

Pieniądze i sztuka. Iluzja i symbol.

Zbigniew Benedyktowicz

„Nie całkiem wiadomo w jakiej proporcji w barwnych opisach realnych ludzi żyjących w realnych czasach, w realnych miejscach stąpić należy fakty i fikcje, ale antropologia będzie to musiała ustalić, jeśli ma być nadal intelektualną siłą we współczesnej kulturze.” – To zdanie Clifforda Geerta przychodzi natrętnie na myśl w związku z artykułem Marca Shella, którym otwieramy ten numer. Po przedmiotach ubogich Tadeusza Kantora (patrz numer poprzedni) oto jeszcze jeden przedmiot – znaleziony. *Objet trouvé* – „znajda”. Jeszcze jeden przyczynek do historii i analizy znaczenia przedmiotu w kulturze.

Przedmiotu tym razem artystycznego. – Przyczynek do analizy dzieła sztuki. Dzieła sztuki przy tym specyficznie a mianowicie obrazu powstającego w tradycji, malarstwa iluzjonistycznego – *trompe l'oeil* – mającego za zadanie ludzki oko.

A ściślej rzecz biorąc – obrazu powstałego w amerykańskiej tradycji *trompe l'oeil*, przedstawiającego w równej mierze i w równym stopniu p i e n i ą d z e i s z t u k ę. Czy też, jeszcze rzecz ściślej biorąc – obrazu, który, jak pisze autor: „przedstawia lub udaje, że przedstawia, rzeczy oryginalne (autentyczne) na sposób *collage'u*, w naturalnej wielkości i rzeczywistych kolorach” – *Młoda kobietę w półotwartych drzwiach* – fragment obrazu Rembrandta i banknoty – „zadrukowane papierki, prawdopodobnie dzieło skarbcza Stanów Zjednoczonych”. Oto przed nami więc jeszcze jedno, swoiste studium przedmiotu. Wychodzące od postawienia pytania – „Czym jest ten przedmiot? – Odsłaniające nie tylko jego narzucającą się, zamierzoną, widoczną na powierzchni, ale i głębszą, zasadniczą dwuznaczność. Studium, które wychodząc od jego programowej dwuznaczności, od początku otwarte jest na ukazanie jego wieloznaczności i pomaga otwierać – nam widzom – nasze oczy na zawartą w nim właśnie więcej niż tylko dwu-, ale wielo- wieloznaczność.

Pod tym względem analiza Marca Shella jest majstersztykiem.

Już sama lista zagadnień tu poruszanych, sposób widzenia sztuki i pieniędzy – tych, tak zdawałoby się odległych od siebie światów wartości (bo czyż nie przywykliśmy do wyraźnego rozgraniczenia i wiązania sztuki ze sferą tego, co duchowe, wzniosłe, idealne, a pieniędzy z tym, co tylko materialne, „niskie”, zwykłe i powszednie) – jak dwie odrębne, i zupełnie odmienne od siebie, sklejone połówki w analizowanym obrazie, łączą się ze sobą, zachodzą w tym eseju na siebie, przenikają się wzajemnie: *sztuka jako iluzja i sztuka jako symbol – pieniądze jako sztuka – sztuka jako pieniądze – sztuka i pieniądze jako obietnica szczęścia...*

Sztuka i pieniądze: krok po kroku, w ślad za autorem obserwowac możemy przechodzenie i przenoszenie znaczeń z jednego w drugie, zamięnięcie jednego w drugie.

Tę wieloznaczność znajdujemy już w samym tytule obrazu, który staje się i jest zarazem (zapożyczonym) tytułem dla całego tego eseju – *Handle With Care*, wziętym z napisu powszechnie znanego z amerykańskich nalepek spedycyjnych. Nie ma dłań ścisłego odpowiednika w języku polskim. Polska tradycja pocztowa zwykła była umieszczać w tej funkcji nalepek ostrzegających, bardziej skróto-we i lapidarne: „OSTROŻNIE!” czy też „UWAGA!!! OSTROŻNIE!!!” Tymczasem, ze względu na niemiecko-amerykański kontekst kulturowy i językowy – środowisko, w którym powstał obraz i z którego pochodził jego autor – co jest, jak zapewnia nas z kolei autor eseju, tematem jego rozważań, tytuł należało by, czy też można by tłumaczyć na polski: *Uwaga: Przenosić ostrożnie, – Traktować ostrożnie* – a biorąc pod uwagę przenikanie się angielskiego *handle* i niemieckiego *handel* (por. przypis od tłumaczy do tytułu na s. 5) – *Uwaga: Przenoś ostrożnie – Traktuj ostrożnie – Zajmuj się tym ostrożnie – Kieruj tym ostrożnie – Dysponuj tym ostrożnie – Działaj z tym ostrożnie – Handluj tym ostrożnie* – i wreszcie (ze

względem na handlową „pieniężną” kontakcję) – *Uwaga: Obracaj tym ostrożnie.*

Już więc sam tytuł mieni się wieloznacznością. A przecież jest to zaledwie początek, czubek góry lodowej. Im dalej w tekst tym więcej takich kwiatków – w tym miejscu składamy głęboki ukłon, wyrazy wdzięczności i podziwu dla autorów polskiego przekładu, za podjęty trud i za pracę jaką wykonali. Niezależnie jednak od tego, której wersji byśmy nie wybrali, i na którą byśmy się nie zdecydowali – pamiętając o tym, że tytuł obrazu jest tytułem eseju – my widzowie, odbiorcy obrazu, odbiorcy tej przesyłki, czytelnicy eseju powinniśmy się czuć dostatecznie ostrzeżeni by r z e c z traktować ostrożnie.

Artykuł Marca Shella zaczerpnęliśmy z pisma *Common Knowledge* wydawanego przez Oxford University Press, gdzie został opublikowany w bloku tekstów objętych enigmatycznym tytułem *Symposium. Experimental Scholarship*. Enigmatycznym, bo nie zawierającym żadnej informacji na temat tego eksperymentowania z nauką i uczonością. Z krótkiego wstępu sygnowanego przez wszystkich autorów zgromadzonych tam tekstów, a napisanego w formie dialogu zestawiającego wypowiedzi dwu uczestników tego spotkania (*Dialogical Introduction*) nie dowiemy się wiele więcej na jego temat. Czy symposium było pomysłem jednorazowym, efemerycznym, czy jest jakąś bardziej stabilną instytucją, czy należy do jakiegoś cyklu spotkań. Nie znajdziemy też żadnej informacji na temat miejsca, czasu, w którym się odbyło i czy wogóle się odbyło. Ani też w jaki sposób doszło do spotkania i zgromadzenia tekstów we wspomnianym bloku. Żadnego programu ani założeń ideowych symposium. (*Nota bene* czyż nie budzić może zazdrości ta swoboda, niezależność uprawiania nauki w porze pisania rocznych sprawozdań w IS PAN, gdzie wymaga się w takich przypadkach podania rocznej, miesięcznej, dziennej, co do dnia i niemalże, co do godziny – daty konferencji, w której się miało szczęście czy też nieszczęście brać udział.)

Co najwyżej z *Dialogicznego wstępu* zorientować się możemy, że mamy do czynienia z eksperymentowaniem dotyczącym formy naukowej wypowiedzi. Dotyczącym sposobu pisania i kształtowania naukowego tekstu, czuwania nad jego powstawaniem. Można by więc powiedzieć, że idzie tu przede wszystkim o eksperyment pisarski. Mówi się tam wreszta o potrzebie zabawy, rozrywki, szczypty dowcipu w uprawianiu nauki i pisaniu tekstu naukowego, i że jeśli uczony – pisarz zawarł w swym tekście choćby cokolwiek z tego, dłużej nie mielibyśmy wziąć w tym udziału, nie poszukiwać tego. Przywołuje się tam Ezra Pound'a („Najpierw powiedz im, co zamierzasz im powiedzieć, potem powiedz im, a potem powiedz im, co powiedziałeś. Po prostu trzy razy – powiedz im – na wypadek, gdyby zamierzali się zdrzemnąć.” – Tak Ezra Pound podsumował ćwiczenia z literatury porównawczej.) A jeden z artykułów – „*There*” („*Tam*”) przybiera kształt niemalże poematu, zbudowanego z komentarzy, opisu, analizy, a także cytatów – ułożonych w formie wiersza – do obrazów, których tylko tytuły (wersalikami) i nazwiska artystów (kursywą) pojawiają się w tekście (być może podczas prezentacji pokazywano slajdy?). Wygląda to jednak na działanie świadomie zamierzone. Jakby dla pokreślenia motta otwierającego ten tekst, które zaczerpnięte zostało z Johna Ruskina: – „doskonałość sztuki, chociaż osiągnięta przez naturę, niezależna jest od przedstawiania.” („...the excellence of art, though reached through nature, is independent of representation.”)

Dlaczego więc urzekł mnie ten iskrzący się od wieloznaczności esej Marca Shella. Dlaczego wybrany został z tej kolekcji eksperymentalnego pisarstwa. Miałaby być li tylko jeszcze jednym przykładem gry i zabawy z formą? Mielibyśmy więc tu do czynienia (jak

i w całym *Symposium*) z kolejną postmodernistyczną grą w chowane- go? Czyż warto by było dłań ryzykować. Narażać na szwank dobre imię i ugruntowany obraz „Kontekstów”, jako pisma raczej konserwa- tywnego, bo stroniącego od tego typu gry i zabawy, nie ulegającego zbytynio najnowszy modom i tendencjom, dającego wyraz przekonaniu i kładącemu akcent na to, że – „coś w końcu istnieje naprawdę”.

Odpowiem krótko. Esej Shella urzekł mnie przede wszystkim sposobem traktowania rzeczy. Dbała o każdy najdrobniejszy szczegół analizą, w której liczy się każdy konkretny – miara, waga, barwa, kolor, materia, sposób spojrzenia: z przodu, z tyłu, z góry, z boku, z dołu, w zależności od tego „czy artysta był prawy, czy leworeczny”. Rze- czywiście podążając śladem tej analizy trzeba obrazem obracać. Zwrócić na to uwagę, że namalowany na nim ołówek zwisa wbrew prawom ciężenia. Bo „Traktować ostrożnie” to także: traktować z troską. Troszczyć się o najdrobniejszy konkretny i detal. Dalej, urzekł mnie w tej analizie zawarty w niej „współczynnik antropologiczny”, że liczy się tu nie tylko najbliższy kulturowy („niemiecko-amerykański”, holenderski – , amerykański –) kontekst („przedmiot jest ‘hol- lenderski’ i amerykański’ zarazem”), ale umiejętność składania i skleja- nia – jak w tym obrazie – Starego i Nowego świata.

Wydaje mi się – być może, ulegam tu złudzeniu – że za sprawą tej analizy znaleźliśmy się na przeciwnym do postmodernistycz- nych gier, brzegu.

Dzieło sztuki, przedmiot nie ulegają tutaj rozkładaniu, dekonstru- owaniu, destrukcji. Pomimo tego, że zdejmowane są tu i odsłaniane kolejne warstwy znaczeń, rzecz nie ulega zniszczeniu, traktowana jest tu z szacunkiem, każdy detal, każdy szczegół, każda część tego obrazu traktowana ostrożnie i z troską, chociaż analizowana i rozpa- trywana osobno, odnoszona jest do innych detali i szczegółów, staje się, jest nadal „częścią czekającą na ponowne włączenie w całość”. Czyż nie należałoby tej propozycji Shella – w przeciwieństwie do „dekonstrukcjonizmu” – nazwać „rekonstrukcjonizmem”.

Osobną, nie mniej istotną sprawą jest to, że szczegół nie przesta- nia tu całości. Zadziwiająca jest umiejętność z jaką autor przebiega i prowadzi nas przez różne miejsca, czasy, epoki, zjawiska, analizu- jąc dzieło odnosząc je do innych dzieł, nie zacierając pomiędzy ni- mi granic – łącząc je ze sobą. Wieczność zdaje się tu przetrwać przez współczesność.

Nie tylko wspomniana już ilość poruszanych zagadnień, otwiera- jąca nasze spojrzenie na rzecz i poszerzająca nasze widzenie rzeczy ale i sama ilość i różnorodność dziedzin badawczych łączonych tu ze so- bą (historia, historia starożytna i współczesna, historia sztuki – np. od- niesienia zastosowanych chwytów malarskich w analizowanym dziele *trompe l'oil* do analogicznych praktyk w surrealizmie i kubizmie – historia kultury, filozofia, biblijstka, teologia, filologia, etnografia – pyszny, odrębny rozdziałik na temat Okay – socjologia, ekonomia, poli- tyka) – wszystko to sprawia, że mamy tu do czynienia ze szczegól- nym typem interdyscyplinarności, o jakiej mówił i jaką postulował Roland Barthes, w której nie tyle idzie o sumowanie wyników badań różnych dziedzin ale o tworzenie nowego przedmiotu badań.

Innymi słowy obraz *Handel with care* w analizie i ujęciu Shella to przedmiot, „który daje do myślenia”. Stanowić może znakomity przykład z dziedziny życia symbolu. Odnaleźć możemy w nim wszystkie istotne cechy, na które wskazują badacze symbolu. Mógł- by służyć jako przyczynek do ćwiczeń i „laboratorium” w tej dzie- dzinie: – „Badając symbol nie tylko rozkładamy i rozpatrujemy go jako obiekt (przedmiot), ale jednocześnie pozwalamy jego twórcy apelować do nas, być partnerem naszej umysłowej pracy. Jeśli rzecz pozwala tylko żebyśmy ją rozpatrywali, to symbol i ‘sam’ patrzy na nas...” (Siergiej Awierincew).

„Symbole zachowały zdolność do przechowywania w zwiniejęj postaci wyjątkowo obszernych i ważnych tekstów.” (Jurij Lotman).

Przykład o tyle osobliwy i ciekawy, że powstały we współcze- snej kulturze. A tę antropologowie częstokroć charakteryzują jako kulturę, która „w mniejszym stopniu jest miejscem źródeł i zakorze- nienia, bardziej zaś translacją, przekładaniem i przeschepianiem”. Dawny symbol był tym samym przedmiotem przełamany na pół, który po złożeniu służył rozpoznaniu jedności, poświadczeniu tożsa- mości (nawet we współczesnych powieściach szpiegowskich – ten

sam banknot). Czy dzisiejszy symbol – ten, na przykład – złożony z dwu różnych, odmiennych połówek, noszących ślady rozdarcia i ran (choćby pomiędzy tym, co stare i nowe) może uczynić to samo. Czy głębsze przesłanie: *Handel with care* – Traktować ostrożnie nie jest, przynajmniej pragnieniem tego?

Pozostaje na koniec niepokój. – Jak *trouwerzy* „znajdowali” – tworzyli pieśni i wiersze tak i tutaj „znaleziony przedmiot” wydaje się współtworzony, tworzony niemal na naszych oczach. „Składana” analiza Marca Shella imponować może wrażliwością i finezją. Wszystkie szczegóły idealnie do siebie pasują, ujęte do tego w ramę sensorycznego wątku (opowiadanie Poe’go), zachodzą na siebie, przylegają, jakby stworzone zostały specjalnie do tej analizy – Patrz- cie tu jest szpilka, tu nitka, tu Rein – a tam Brandt. Porwani jesteśmy mocą interpretacji, niczym w spektaklu wytrawnego iluzjonisty. A ponieważ rzecz toczy się wokół tematów oryginał – kopia – auten- tyk – fałszerstwo – idealne fałszerstwo – rodzi się niepokój. A może dzieło powstało specjalnie dla analizy. Czy odbiera to wartość inter- pretacji? Mówiono nieraz o antropologii światów możliwych... Wręcz przeciwnie myśl o tym, że dzieło zostało stworzone przez au- tora analizy powinna dodawać skrzydeł „rekonstrukcjonistom”.

Przedmioty znalezione – *objet trouvé* – „przedmioty stworzone” mają niezwykłą moc mądrości. Do uszu dobiega ich śpiewny poru- szający głos:

„Wykonuj swą pracę z sercem, jakakolwiek była by skromna, ją jedynie posiadasz w zmiennych kolejach losu. Bądź ostrożny w in- teresach. Bądź ostrożny w interesach. Na świecie bowiem pełno oszustwa”.

(...znalezione w starym kościele Św. Pawła w Baltimore datowa- ne 1692 rok.)”

* O istnieniu Otisa Kaye zaświadcza biogram na stronach Internetu za- mieszczonej przez galerię Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Gar- den Uniwersytetu w Nebrasce (University of Nebraska -Lincoln):

„Otis Kaye (1885–1974) [tu różni się Marc Shell podając rok urodzenia 1886 por. s.14] syn niemieckiego emigranta i Amerykanki czeskiego pocho- dzenia. Urodził się w Neamah, Michigan, dokąd przeniosła się jego rodzina z Chicago, i gdzie założyła przedsiębiorstwo obróbki drzewa. W 1903 roku ojciec Kaye zginął w wypadku w tartaku, jego partner w interesach wykupił przedsiębiorstwo od rodziny, co pomogło Kaye rozpocząć naukę ukierunko- waną na jego przyszłą karierę inżynierską. Wraz z matką zamieszkał na rok w Nowym Jorku, po czym wyruszył do Drezna, aby studiować inżynierię. Podczas pobytu w Nowym Jorku Kaye zaczął fascynować się sztuką, chociaż nie uczęszczał do żadnej szkoły artystycznej. W tym czasie Kaye spotkał Ni- cholas A. Brooks a i wszedł w posiadanie jego pracy, którą później naślado- wał. Po ukończeniu szkoły w Dreźnie Kaye przeprowadził się wraz z matką do Hamburga, gdzie mieszkał do jej śmierci, tj. do 1916. Potem powrócił do Stanów, gdzie zamieszkał w Pittsburgu, a później w Chicago. Kaye udanie kontynuował karierę inżynierską do 1929 roku kiedy stracił prawie wszystkie swe pieniądze na giełdzie, podczas spekulacji akcjami. Powrócił na krótko do Niemiec, gdzie dokonał tylko dwu znanych sprzedaży swoich prac, a nastep- nie wrócił do Chicago, gdzie z kuzynem rozpoczął praktykę inżynierską. Kaye zaczął malować obrazy pieniędzy w 1917, po swym pierwszym powrocie do Ameryki. Uprawiał malarstwo głównie jako *hobby* w ciągu wielu lat, kie- dy pracował jako inżynier. Malowanie pieniędzy było zakazane prawem przez rząd USA w 1909 roku. Większość obrazów Kaye, przedstawiających pieni- ądze datowane są przed 1930, chociaż produkował on rozmaite inne *trompe l'oil* i figuratywne obrazy w czasie swej długiej kariery. Około lat 1930. wy- uczył się akwaforty kopiując prace Rembrandta i Whistlera. Oprócz wydru- ków, takich jak *Dollar Bill*, który zawiera iluzjonistyczne monety malowane na powierzchni drukowanego obrazu, Kaye stworzył wiele rysunków znako- micie operujących detalem, rysunków ptaków, insektów i zwierząt.

We wczesnych latach 1950. Kaye wykonał serię banknotów, dokładnie ręcznie wyrysowanych kolorowym tuszem na papierze. W nawiązaniu do tego Bruce Chambers w swoim esej *J.S.G. Boggs – The Dimensions of Mo- ney* wspomina, że te jednostronne rysunki, sygnowane i datowane przez arty- stę, były na tyle dobre, że – sklejone, z dwu stron razem i po wymazaniu pod- pisu, mogły krążyć jako fałszywe. Kaye skrzętnie ukrył wszystkie te bankno- ty, nawet przed własną rodziną, zapewne dla tego, że znalezienie ich w latach 50. groziłby karą za fałszerstwo. W tym samym czasie, w którym obrazy Kaye zaczęły osiągać wysokie ceny w latach 1980. jeden z jego potomków zna- laź ukryty skarb: papierowe banknoty w pudełku zawierającym Bożonarod- zeniowe ozdoby.”

© Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden