiększonych sandwichów Claesa Oldenburga (ich serię artysta skończył w 1961 roku). Małgorzata Szejnert, uczestniczka przedsięwzięcia, pisała o stołach Luxusu: „Są zastawione, ale zasłonięte białymi płótnami. Uchyliwszy tych opon widzimy białe, różowe, złocone, naprowadzające ślinkę do ust wyroby z kremu, pianki i lukrów, mięsa i wędliny. Oszukano nas jednak, to ‘wyroby o przedłużonej trwałości’, tort zrobiony jest z pralki, rolada z gąbki, serdele z betonu. Powinien nas ostrzec hamburger z opony leżący przy ścieżce”⁷. Mimo złych warunków pogodowych bawiono się do późna w nocy w ogrodach pałacu.

Wystawą, którą można by uznać za podsumowującą pewien etap w twórczości Luxusu, była duża, indywidualna ekspozycja grupy „Miłość to nie wszystko” w Sopocie, na przełomie lipca i sierpnia 1993 roku. W jej organizacji pomógł Robert Rumas, jeden z artystów sytuujących się po stronie sztuki krytycznej. Znamienne jest, że po raz pierwszy w odniesieniu do wystaw Luxusu użyto określenia retrospektywa. Jednocześnie wystawa ta przygotowana została w oparciu o dość szczegółowy scenariusz poszczególnych *events* oraz nakładem okazałych środków finansowych ze strony galerii. W bogato ilustrowanym katalogu tej wystawy możemy przeczytać między innymi:

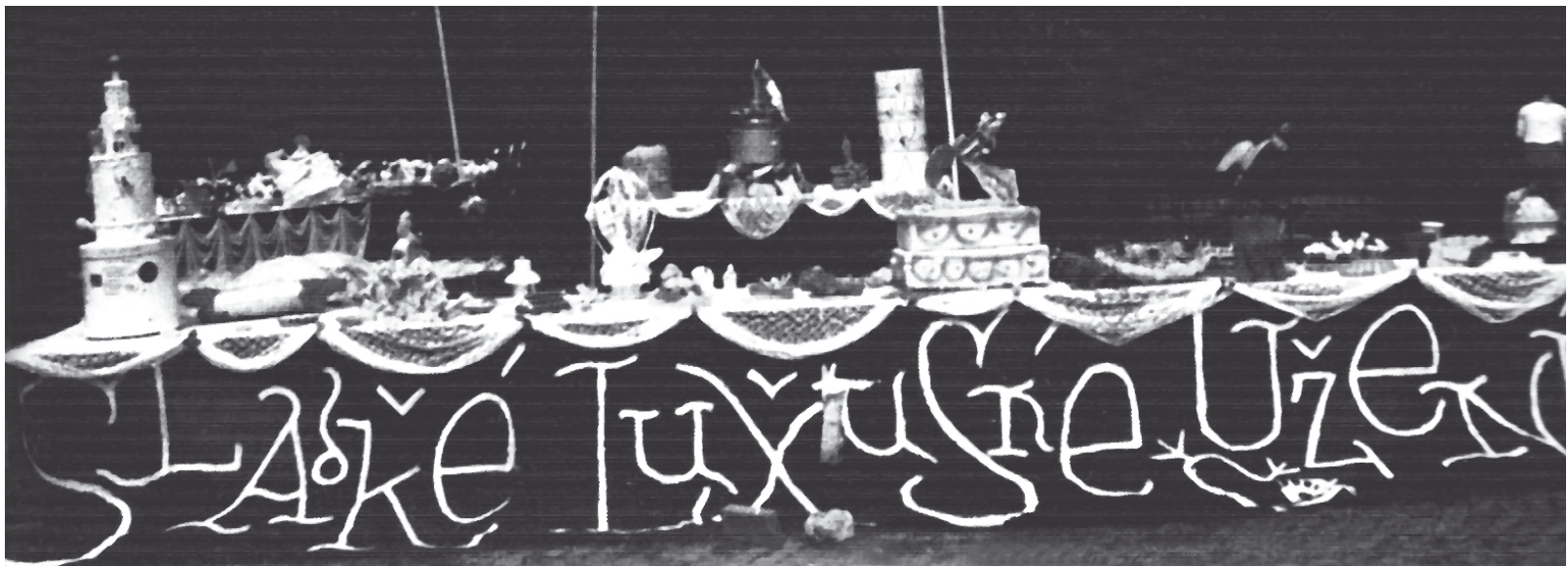
„CEL WYSTAWY. Tu się pojawia problem. Wiadomo przecież, jaki jest cel. Jest nim określenie logiki relacji sztuki i rzeczywistości. Wystawa jako całość może być określana jako gigantyczna instalacja wykonana wspólnie. Świadoma rezygnacja z indywidualności. Wizualna rzeczywistość tak szybko się zmienia, i to w tak dziwnym kierunku, że chcemy, aby ta wystawa, dała temu obraz. Składać się ona będzie z sześciu sal przedstawiających sześć ważnych aspektów życia (poza miłością) w następującej kolejności:

1. SALA OLTARZY – 20 instalacji w formie ołtarzy symbolizujących tyleż samo form bytów religijnych.
2. SALA DOBROWOLNEGO KATHARSIS (zwana też salą autoportretową) – sala wytapetowana ręcznie kolorowanymi orbitkami ksero symbolizującymi tapetę biedermayerowską. Na ścianie w dyscyplinie muzealnej wiszą obrazy, zdjęcia nawiązujące do pojęcia „autoportret”.
3. SEXUAL HARASSEMENT IN THE WORKPLACE – to 13 obrazów o wymiarach 2 x 2 m wykonanych na miejscu uprzednio przygotowanymi szablonami. Wszystkie przedstawiają siedzącego kotka. Multiplikacja ta w założeniu ma być agresywna



⁷ M. Szejnert, *Sen nocy letniej*, „Gazeta Wyborcza” 4–5.07.1992, s. 10.

⁸ *Miłość to nie wszystko, grupa Luxus*, kat. wystawy, op. cit., [b.n.s.] (zachowano oryginalną pisownię).



i jednocześnie niewinna i sentymentalna.

4. PRAWICA-LEWICA-DIALOG – w ciemnym pomieszczeniu ustawiony tajemniczy metalowy przedmiot, uruchamiany elektronicznie w określonych rytmach czasowych.

5. SALA WSPOMNIENÍ – sala, w której prezentowane są stare egzemplarze pisma LUXUS, archiwalne prace i zdjęcia.

6. KABINA SOLO – małe pomieszczenie zamykające wystawę, w którym umieszczona jest instalacja video nawiązująca do erotycznych pokazów Pipe-Show²⁸.

— il. 8-9 Noc Świętojańska, Praga 1992



il. 10 Jerzy Kosałka przy pomniku
Kosałce – naród, Sopot 1993

Ta znamienita deklaracja członków grupy, umieszczona na wstępie katalogu, mijała się z prawdą w kilku punktach. Przełamana została zasada anonimowości twórcy poprzez autotematyczną pracę Jerzego Kosałka, zatytułowaną „Kosałce – naród”. Stanowił ją postument wykonany z płyt paździerzowych, na które nałożono tapetę z motywem marmoryzacji i umieszczonym napisem z miedzianych odlewów liter, zawierającym tytuł pracy. Ta forma rzeźby, bądź instalacji, ustawiona pośrodku sali autoportretowej, gdzie była jedyną niemalarską realizacją założonego tam tematu, stanowiła dość znaczący gest w kontekście odautorskich wypowiedzi. *Nota bene*, w tej samej sali unosiły się na różnych wysokościach napełnione helem balony z wymalowanym motywem pojedynczego oka ludzkiego. Swą beznamiętną dosłownością *voyera* niejako obserwowały samą ekspozycję, ale też widzów, budząc w tych ostatnich pewien niepokój. Kosałka wystawił w Sopocie jeszcze inne prace, żartobliwe w wymowie, których znaczenia sytuują się w problematyce dzieła sztuki jako realizacji plastycznej. Pierwsza z nich to złożona instalacja, składająca się z zawieszzonego na ścianie owalnego lustra w bogato rzeźbionej ramie, na którego tafli napisano szminką „W hołdzie magii białej i jej wyrodnej córce magii czarnej – Kosałka”. Pod lustrem, na blacie okrągłego stolika, położono na płasko jeszcze jedno lustro. Artysta ustawił na nim dwie niewielkie figurki kotów – czarną i białą. Stolik kręcił się dookoła własnej osi, rzucając świetlne refleksy na lustro powyżej, które znowu odbijały się na niewielkich lusterkach zawieszonych na przeciwległej ścianie. W trakcie

wernisażu wystawy doszło do pewnego nieporozumienia, gdy instalacja ta została zdemolowana przez artystę współpracującego z galerią sopocką. Publiczność przekonana była, że akcja ta stanowiła jeden z elementów performance, dlatego nie zareagowała na zachowanie wandal. Kosałka naprawił swą instalację, tak by mogła nadal funkcjonować na wystawie, choć zdarzenie to położyło się cieniem na całokształcie wystąpienia.

Obiekt ten stanowił jeden z kilku ołtarzy (nie było ich dokładnie dwadzieścia). O wiele czytelniejszą i prostszą w wymowie była realizacja Kosałki zatytułowana „Instalacja wodno-elektryczna”. Artysta umieścił na długim kablu świecącą żarówkę, zwisającą tuż nad wypełnioną do połowy miednicą z wodą. Wewnątrz miednicy umieszczony był napis z nazwą instalacji. Autotematyzm z pewną próbą autoportretu objawił się w usypanym stosie czerwonych papierowych kubeczków z zamienionym w podobnej stylistyce do nazwy napoju gazowanego napisem „CosałCa”.

Bodajże pierwszy raz Luxus mógł pochwalić się swoim malarstwem w większej skali, niż działo się to dotychczas. Na wystawie zaistniały nowe prace malarzkie, takie jak multiplikowany w dużym formacie „Kotek o głupim wyrazie twarzy”, którego pierwowzorem stała się sprowadzona do Polski tania zabawka z Chin. Ten obraz, powielony w dużym formacie za pomocą szablonu, miał za zadanie stworzyć wątpliwość w widzu, czy tak chętnie przyjmowane z zewnątrz kody wizualne, uznawane za atrakcyjne estetycznie, nie są w istocie banalne i kiczowate. „Kotek...” dodatkowo poprzez swą multiplikację i monumentalność stwarzał wrażenie niebezpiecznego włochatego stwora, rodem z filmów grozy. Odbity wielokrotnie za pomocą szablonu, mienił się jednocześnie różnorodnością jaskrawych barw, który to zabieg dodatkowo wzmacniał efekt zagrożenia. Anna Dmytryszyn wspomina, że „Kotek...” stanowi pochodną od „Terierka” Jeffa Koonsa, którego pokazał na Documenta 9 w Kassel w 1992 roku. Istotnie, w twórczości Luxusu lat 90. znajdziemy więcej odniesień do prac tego artysty. Na nowo określona stylistyka pop, coraz bardziej zmierzająca ku pojęciom banalności i kiczu, stanie się domeną tej nowej recepcji skądinąd uznanego już nurtu. Luxus znajdzie konkretne podstawy, by właśnie poprzez narzędzie banalizującego popu określić nową rzeczywistość Polski powracającej do Europy.

Ponadto na wystawie zawisły starsze i nowsze obrazy Bożeny Grzyb-Jarodzkiej. Wśród jej nowych płócien, utrzymanych w stylistyce migotliwej, elektryzującej żywymi barwami prywatnej mitologii, odnajdziemy obraz nachylającego się nad filmową partnerką mężczyzny – „Tuż, tuż” (1992). Za partnerami, w psychodelicznym zawirowaniu granatowych i niebieskich chmur, wylania się żółta taśma z motywem kroczących lwów. Można by próbować odczytać poszczególne odsłony filmowych projekcji Grzyb-Jarodzkiej za pomocą narzędzi postmoderny: psychoanalizy w duchu teorii Freuda czy koncepcji feministycznych. Zazwyczaj górujący nad partnerką mężczyzna, wobec którego piękna kobieta staje się nieporadna i bezbronna, jest jednocześnie symbolem narzucanej poprzez media stereotypowej roli mężczyzny jako brutalnego zdobywcy oraz kobiety, która tę agresję błędnie odczytuje jako dowód miłości i uwielbienia dla niej. Nie jest tajemnicą, że kino, zwłaszcza hollywoodzkie, takie właśnie stereotypy, wynikające z patriarchalnej formuły kultury, stara się ugruntowywać. W ten sposób, „męski”, warunkowany nie tyle kategoriami gender co sex, pozostaje narcystycznym zdo-



il. 11 Jerzy Kosałka, *CosałCa*, 1993



il. 12 Ewa Cielewska, *Ojciec Królik*, 1993

bywcą, dla którego partnerka stanowi co najwyżej oprawę życia czy sławy. W kilkakrotnie podejmowanym przez Grzyb-Jarodzką temacie płaczącego mężczyzny (m.in. „Dezertier” oraz „Śniło mi się...”, 1993), widać niebieskoskórego bruneta o nagim torsie z przejęciem zakrywającego usta dłonią i obejmującego się drugą ręką, który marszczy czoło. Mimo swej chwili słabości, załamania, triumfuje on seksualnym wdziękiem, a jego teatralna poza podnosi rangę cierpienia do przeżycia ekstatycznego. Multiplikacja lemurów, które stanowią tło obrazu „Śniło mi się...”, poprzez falliczny motyw wysoko uniesionych kit wskazuje jednoznacznie na dominujący pierwiastek męski. Jest to specyficzna gra Grzyb-Jarodzkiej, która poprzez transformacje uznanych motywów ikonograficznych w duchu poetyki psychodelicznej, rodem ze snu, wskazuje na ich mitotwórczy charakter oraz na zagrożenia płynące z tego rodzaju sublimacji.

Innego rodzaju problematykę podjęły na tej wystawie nowe obrazy Ewy Cielewskiej. Znany już ze wcześniejszych wystaw jej „Króliczek” czy „Klaus Shulze morduje polską publiczność” także zawisły w Sopocie. Pewnego rodzaju nawiązaniem do „Króliczka” jest „Hey kotek” (1993) przedstawiający zwróconą do widza głowę ziewającego kota o błękitnej sierści. Nisko położone uszy i kły wystające z jego pyska nie pozwalają jednoznacznie określić, czy kot ziewa, czy może wściekle ryczy. Niemalże jednolite tło, uzupełnione kilkoma geometrycznymi wzorkami, nie pomaga dookreślić sytuacji. Kotek, kojarzony z miękkim futerkiem, pewnego rodzaju przymilnością, tutaj pokazuje kły. Obraz jest swoistą grą na temat banalnych motywów malarskich, często przewijających się w twórcach sztuki komercyjnej (motyw kotka był dogłębnie spenetrowany w kulturze i sztuce dekoracji mieszczańskiej). Jestem w stanie zaryzykować stwierdzenie, że zarówno tym obrazem, jak i wcześniejszym „Króliczkiem” (1989) Cielewska proklamuje nurt pop-banalizmu, święcącego obecnie triumfy w sztuce polskiej

il. 13 Ewa Cielewska, *Hey kotek*, 1993





(Maciejowski, Sasnal, Bogacka...). Ogrywając motywy z kultury mieszczańskiej, opiera się jednocześnie definiowaniu ich jako kiczu, nie używa go bowiem *per se*, lecz buduje na nim przekaz krytyczny dotyczący tejże kultury.

O tym, że jest to świadoma prowokacja artystki, świadczy inny nurt w jej twórczości – aktualizujący w formule marzeń sennych różnorakie aspekty życia społecznego, jego wydarzenia, kontrowersje czy przykłady kultury masowej, jej wizualnych *clische*, wzrosłych w zbiorową pamięć. Przykładem takiego odniesienia był jej wcześniejszy obraz „Klaus Schulze morduje polską publiczność”. Na wystawie w Sopocie zawisły jeszcze inne jej obrazy: „O-lśnienie” (1991) i „Św. Sebastian z Akrylu” (1993). Pierwszy z nich ukazuje spoglądającą na siebie parę młodych ludzi, na linii ich wzroku maluje się coś na kształt słonecznego, żółtego blasku. Postacie ukryte są po szyje w krzewach konopi indyjskich. Natomiast

— il. 14 Bożena Grzyb-Jarodzka,
Śniło mi się..., 1993



il. 15 Ewa Cielewska, *Klaus Schultze morduje polską publiczność*, 1983

„Św. Sebastian z Akrylu” to zawieszona w nierealnej, roziskrzanej niebiesko-seledynowymi lśnieniami przestrzeni scena prowadzenia zakutego w kajdanki nagiego mężczyzny przez dwóch funkcjonariuszy policji, z których jeden uzbrojony jest w charakterystyczny dla oddziałów interwencyjnych kask i pałkę. Za ich plecami rysuje się jeszcze jedna statyczna postać mężczyzny z wąsami, ubranego w ekstrawaganckie, obcisłe spodnie i wzorzystą bluzę. Zarówno długie włosy nagiego młodzieńca, jak i okalający jego szyję naszyjnik z kolorowymi paciorkami nasuwa niewątpliwe skojarzenia z kulturą hipisowską; scena może być dokładnie odwzorowana z reporterskiego fotosu ukazującego aresztowanie uczestnika wolnościowego protestu, bądź festiwalu muzycznego. Żółta poświata nad głową „Sebastiana” i jego młodzieńcze ciało, ukazane w odrealniającym je kolorze błękitnym, jednoznacznie wskazują na rodzaj transpozycji uznanego motywu malarskiego w kontekście wydarzeń XX-wiecznych. Nowa religijność kultury zachodniej stwarzała własnych świętych i męczenników. Cielewska, zafascynowana kulturą sytuującą się na pograniczach wolności i anarchii, przyjęła tę

religijność razem z całym jej sztafażem: ikonografią rastamańską, postulatem legalizacji używek psychoaktywnych, hasłami ekologicznymi (prywatnie była makrobiotycką), ruchem New Age. Podobne wartości stały zresztą u podstawy ideologicznej całej grupy *Luxus*.

Jarodzki pokazał na tej wystawie nową serię prac, których motywy są obecne w jego twórczości do dzisiaj. Opierają się one na odbijanych szablonowo przedstawieniach bukietów róż, multiplikowanych i przemalowywanych w różnych kompozycyjnych i barwnych układach. Malarstwo tego artysty, zwykle noszące na sobie znamię pośpiechu i niedoróbek, odnosi się bezpośrednio do masowo produkowanej tandety, mającej stanowić ekwiwalent piękna czy estetyzację życia. Jolanta Ciesielska tak pisała o instalacji-ołtarzu „Legenda *Luxusu*”: „Co to było? Pozornie niewiele. Obrazem głównym, zawieszonym na tle białej, uzupełnionej charakterystycznym dla twórczości Pawła Jarodzkiego szablonowym wzorem kwiatu róży, był odbity sitem na starej poźółkłej ze starości koszulce gimnastycznej wizerunek nagiej demonicznej kobiety, wznoszącej się nad tłumem ponurych demonstrantów. Mensę ‘ołtarza’ stanowiła błękitna trzydrzwiowa szafeczka, na której leżał stos żółto-białych papieskich chorągiewek defiladowych oraz dwie pary wytartych dżinsowych spodni”⁹. Sam pomysł „różanych” obrazów został zaczerpnięty z pocztowych kart okolicznościowych, które wraz z nadrukowywanymi życzeniami imiennymi bądź urodzinowymi, zaopatrywane były w przedstawienia bukietów kwiatów. Jarodzki, zaproszony wcześniej na zbiorową wystawę w Niemczech, stworzył ze swego malarstwa taką właśnie kartę okolicznościową, którą „wysłał” na ekspozycję, chcąc pokazać „coś pięknego”. Jednocześnie otworzył w ten sposób nowy, „różany” wątek w swej twórczości, opartej konsekwentnie na technice odbitek szablonowych.

Ponadto na wystawie znalazły się pojedyncze realizacje innych artystów *Luxusu*. Ołtarz „Lewica-Prawica-Dialog”, to skądinąd znany nam już „Tort Militarny”. Swoją złożoną realizację fotograficzną, zatytułowaną „Moja pierwsza Menstruacja”, pokazała na wystawie Małgorzata Plata. W formie tryptyku



il. 16 Ewa Ciepiewska, *Św. Sebastian z Akrylu*, 1993

il. 17 Małgorzata Plata, *Moja pierwsza menstruacja (fragment)*, 1993



⁹ J. Ciesielska, *Miłość to nie wszystko*, „Obieg”, 55/56 11–12.1993, s. 58.

artystka zwielokrotniła i dokonała deformacji swojego zdjęcia komunijnego, na którym, klęcząc, trzyma złożone w modlitwie dłonie. Pojawiły się po raz kolejny fotograficzne „Drzwi” Stanisława Sielickiego, zaś specjalnie na tę wystawę artysta przygotował dziewięć metalowych niewielkich szafek, zawieszonych w układzie kwadratu, na których pojawiły się czerwone i zielone krzyże PCK. Co pewien czas drzwi metalowych szafek z łoskotem otwierały się i zamykały na przemian, a z projektora była wyświetlana na szafki fotografia przedstawiająca trzy portretowo ujęte postaci z początku wieku – starszą kobietę w fotelu, stojącą młodszą po prawej i księdza po lewej. Ta aranżacja nazwana została dość enigmatycznie: „Śmierci się nie ulękę, bo panie są ze mną”¹⁰. Salę wystawową wypełniły enigmatyczne konstrukty wyobraźni luksusowych artystów: przebity mieczem turystyczny telewizor, przebita szyną kolejową lodówka, kolejna lodówka z urządzeniem rolniczym w ścianie („Niebezpieczeństwo dnia codziennego”, Paweł Jarodzki 1993).

Niejako podsumowaniem tej złożonej, polifonicznej wypowiedzi różnorodnego absurdu stała się instalacja Jarodzkiego „Pipe-show”¹¹, zapośredniczona w swej formie z charakteru zachodnich kabin porno, gdzie na czterech ustawionych w pionie ekranach telewizyjnych ukazana jest w czterech częściach półnaga, szczupła brunetka we wzorzystych czarnych pończochach. Staje się ona komentarzem zarówno do popularnej zwłaszcza w latach 80. formuły wideo-instalacji, ale także w sposób ironiczny komentuje skutki odzyskania w 1990 roku wolności słowa poprzez zniesienie cenzury, gdy do głosu jest w stanie dojść także tak mało szlachetny gatunek, jakim jest pornografia czy obscena. Nagość, wiązana bądź to z erotyzmem, bądź z mało „artystyczną” pornografią, zawsze była niezwykle silnym środkiem ekspresji, nierzadko służącym dla wyrażenia zgoda nieestetycznych poglądów czy treści. Zwłaszcza w XX wieku nagość stała się problemem silnie politycznym, dzielącym społeczeństwo, związanym z pojęciem wolności w duchu haseł lewicowych, a zepsuciem moralnym wg tradycji judeo-chrześcijańskich, o czym zresztą pisał w swej „Historii seksualności” Michel Foucault¹². Uderzająca w tej konkretnej instalacji Jarodzkiego jest „półnagość” modelki „Pipe-show”. Ubrana w pończochy modelka, wstydliwie składa ręce na wzgórku łonowym. Niejako waha się w tym geście pomiędzy artystyczną formułą wideo-instalacji a jej charakterem „porno-shopu”. Trudno inaczej zinterpretować pończochy modelki, mając na uwadze fakt wielokrotnie wykorzystywanej nagości w pracach Luxusu, również tej, mogącej być uznana za pornograficzną (choćby szablon Jarodzkiego, wykorzystany w art-zinie „Ugryź księdza w kolano, byle rano” z około 1984 roku, na którym przedstawiona jest w obscenicznym pozie stojąca tyłem i pochylona naga kobieta obok ryczącego jaguara).

W kontekście tej szeroko komentującej postawę Luxusu czy wręcz, jak chce Ciesielska – demagogicznej wystawy, a w szerszej perspektywie w całokształcie wystaw grupy z bogatego w znaczenia okresu 1991-93, rysują się co najmniej dwa problemy. Pierwszy z nich będzie związany z przewartościowaniem w latach 90. terminów kultury masowej i popularnej w Polsce. Zaczęła ona, w miarę narastania zjawiska wolnego rynku, opartego na mechanizmach działania wspieranej akcjami reklamowymi podaży i popytu, coraz bardziej korelować z analogicznymi procesami krajów Europy Zachodniej czy Ameryki. Tam jednak, w przeciwieństwie do sytuacji polskiej, sztuka, na zasadzie reakcji na zastaną rzeczywi-



¹⁰ Ciesielska błędnie przypisuje tą pracę Jerzemu Kosałce (J. Ciesielska, Miłość to nie wszystko, *op. cit.*, s. 60).

¹¹ „Pipe-show” to swoista gra słów – w oryginale na oznaczenie kabin porno, w których przed oczyma pojedynczego widza tańczy naga modelka, używa się nazwy „Peep-show”; prawdopodobnie świadome użycie słowa „Pipe”, z ang. fajka, ma uchronić od dosłowności tę realizację i znieść jej pornograficzny charakter.

¹² „Sądzę, iż chrześcijaństwo wniosło do dziejów moralności seksualnej nowe techniki narzucania moralności, czy też raczej nowy mechanizm, a nawet cały zespół nowych mechanizmów władzy, służących wpajaniu nowych imperatywów moralnych albo tych, które przestały być nowe, kiedy chrześcijaństwo zaczęło przenikać imperium rzymskie, bardzo szybko stając się religią państwową. Historię seksualności w świecie zachodnim od powstania chrześcijaństwa należałoby zatem pisać od strony mechanizmów władzy, nie zaś idei moralnych i etycznych zakazów.” M. Foucault, *Seksualność i władza*, [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa Wrocław 2000, s. 207–208.

ność, kwestionowała procesy powszechnej estetyzacji życia, będącej skutkiem nadużycia wizualnych, idealizujących form, wykorzystywanych w kulturze masowej, zasadzającej się na mechanizmach konsumpcji i standardowej produkcji. Grzegorz Dziamski wspomina o szeregu artystów, których doświadczenie sztuki wiązało się bezpośrednio z tego typu nadużyciami. Wśród nich wymienia fotograficzne prace Philippe Perrina, zaistniałe m.in. na berlińskiej wystawie „Metropolis” w 1991 roku: „Dla Philippe’a Perrina sztuka staje się elementem stylu życia, ekspresją postawy życiowej, ale zarówno styl, jak i postawa nie są oryginalne, lecz przejęte z mass mediów, hollywoodzkich filmów i koncertów muzyki pop – są to wybierane z rynkowej oferty maski, pozy, przebrania”¹³. Perrin, który fotografuje się jako Alain Delon, w pewien sposób używa tego samego kodu, którym posługuje się w swym malarstwie chociażby Ciepielewska, Grzyb-Jarodzka czy sam Jarodzki. Przywołując ikony pop kultury, pokazując ich postawy życiowe, artyści ci podpisują się pod nimi, dokonują gestu akcesu do kulturowej spuścizny kultury Zachodu. Wspominając prace Perrina, nie mam na celu wskazania konkretnych inspiracji, lecz wykazania analogicznych postaw, które w pewien sposób poświadczają o „europejskości” Luxusu i jego prekursorskiej roli. Do identyfikacji z ikonami pop kultury rościła sobie także Katha Burkhart, która na Biennale Weneckim w 1993 roku pokazała cykl portretów Liz Taylor, ukazujących ją w kompromitujących, bo prywatnych sytuacjach, pozbawionych stylizacji („Taylor w nocnym lokalu”, „Przed odchudzaniem”). W jakimś stopniu realizacja ta stanowiła również atak na kulturę masową, jej standaryzowaną produkcję, opierający się na demistyfikacji ikon piękna, ikon popu. Innym, wspomnianym już w pracy artystą, który również mocno zaistniał na wystawie w Berlinie, jest Jeff Koons. Pokazał tam wówczas zbierane i skupowane w różnego rodzaju sklepach z pamiątkami porcelanowe figurki, pluszowe zwierzątka, lampy z kolorowych szkielek. Do najbardziej znanych jego realizacji należy połączona, gipsowa figurka przedstawiająca piosenkarza Michaela Jacksona z ulubioną małpą. Artysta ten konsekwentnie od początku lat 80. porusza się w rejonach mieszczańskiej estetyki, którą z jednej strony gloryfikuje, z drugiej ironizuje na jej temat w swoich pracach. A jednak nie można posądzić jego realizacji o kicz *per se*; wielość znaczeń, jakie nadaje swym estetycznym fetyszom, alienują jego prace od pojęć banalnego, nieskomplikowanego w formie i treści kiczu. Staje się on raczej materiałem, nad którym artysta nadbudowuje krytyczny przekaz dotyczący kultury masowej. Przekaz, który wyrasta z tradycji filozoficznej, zapoczątkowanej przez teorię fetyszyzmu towarowego Karola Marksa, przez Theodora Adorno rozwiniętej do formuły krytyki kultury masowej, jako podlegającej standaryzacji produkcji, która wyklucza rzeczywiste, indywidualne poznanie i przeżycie estetyczne¹⁴, a w końcu poprzez teorie członków szkoły frankfurckiej, z których najważniejszą w konsekwencji dla nas będzie teoria Herberta Marcuse, uznanego za spadkobiercę na nowo dziś interpretowanych teorii marksistowskich, a która wskazuje na „fałszywe potrzeby” jako środek represjonowania społeczeństwa, starając się odwrócić uwagę od istotniejszych jego potrzeb, których władza nie jest w stanie zapewnić¹⁵.

Również Jon Kessler wpisał się w ten nurt, pokazując „chińskie” i „japońskie” figurki, będące wyobrażeniem kultur orientalnych przez człowieka Zachodu. A przecież podobne realizacje odnajdziemy na pokazach Luxusu – mul-

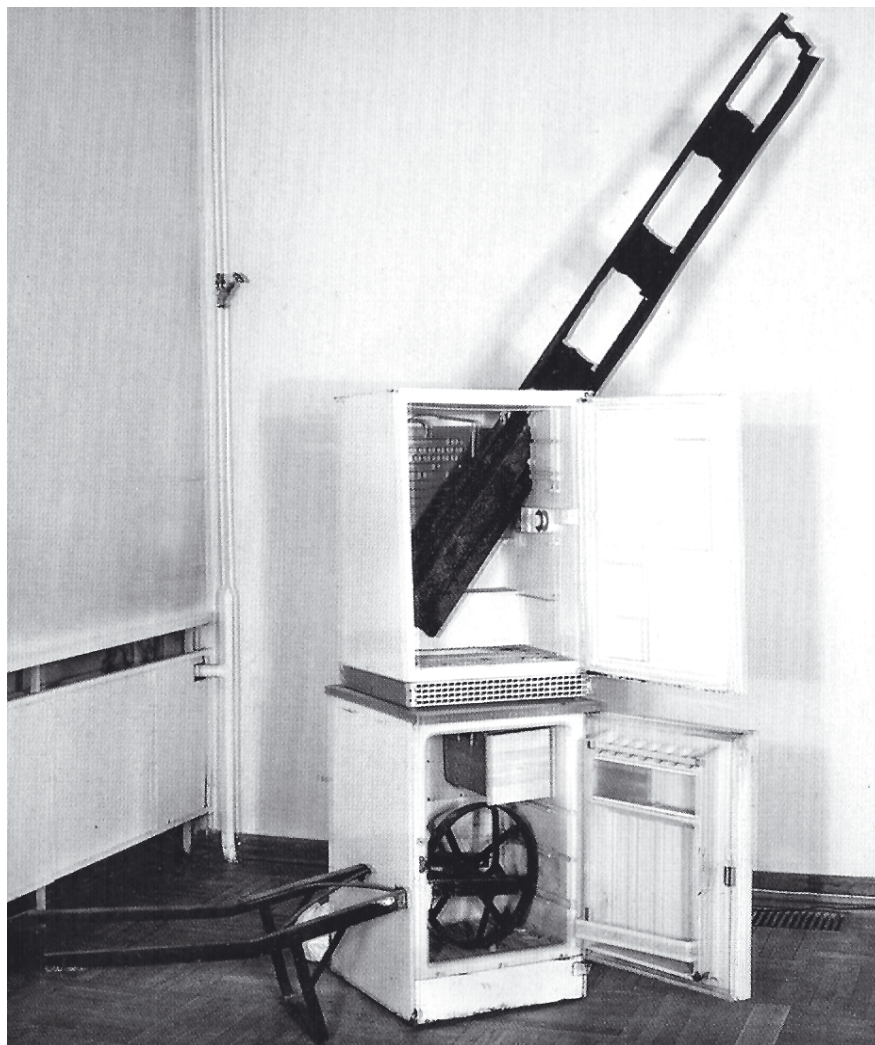


¹³ G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000., s. 24.

¹⁴ Dominic Strinati pisał, komentując teorię Adorno: „Motyw korzyści określa naturę form kulturalnych. Produkcja kulturalna jest procesem standaryzacji, dzięki której produkty uzyskują formę wspólną wszystkim towarom – np. westernu znanego każdemu bywalcowi kina. Tworzy ona także poczucie indywidualności, ponieważ każdy produkt 'ma indywidualną aurę'. Owo przypisywanie indywidualności każdemu produktowi, a co za tym idzie, każdemu konsumentowi, służy zatuszowaniu standaryzacji i manipulacji świadomości, praktykowanym przez przemysł kulturalny.” D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 59.

¹⁵ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991, op. cit., s. 21–22.

il. 18 *Niebezpieczeństwo dnia codziennego*, instalacja, 1993



tiplikowany chiński „Kotek...”, poprzez zwielokrotnienie zostaje odarty ze swego pierwotnego charakteru tandetnej zabawki, importowanej z Chin, stając się złowieszczym, niebezpiecznym stworem symbolizującym „Sexual Harassment In The Workplace”, nowe, niemalże nieznanne jeszcze zjawisko w Polsce (nieznane jednak, gdyż – nienazwane). Gipsowe odpowiedniki cukierniczych wyrobów również mają kusić swym „pięknem”, choć same w sobie nie stanowią żadnej użyteczności, poza ewentualną estetyczną, która podnosi rangę eleganckiego bankietu. W pewien sposób te realizacje są konsekwencją wyrosłą z szablonu i fotograficznej bądź kserograficznej reprodukcji, bez dbałości o prawa autorskie czy wymóg oryginału. Multiplikacja, zwielokrotnienia i przerysowania poszczególnych form, nadawanie odmiennych od zakładanych *a priori* znaczeń przedmiotowi sztuki, zanik wymogu oryginalności czy warsztatowego kunsztu w dziele plastycznym, żonglerka konwencją, mieszanie gatunków sztuki elitarniej i masowej – wszystkie te środki mają na celu odciążenie sakralnego znaczenia sztuki w rozumieniu Waltera Benjamina. Twierdził on, że dzieło sztuki, poprzez pierwotne zatopienie w rytuale wiązany z religią, na mocy zapośredniczenia

uzyskało podobną tym rytuałom aurę świętości, zasadzającej się na takich pojęciach jak unikatowość, niezwykłość, autorytet, elitarność. W wieku XX nastąpiło pewnego rodzaju przesilenie jego sakralnego wymiaru w hasła – idei „sztuki dla sztuki” (*l'art pour l'art*), która miała uchronić ją od zeświecczenia. W konsekwencji stała się pewnego rodzaju „łabędzim śpiewem” takiego doznania sztuki. W związku z postępowaniem tego procesu Benjamin pisał: „[...] techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczonym na możliwość reprodukcji. Na przykład fotograficzna płyta umożliwia wielość odbitek; pytanie o autentyczną odbitkę nie ma sensu”¹⁶. Jean Lyotard mówi wręcz o konieczności ciągłego „przepisywania” czy „przepracowywania” nowych znaczeń zawartych w mitach kultury, co wiąże się u niego z doświadczeniem prawdy, która nie jest dana apriorycznie, ale należy wciąż ją relatywizować, aktualizować, poświadczając, by wyzwolić ją z najmniejszego cienia podejrzeń o przesadę, wyzwolić ją z represyjnych dla poznania metanarracji. Dzieło sztuki, poprzez „przepisywanie” czy „przepracowywanie” (a nie pasywne „przypominanie”), jest w ten sposób w stanie zaświadczyć o „prawdzie”, stać się jej odbiciem, które jesteśmy w stanie rozpoznać jako rzeczywiste. Może w ten sposób będziemy mogli usprawiedliwić wciąż nasuwające się skojarzenia z wtórnością poszczególnych działań Luxusu, który podpisując się pod doświadczeniem większości ruchów dwudziestowiecznych, stara się na zasadzie jego „przepracowywania” ustanowić paralele sztuki zachodniej i rodzimej. „Co więcej – to właśnie obecność dzieł sztuki uczyniła oczywistą nieobecność realności w świecie. Świat – powiada filozof – jest zakotwiczony w dziełach, ponieważ zawiera pustkę w sobie: krytyczna ekspresja sztuki ‘wypożycza’ ciało naszym pragnieniom. Można by więc powiedzieć, że sztuka, sama będąc nieuchwytna (jaka jest jej ontologia?), jest sposobem na pochwytywanie, łowienie cząstek bytu. Ale to pochwytywanie nie może dać nam bytu samego w sobie: może nam dać tylko obraz. Dlatego do obrazu odnosimy nasze pragnienie prawdy” – jak pisała Alicja Kępińska¹⁷.

Grzegorz Dziamski wspominał: „Estetyczne czy artystyczne stylizowanie rzeczywistości polega na tym, że to, co wcześniej nie było traktowane w kategoriach estetycznych czy artystycznych, zaczyna być teraz w taki sposób postrzegane i odbierane. Estetycznej stylizacji podlegać zaczyna wszystko, od pojedynczych osób i grup społecznych, przez miasta, ekonomię, politykę, aż po ekologię”¹⁸. Z problemem estetyzacji wiąże się drugi, ważki dla tej właśnie wystawy problem. Człowiek współczesny niezwykle wielką wagę przywiązuje do estetyki. Pomimo wolnego wyboru społeczeństwo konsumpcyjne ulega manipulacjom reklamy. „Ładniej” opakowany produkt, choćby jakościowo gorszy, prędzej znajdzie swego nabywcę. Prowadzi to do odwrócenia typowej sytuacji, gdy to nie konsument określa towar, ale towar konsumenta. Traktuje o tym utrzymana w konwencji reklamowego afisza z lat 50. praca Barbary Kruger z 1987 roku, zatytułowana „I shop therefore I am” (torebka papierowa z motywem tego afisza, 1990 r.), czy z tego samego roku, również pokazana na Dokumenta 8 w Kassel praca Les Levine „Sell Yourself”, ukazująca trzy modelki w przyciemnionych okularach, świadomie kreujące swój „image” jako towar, który wystawiony jest na sprzedaż. W pośredni sposób do tych prac w pewnym momencie swej indywidualnej



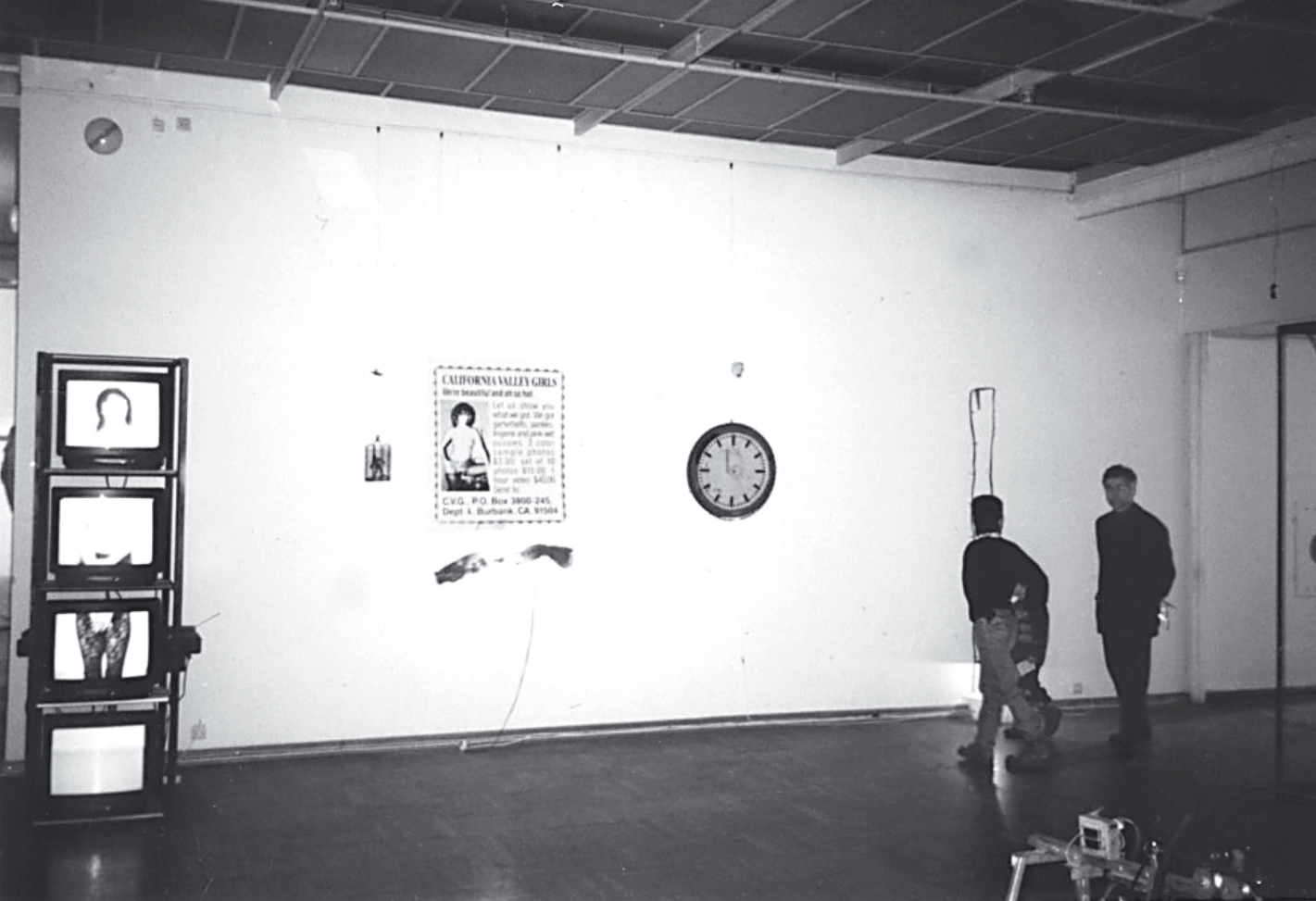
il. 19 Barbara Kruger, *I shop therefore I am*, papierowe torby, 1990



¹⁶ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 74–75.

¹⁷ A. Kępińska omawia ten problem, poruszony przez J. Lyotarda, w eseju „Postmodernizm – pole wielu energii”, [w:] *Postmodernizm, Teksty polskich autorów*, red. M. A. Potocka, Kraków 2003, s. 103–131 (cytat s. 117).

¹⁸ G. Dziamski, *Sztuka w kulturze ponowoczesnej* [w:] *Promieniowanie myślokształtów. Od estetyki do anestetyki*, Seminaria Orońskie T. III, red. K. Piotrowski, Orońsko 1998, s. 61.



il. 20 Fragment wystawy *Miłość to nie wszystko*, Sopot 1993 (przy ścianie m.in. *Pipe-show* Pawła Jarodzkiego)

twórczości odniósł się Jarodzki („Kto nie kupuje, ten nie je” billboard galerii zewnętrznej AMS, 2001), choć ów dyskurs o estetycznym i konsumpcyjnym traktowaniu rzeczywistości w sytuacji polskiej odnajdziemy przede wszystkim w twórczości grupy Luxus. Tak pojęty przedmiot staje się też tworzywem w przewrotnej instalacji Christine Hill, która na Documenta X w Kassel w 1997 roku wystawiła butik z używanymi przedmiotami, dzięki którym wcielała się w różne role: masażystki, czyściciela butów, tancerki nocnego klubu – „Volksboutique” (1996)¹⁹. Warto o nim wspomnieć, gdyż i we wcześniejszych realizacjach Luxusu odnajdziemy motywy „Kiosku”, będące pewną paralełą tego projektu. „Cały świat zmienia się w wielkie dzieło sztuki, kiedy wszystko, cała otaczająca nas rzeczywistość podlegać zaczyna estetyzacji i artystycznej stylizacji. [...] Sztuka przestaje odróżniać się od rzeczywistości, która staje się coraz bardziej frapująca, ekscytująca, ekstrawagancka” konstatuje w innym miejscu Dziamski, odnosząc jednocześnie tę sytuację do zjawisk zaistniałych już w Polsce²⁰. Działalność takich artystów, jak Perrin, Koons, Kruger i inni, a w polskiej sytuacji artyści Luxusu, skupia się więc przede wszystkim na przedmiocie, traktowanym jako fetysz, ale w różny sposób ów przedmiot postrzega i go reprezentuje. Postawa Luxusu jest w pewnym sensie wypadkową trzech różnych postaw, które reprezentują artyści Zachodu. Z jednej bowiem strony, Luxus zapożycza ikony zachodniej kultury, tak jak robi to Perrin; to zapożyczenie pozwala budować grupie legendę, stawać się nośnikiem wtórnych dla doświadczenia człowieka Zachodu idei, a także, niejako na fali ludycznej formuły popartu, przemycać własne doświadczenie i emocje związane z twórczością. W pracach Luxusu oraz jego całościowym doświadczeniu sztuki odnajdziemy elementy optymistycznej afirmacji przedmiotu, który, podobnie jak u Koonsa, nie stanie się kiczem, mimo że balansuje blisko jego granicy. Po trzecie, w Luxusie odnajdziemy pierwiastki krytyki



¹⁹ <http://www.dialnsa.edu/iat97/Documenta/hill.html> 9.03.2005.

²⁰ G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, op. cit., s. 91.

kultury popularnej społeczeństwa konsumpcyjnego, która dawała się odczytać w pracach Kruger. Co więcej, ostatnia faza twórczości Luxusu, składająca się głównie z dużych, tworzonych z rozmachem retrospektyw, oparła się głównie na formule sztuki krytykującej mechanizmy kulturalnej kontroli władzy.

W katalogu wystawy „Miłość to nie wszystko” odnajdziemy jeszcze jedną, niezwykle cenną wskazówkę, która pozwoli nam właśnie tak rozpatrywać całościową postawę Luxusu wobec nowej rzeczywistości sztucznej władzy fetyszu estetycznego przedmiotu. Będzie to kolejna forma manifestu, noszącego znamiona deklaracji światopoglądowej grupy, a zarazem przedostatnia tak wyraźnie sformułowana.

„SZTUKA EKOLOGICZNA

Powołaniem i obowiązkiem artysty jest wychwytywanie i zagospodarowywanie nadprodukcji zarówno materialnej, jak i intelektualnej. Wzdzieranie jak największej ilości rzeczy światu i mówienie: to jest odpad i to też i to też! Tego jest za dużo i tego i tego. To jest sztuka rozpaczliwej próby przetrwania, sztuka, która z dużym wysiłkiem stara się zagospodarować, coraz to nowe, wciąż pojawiające się rzeczy, ze świadomością, że i tak się nie zdąży, że i tak to nas zadusi.

O czym mówiła dawna sztuka z kamienia i drewna? Że świat jest ogromny, o niebotycznych kamiennych górach i lasach drewna, że naturę trzeba ujarzmić. Teraz sztuka z blachy, plastiku, betonu, śmieci i beładnych informacji, mówi, że maszyna produkcji rozpędzona przez człowieka jest ogromna i nie do zatrzymania.

Mówimy nie wyrzucaj, to jeszcze może być obrazem, to jeszcze może być rzeźbą, to jeszcze może stać na rogu ulicy i wyć:

– Nie jest dobrze!

Nie da się z całej nadprodukcji uformować malutkich, estetycznych pagórków, gdzieś za miastem, w myśl zasady, co z oczu, to z serca, bo one jak ten las, podchodzą już pod nasz zamek i niedługo nas zaleją. Bo to rośnie od środka, bo niedługo już każdy będzie miał po trzy telewizory, po trzy samochody, po trzy worki foliowe, po trzy buty jednorazowe, po trzy talerze do zupy z plastiku, po trzy kubły na śmieci, każdy tego chce, bo to jest piękne.

Przecież MIŁOŚĆ TO NIE WSZYSTKO!

*P.S. To jest funkcja sanitarna sztuki, tak jak np. sępy albo szczury*²¹.

Pomijając wyraźne złagodzenie formuły tej odautorskiej wypowiedzi w stosunku do poprzednich jej form, zadziwia, jak zbieżna jest treść tego manifestu, czy może odautorskiego komentarza, z wykładnią procesu estetyzacji, którą rozwinął Mike Featherstone, angielski socjolog kultury XX wieku. Rozważając



²¹ *Miłość to nie wszystko. Grupa Luxus, kat. wystawy, op. cit., s. 18.*

całokształt doświadczenia dwudziestowiecznej sztuki, wyróżnił on trzy znaczenia estetyzacji. Pierwszym, wspomnianym już w pracy, jest zatarcie granicy pomiędzy sztuką a życiem, które to zatarcie wynikało bezpośrednio z nawoływania artystów osadzonych w takich nurtach awangardowych, jak dadaizm, surrealizm i innych, wyrosłych z atmosfery artystycznego fermentu międzywojnia, a potwierdzonych przez ponowoczesność sięgającą swych początków w połowie lat 60. „[...] przejawia się w tym założenie (w koncepcji estetyzacji – przyp. autora), że sztuką może być dowolna rzecz w dowolnym miejscu, np. odpadki kultury masowej, czy zużyte artykuły konsumpcyjne [...] Sztuką były również antydziała: happeningi, przemijające, ‘ulotne’ zdarzenia performance’u, a także ludzkie ciało i wszystko, co żywe.”²² Ta wykładnia estetyzacji jest także równoważna dla jednej z typologii Gesamtkunstwerku Odo Marquarda, która mieści w sobie procesy szeroko opisywane w literaturze filozoficznej i socjologicznej, a zasadzające się właśnie na doznaniach estetycznych²³. W ten sposób Luxus mógł całkiem bez obaw, które być może nękały jeszcze awangardystów międzywojnia, nazywać zużyte i przetwarzane produkty kultury masowej, tej „nadprodukcji materialnej i intelektualnej” sztuką, co zresztą wiąże się z drugą wykładnią estetyzacji Featherstone’a, w myśl której „[...] estetyzacja życia codziennego nawiązuje do zamysłu przekształcania życia w dzieło sztuki”²⁴. Zatem nie tylko następuje zatarcie granicy pomiędzy sztuką a życiem. Życie, codzienne i zbanalizowane, zostaje podniesione do rangi sztuki. Następuje to w akcie rozwoju kultury masowej, która kształtuje „jakość” egzystencji poprzez wyraziste, atrakcyjne i estetyczne doznania. W pewnym sensie ten aspekt kultury masowej był właśnie poprzez grupę Luxus proklamowany w jej działalności lat 80. „Trzecie znaczenie estetyzacji życia codziennego odsyła do zalewu znaków i symboli, wnikałających w strukturę życia codziennego współczesnego społeczeństwa.”²⁵ I to właśnie znacznie estetyzacji Luxus nazywa „funkcją sanitarną sztuki”. Anektowanie na potrzeby sztuki zapuszczonych i zapomnianych produktów kultury masowej, uznanie w nich ontologii artefaktu pozwoli skupić się i zastanowić nad faktem historycznej nadprodukcji, cechującej industrialne społeczeństwa kultury Zachodu. Do końca swej działalności zresztą ta funkcja zdawała się dominować w poszczególnych wystawach grupy.



²² M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. A. Nycz, Kraków 1997, s. 304.

²³ A. Zeidler-Janiszewska wymienia wśród nich teatralizację Debord, karnawalizację rzeczywistości Featherstone’a, fikcjonalizację Baudrillarda czy koncentrację na przeżyciach Schulza czy Baumana. A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyzacja świata jako rodzaj Gesamtkunstwerku? O koncepcji estetyzacji i anestetyzacji Odo Marquarda* [w:] *Promieniowanie myślokształtów. Od estetyki do anestetyki*, Seminaria Orońskie T. III, red. K. Piotrowski, Orońsko 1998, s. 46.

²⁴ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, op. cit., s. 305.

²⁵ *Ibidem*, s. 306.

Piotr Stasiowski

Absolwent kuratorskich studiów podyplomowych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Krytyk i kurator sztuki (od 2006 r. kurator Studia BWA we Wrocławiu). Publikuje w „Sekcji”, „Formacie”, „Obiegu”, „Arteonie”, „Art&Business” i „Forcie Sztuki”.

Źródła ilustracji:

Wszystkie zdjęcia wykorzystane w artykule pochodzą z archiwum Luxusu.