

## Wieża Babel a awangardowa „teoria” i praktyka sztuki przeobrażającej świat



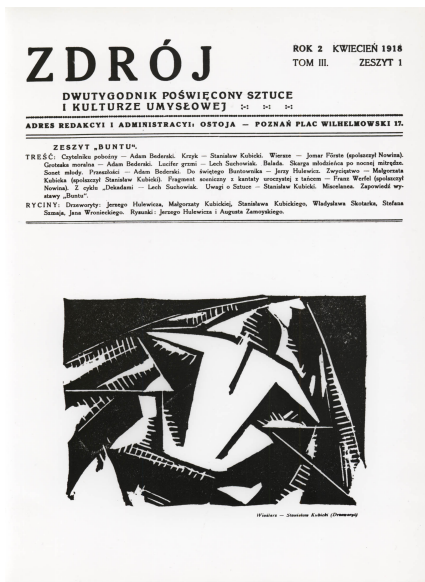
U schyłku I wojny światowej ponad niestabilnymi już granicami krajów Europy upowszechniały się nastroje pacyfistyczne. Artyści, wykorzystując eksplozywną synergię słowa i obrazu – *conditio sine qua non* awangardowych publikacji – promowali swe kontestatorskie *épater le bourgeois*, naruszając sferę narodowego, społecznego i artystycznego tabu. W tych okolicznościach, w zamieszkałym

głównie przez Polaków i Niemców Poznaniu, zrzeszenie artystów i literatów Bunt (1918–1922) zorganizowało swą pierwszą wystawę. Jego z zamysłem wybrana, dwujęzyczna nazwa (po niemiecku oznaczająca tyle co „pstry”, „jaskrawy”, „krzykliwy”), odzwierciedlała najistotniejsze polityczno-estetyczne aspekty międzynarodowego programu ekspresjonistów.

Na plakacie, opublikowanym w językach obu zwaśnionych ze sobą nacji, ukazał się linoryt-manifest *Wieża Babel* stworzony przez Stanisława Kubickiego, *Spiritus rector* Buntu. Grafikę tę powszechnie postrzegano jako wezwanie do artystycznej i społecznej rewolucji oraz symbol radykalnej awangardy. *De facto* jednak jej przekaz był niejednoznaczny i wyrażał złożoną samoświadomość artystów rozdartych między ideą odrodzenia państwa polskiego a internacjonalistyczną utopią nowego świata, bez granic biurokracji i urzędów. Nieindywidualizowane sylwetki uciekających spod walącej się wieży wyglądają jak multiplikacja postaci z *Krzyku* Edvarda Muncha.

Repliką motywu twarzy rozdartej krzykiem ze słynnego drzeworytu Muncha, która odzwierciedla egzystencjalny lęk i protest wobec społecznych konwencji, jest również programowy linoryt *Bunt* Kubickiego z czerwca 1918 roku, ukazujący płynącego pod prąd wioślarza. Ukazał się on na okładce zeszytu





specjalnego berlińskiego periodyku „Die Aktion” zatytułowanego *Polnische Kunst* [Sztuka polska].

Ten sam motyw, jednak przedstawiony od tyłu, opublikowano wcześniej, w kwietniu, w poznańskim czasopiśmie „Zdrój”, przed otwarciem pierwszej wystawy Buntu.

Transgraniczny transfer grafiki reprodukcyjnej oraz teorii

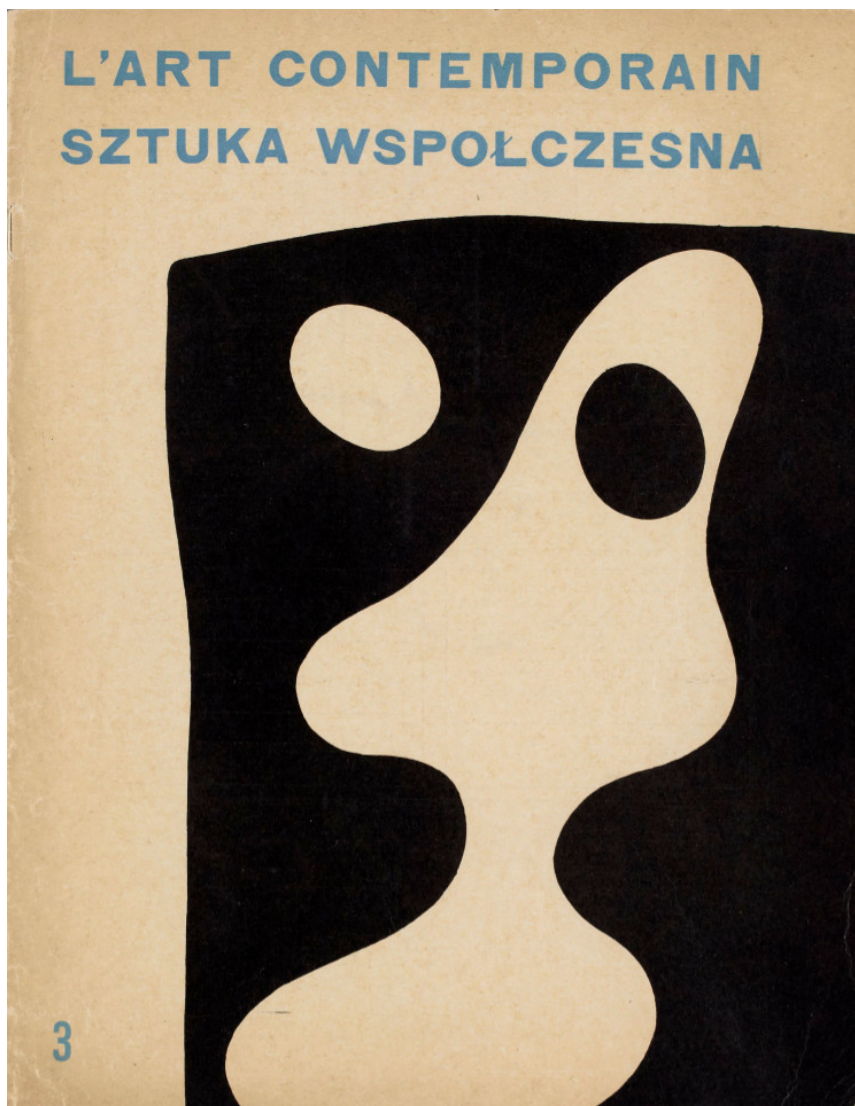
artystycznych i utworów literackich w międzynarodowych periodykach efektywnie przyczynił się do popularyzacji nowej estetyki i programów jako narzędzi społeczno-politycznej interwencji. Ponadnarodowa sieć awangardy rozwijana za pomocą cyrkulujących z prywatnej inicjatywy i rozsyłanych własnym sumptem przez twórców wielojęzycznych czasopism funkcjonowała niczym nieoficjalna unia organizacji pozarządowych, „drugi obieg” wydawnictw z informacjami alternatywnymi wobec nacjonalistycznych publikacji, często kontestującymi oficjalną i separatystyczną politykę „nowych państw” w okresie międzywojennym. Ich zbliżona do siebie szata graficzna odzwierciedlała uniwersalny *corporate design* transnarodowej i transkontynentalnej wspólnoty konstruktorów nowego świata. Z czasem subiektywne formy ekspresjonizmu wyparły w nich abstrakcja geometryczna i racjonalna typografia, inicjujące współczesną komunikację wizualną.



Międzynarodową sieć awangardy współtworzyły choćby takie czasopisma jak berlińskie „Die Aktion” i „Der Sturm”, praskie „Devětsil”, „Červen” i „Red”, węgierskie „MA”, holenderski „Der Stijl”, jugosłowiańskie „Zenit” i „Tank” czy rumuński „Contimporanul”. Spośród polskich periodyków szczególną rangę w wypełnianiu misji transformacji rzeczywistości odegrały np. „Zwrotnica”, „Blok. Revue internationale d'avant-

garde”, „Praesens” oraz wydawana w Paryżu „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, stworzone przez konstruktywistycznych *inżynierów wyobraźni*. Bułgarskimi czasopismami siostrzanymi wobec poznańskiego „Zdroju” były „Vezni” i „Plamak”.

Grafika publikowana przez sieć awangardy, mimo skromnych rozmiarów, stanowiła skondensowany, lecz wyrazisty komunikat, prosty do transportowania, wysyłki, reprodukcji i eksponowania w coraz to nowych, odległych od siebie miejscach. Jako wehikuł jej tożsamości i uniwersalny kod potęgowała wymowę tekstów upowszechnianych także na ulotkach i plakatach, których zwykle nie tłumaczono. Pomimo to ich przekaz jest nadal powszechnie zrozumiały i ponadczasowy.



Aktualna wystawa nawiązuje do idei *portable media*. Jej forma odnosi się do przetestowanej przez awangardę techniki kolażu oraz takich wzorców z dwudziestolecia międzywojennego jak atlas *Mnemosyne* Aby'ego Warburga czy *Dada-Enzyklopedie des Osiris*, w których na styku sensualnych znaków i gestów twórczych z różnych kontekstów wyłaniają się sensory, których osobno nie posiada żaden z nich. Jest to

wizualny symbol demokracji i koordynacji równouprawnionych głosów w dyskursie nad kondycją świata w dobie postkolonializmu, globalizacji, mnożących się konfliktów militarnych, politycznej radykalizacji i ekstremalnej demagogii oraz katastrofy ekologicznej. Nie jest to jedyny punkt odniesienia dla koncepcji kuratorskiej. Aktualny pokaz przypomina również szkolną gazetkę ścienną, na której dzieci przypinają zdjęcia, artykuły i listy dotyczące ważnych dla nich wydarzeń. Istotna w niej jest idea współautorstwa i wielogłosu. Znacznie bardziej chodzi jednak o transformację tablicy detektywistycznej stosowanej przez kryminologów dla wywołania „burzy mózgów” podczas rekonstrukcji procesu zbrodni. W trakcie postępów śledztwa stopniowo wymienia się i uzupełnia umieszczone na niej dokumenty, usiłując dociec „prawdy”. Jest to proces asocjacyjny i współtworzony przez wielu uczestników inwestygacji. Na podobnej zasadzie artystki i artyści, którzy przygotowują prace nie wiedzą, jaki gest, znak czy tekst przekażą inni i jakie sensy wspólnej „wypowiedzi”/apelu zrodzą się podczas „lektury” poszczególnych z nich w układzie horyzontalnym, wertykalnym, na różnych osiach diagonalnych i w przypadkowych układach. Każdy obraz staje się zatem jakby cytatem w niezliczonych kompilacjach indywidualnych „tekstów”, stających się łącznie programowym manifestem o wolności słowa. Tablice, na których prezentowana jest wystawa intencjonalnie nie są przeszkłone. Pozostawienie otwartej ramy to nietypowy w praktyce wystawienniczej „ciepły gest”, ukłon w stronę Zwiedzających. To haptycznie, zmysłowo odczuwalne zaskakujące zaproszenie do współtworzenia treści manifestu artystycznego, otwarcia na reakcję i opinię bliskiego i dalekiego „innego” (by odwołać się do koncepcji horyzontalnej (historii) sztuki/ ahierarchicznego dyskursu, którą stworzył poznański badacz awangardy, Piotr Piotrowski.)

Być może uważni i odważni „niezależni Obserwatorzy” zechcą dołączyć komentarze od siebie? W założeniu to, co na różnych etapach tego kolektywnego procesu wyniknie jest nieprzewidywalne jak debaty w otwartym społeczeństwie. Być może sfotografowanie jego poszczególnych faz ujawni różne wersje „teorii” współczesnej sztuki zaangażowanej? Być może ich dokumentacja złoży się na wieloznaczny palimpsest, zakładający różne, równouprawnione wersje odczytania nadal fragmentarycznej „całości”? Otwarta rama to zaproszenie do partycypacji, do określenia własnego stanowiska. Do bycia nie tylko widzem, lecz zawsze aktorem....

**Dr Lidia Głuchowska, Instytut Sztuk Wizualnych, Uniwersytet Zielonogórski,  
kuratorka wystawy *Kiedy zmysły stają się teoretykami. Hommage à Bunt***