

Łukasz Guzek

Uczta na cześć Erosa

Sztuka i Dokumentacja nr 3, 83-87

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

UCZTA NA CZEŚĆ EROSA

Gdy zaczynamy lekturę książki Kazimierza Piotrowskiego *Erotematy słabnącego Erosa* poświęconą Krzysztofowi Zarębskiemu, to przy pierwszych zdaniach *Prologu* towarzyszy nam, umieszczony na środku strony obok, rysunkowy wizerunek chłopca. Wykonany delikatnie, z ledwie zaznaczonym obrysem twarzy, wyłania się zjawiskowo z tła białej karty. Wydaje się odrealniony, jakby rozpływał się, rozmywał, nikał lub pojawiał się, jak zjawia ze snu czy z głębi pamięci, jakby nie przynależał do rzeczywistości albo był w niej obecny tylko chwilami.

Chłopca nie charakteryzuje także wiek. Jest dziwnie nieokreślony. To ów wiek adolescencji, która trwa i trwa wiele lat. Są tacy, u których trwa całe życie. Czy to właśnie sugeruje nam autor książki o Zarębskim? Twarz bez wieku i cech charakterystycznych przynależy bogom i bōżym pomazańcom. Takie są greckie posągi o idealnej urodzie: bez wieku, bez wyrazu, mimiki, indywidualności, ale zawsze z tym samym tajemniczym uśmiechem zwróconym do wewnątrz.

Oczywiście domyślamy się, iż jest to portret bohatera książki z czasów młodości. Domyślamy się także, że autor książki nam go tu podsuwa z myślą o Freudzie i że interpretowanie poprzez freudyzm będzie jednym z, jeżeli nie głównym, kluczem do prowadzenia analizy bohatera i jego sztuki. Wskazuje już na wstępie, że wyobrażenia, sny na jawie, są podstawą jego sztuki, jej materiałem. Ale i w nie mniejszym stopniu determinują całość życia bohatera, co dobitnie ujawnią kolejne karty tej książki.

Już w pierwszych zdaniach prologu zostaje postawiona główna teza – „Jak głęboko ludyczność i przenikają byt i czy posiadają sakralną powagę?”

Trzy słowa klucze dla tej interpretacji sztuki Zarębskiego – ludyczność, Eros i sakrum – padają już na wstępie, by następnie w całym tekście prowadzić z sobą grę; łączyć się i przeplatać, tworząc rozmaite figury.

Ludyczność – czyli zabawa. Najpierw chłopiec się bawi. Jak, w co, z kim? Ludyczność przywołuje w naszej wyobraźni skojarzenie z zabawą żywiołową, bachtinowskim karnawalem (choć w książce Bachtin jest przywołany tylko raz, by zobrazować opozycję święta sztuki i rzeczywistości PRL w połowie lat siedemdziesiątych, s.108). Jest więc opozycją powagi, czasu „zwykłego” życia. Ludyczność od owej „zwykłości” codzienności pozornie wyzwala. Pozornie – gdyż uwalnia od niej jedynie na chwilę, chwilę zapomnienia w zabawie. W rzeczywistości jedynie przykrywa na krótko przykrą codzienność; pozwala odpocząć, oderwać się od niej – ale nic nie zmienia. Nie jest subwersywna. Ludyczność to petryfikacja, nie subwersja. Utrwala jedynie kolistą naturę rzeczywistości. I jest to błędne koło. A my kręcimy się w tym kole bez szans wyjścia z jego rytmu, bez szans na zmianę; zmianę

lokalizacji, przemieszczenie w inny świat, inną rzeczywistość. Ba – bez szans na zatrzymanie się w świecie karnawału. O to ostatnie dba już społeczeństwo.

Z ludyczną zabawą, jak chce Huizinga, łączy się jeszcze jedna kluczowa cecha – edukacja. Zabawa nie jest li tylko zabawą, nie służy li tylko rozrywce. Ma nas pouczyć, ma spowodować, że wyniesiemy wiedzę i *de facto* będziemy się mogli przystosować. Owe nauki poprzez zabawę służą zbudowaniu więzi społecznych, a w rezultacie mają zniewolić społecznie, pozbawić indywidualności – indywidualnych pragnień, myśli i celów, a także trzymać wyobraźnię, odpowiednio nastawić, nakręcić maszynę myślenia tak, by pasowała do reszty społeczeństwa. Taka zabawa, w istocie, ma bardzo poważny i „dorosły” sens. Chyba, że ktoś uprawia zabawy poza ludycznym protokołem. Wtedy musi jednak „popaść” w kontrkulturę.

Otóż ludyczności akurat w sztuce Zarębskiego nie znajdziemy. Znajdziemy natomiast inny rodzaj zabawy – ów związany z popkulturą, kulturą masową. To zjawisko *par excellence* współczesne, także współczesny rodzaj ludyczności, która od tamtej różni się tym, że jest aspołeczna. Nie utrzuca struktury społecznej, ale ją zmienia, podsuwa nowe sposoby życia, wybory, cele. Wreszcie *last but not least* formuje wyobraźnię. Jest więc subwersywna na wiele sposobów. Zarazem nie ma w niej dydaktyzmu. Typowa odpowiedź popkultury na zarzut wpływu – nie chcesz to nie musisz (oglądać, słuchać, itd.) – to typowa reakcja a-dydaktyczna. Nie ma wzorca – jest wiele wzorców do wyboru, nie ma wartości – bo są relatywne. Za to pop jest nienawidzony – za to też kochany i pożądanym. Rewolucja, subwersja dokonuje się tu „siłami natury”, niejako mimochodem, a nie na mocy perswazji. Popu się nie tłumaczy – on tłumaczy się sam przez się. I to w skali globalnej.

Po taki pop sięga Zarębski. Nie jest więc „ludyczny”, a do głębi „popowy”. Cała jego sztuka to gra (zabawa) w sferze kultury popularnej. Przez lata stosuje rekwizyty pochodzące z jej estetyki, ikonosfery. I potrafi nadać im znaczenie. Jak tego dokonał – o tym właśnie traktuje książka Piotrowskiego. Jednym z głównych, motywów popu jest erotyka. Erotyka funduje każdą zabawę. Jednak w popie owa erotyka-zabawa zyskuje pełnię swoich własnych praw, jest erotyką dla erotyki, bez ukrytej symboliki i dydaktyki. Pop pozwala oddać się erotyce i uprawiać ją bez obciążeń narzucanych przez społeczeństwo i kulturę tzw. panującą – np. na danym obszarze. Dlatego jest tak potępiany i tak atrakcyjny zarazem.

W książce Piotrowskiego znajdziemy wiele odniesień do filozofii. Czy Zarębski czyta tych filozofów, czy czytał Platona, Marcusego? – raczej nie. Nic na to nie wskazuje w jego sztuce. I nie ma takiej potrzeby. Po co filozofia komuś kto wie, posiada świat w sobie. A stosunek do świata zewnętrznego jest wyznaczany

przez ten pierwszy. Filozofii nie ma w sztuce Zarębskiego. Natomiast propozycja Piotrowskiego to fantastyczna interpretacja jego sztuki; pokaz możliwości tego, jak sztuka (praktyka artystyczna) może być potrzebna filozofowi, by robić porządku na własnym podwórku, jak staje się pomocna, by poukładać on coś na półkach z lekturami filozoficznymi, a i zapłodnił sobie wyobraźnię.

Piotrowski donosi, że Zarębski sięga do lektury Nietzsche’go (s. 110, s. 257). Ale jak subtelny erotoman ma filozofować młotem...? Jak skończony mizogin może „dogadać się” z konsekretem kobiet...? Widzę tu wpływ filozofa, bardzo wymagającego rozmówcy, jakim jest Piotrowski. Zapał do lektur filozoficznych ucieszył filozofa, wszak wejście artysty na „jego” teren uprawomocnia interpretację płynącą z głębi filozoficznego świata. To także potwierdzenie przydatności warsztatu filozofa w sztuce, metody łączenia filozoficznej lektury z formą wizualnej reprezentacji. Ale czy jest to trwałe – zobaczymy. Ja nie stawiałby na Zarębskiego filozofa – nietzscheanistę, nawet wobec słabnącego Erosa.

Piotrowski upozował swojego bohatera na herosa, a może szamana, „bożego szaleńca”. Opowiada jego dzieciństwo jako historię inicjacji, która jest traumatyczna, zawiera ocieranie się o śmierć, ale i o cudowność. Jednak nie tylko dzieciństwo, choroby i inne życiowe zagrożenia egzystencji spotykają naszego bohatera. W parze z nimi idzie inicjacja seksualna, bardzo wczesna. Zbyt wczesna? A może po prostu normalna, tylko ujawniona i uświadomiona, a nie stłumiona w zarodku? Wszak Freud, który patronuje całemu projektowi książki, jest odkrywcą seksualności dzieci, co było wówczas szokiem, gdyż uważano je za jedyne czyste istoty, w opozycji do brudnych myśli dorosłych. Dziś owa seksualność została przykryta dyskursem, który to proces opisał Foucault. Czyli – anioły czy dyskursy – w procesie dorastania erotyka zostaje stłumiona. Ale nie u Zarębskiego. Piotrowski ukazuje jak u naszego bohatera siły natury pokonują ograniczenia społeczno-kulturowe i w rezultacie dają erotyce miejsce oraz znajdują dla niej przestrzeń w sztuce, gdzie może być sobą, rozkwitać, rozwijać się w pełni swych możliwości.

Piotrowski podaje fakty z młodości bohatera, które choć może nie są same w sobie bulwersujące, jak masturbacja, ale w konstrukcji książki pojawiają się jako zjawiska zapowiadające późniejsze zdarzenia i o tyle też „niezwykłe”. Norma masturbacji (by była normalnością musiała stoczyć walkę o swoje miejsce w społeczeństwie), kieruje ku innym poczynaniom Erosa, które takiej normy jeszcze sobie nie wywalczyły i wciąż pozostają wyrugowane ze sfery społecznej, jak „zwykła” heteroerotyka, tyle że wypowiedziana otwarcie, choćby w izolowanych społecznie formach sztuki. Do *Erotematów rozkwitającego Erosa* (s. 78) należy też homoerotyka, ale raczej to nie nasz bohater ją inicjuje, raczej jest ona konstatacją obserwatora zewnętrznego, który

widzi takie zainteresowanie swoją osobą. Natomiast homoerotyka les jest, jak zauważa Piotrowski przywołując filmy Zarębskiego, jedną z hetero fascynacji, a nie tematem samym w sobie, tak by można podejrzewać artystę o skłonności trans.

„Bardzo lubił oglądać się w lustrze” (s. 31) – podobna anegdota krąży o Dalim, który był mistrzem budowania wokół siebie atmosfery niezwykłości. (Ponoć Dali do 35 roku życia masturbował się przed lustrem, ale takich szczegółów o Zarębskim biograf nie podaje, choć zdanie o lustrze pojawia się w akapicie o masturbacji.) Tu również takie biograficzne szczegóły są, mają być, znaczące. Mają pokazać niezwykłość, która tłumaczy niezwykłość sztuki. Na stronie 33 mamy opis cudownego ocalenia. To kolejny motyw wskazujący na to, że mamy do czynienia z wybrańcem. Jego życie jest pełne nadprzyrodzonych zdarzeń. Wszystko to wskazuje na biografie szamana, proroka, świętego.

Tak oto Freud i jego nauka o libidalnej energii czyli Erosie, który od dzieciństwa jest w nas, został spleciony z opisami nadprzyrodzonych życiorysów znanymi z literatury religioznawczej i antropologicznej. Z takiego podłoża, zaproponowanego przez autora, może wyrosnąć tylko jedno – wielki artysta, tworzący sztukę przesyconą Erosem. Tu dalsza argumentacja historyka sztuki wydaje się zbędna. Wszak w tej konstrukcji, do wielkości i wielkiego tematu erotyki Zarębski został predystynowany. Nie od niego zależało już w dzieciństwie i w okresie adolescentnej erotyki to, kim będzie i co będzie wiodącym tematem jego dzieł. Tak musiało być, nieuchronnie, fatalnie, finalnie. A skoro tak miało być, to co tu do roboty mają krytycy sztuki? Mogą tylko opisywać, cmokać, przewracać oczami lub toczyć pianę niewiści, lub po prostu o Zarębskim nic nie wiedzieć – on jest wielki niezależnie od nich. Taki jest okrutny mechanizm predystynacji- także dla artysty, bo może on jedynie pogodzić się ze swoim przeznaczeniem, los nie zależy od niego – jest w ręku bogów. Sakrum Erosa broni się samo. Taka konstrukcja biografii wyklucza dyskusję wartościującą, krytykę, ale nie interpretację czy uprawianie filozofii.

Owa erotyka adolescentna, nastoletnia, wieku bez wieku, zazwyczaj trwa do chwili, aż ostateczna inicjacja przeniesie nas w wiek dojrzały. Wydaje się, że „dorosłość” u naszego bohatera nigdy nie następuje. Zabawa trwa. Zmieniają się tylko zabawki. Taki typ erotyki – pozbawionej dydaktyki, moralizatorstwa i filozofii – jest możliwy tylko w popkulturze. Zarębski po prostu ma to w sobie; jest szamanem, który posiada moc podróży między światami adolescencji i dorosłości. Opowiem anegdotkę: kiedyś na performance Zarębski, jak to często czyni, poprosił do udziału dziewczynę z publiczności, wybierając z młodszych. Nie miała robić czegoś szczególnego – po prostu być przy nim w trakcie akcji, w której brały udział gadgety erotyczne. Ale dziewczynka okazała się małąlatką i zrobił się

lekki skandal. Nieco wystraszony Zarębski powiedział, że nie wiedział przecież ile ona ma lat – była w wieku adolescencji, było trochę ciemno – jak to w galerii... Tak mu wyszło, gdyby wiedział... Ale to, że tak mu wyszło, to dowód na jego nos czy czułe czujki erotyczne wysunięte ku światu – nie kalkulował tylko wybrał kierując się instynktem Erosa, który pracuje subwersywnie i popycha do czynów poza społeczną poprawnością.

Później do sztuki Zarębskiego trafia jego córka (ur. 1977). W jej pojawieniu się Piotrowski również upatruje momentu inicjacji, gdyż otwiera ona nową drogę dla Erosa. To droga wspólnej inicjacji – ona inicjuje jego, ale on ją – aż do dojrzałości czyli ostatniego perfo z nagą córką (2008), gdy decyduje, iż inicjacja dobiegła końca (s. 279-nn). Piotrowski łączy ten watek z innym nazwanym *Tyberiadą* (od lubieżnych historii przypisywanych temu cesarzowi), czyli perwersją, która osiąga szczyty i tak znamionuje swoje przeciwieństwo – wyczerpanie mocy Erosa.

Tytułowa teza o słabnącym Erosie (z wiekiem) wydaje się dyskusyjna. Za jej prawdziwością przemawia wpływ czasu i statystyka. Ale czy artysta mieści się w tak „zwykłych” ramach? Wszak sam Piotrowski wielokrotnie wskazał na nadprzyrodzone moce drzemające w artyście; że jest pod opieką bogów (przynajmniej jednego – Erosa). A poza wszystkim teza jest dyskusyjna w świetle sztuki. W niej słabości Erosa nie widać. Słuszne natomiast zostały wskazane ramy – od Erosa adolescentnego do „Tyberiusza” – skrajnie prerafinowanego. Ramę tworzy biografia czyli coś obiektywnego – linia czasu biegnąca od dzieciństwa i pierwszych poruszeń wyobraźni erotycznej po ich siedemdziesiąt rocznicę właśnie obchodzoną tą książką i wystawą prezentującą ową drogę w sztuce pod patronatem Erosa. Zawiera się w niej pewna prawda o erotyce, jej mechanizmie wewnętrznym rządzącym rządami i ich zaspokajaniem. Otóż, zaspokajaniu nie ma końca, perwersja musi rosnąć, wznosić się na wciąż wyższy stopień. Tu gdzie filozof rozpoznaje schyłek, może należałoby widzieć wyżyny, osiągnięcie mistrzostwa. To droga pokrewna sztuce – sztuce nie ma końca, można ją jedynie porzucić i zająć czymś innym. Ci, co przy sztuce pozostają, idą drogą ku rozwojowi i wyrafinowaniu. Inna rzecz, że późne dzieła artystów w taki sposób konsekwentnych, tych którzy nigdy nie zboczyli ze ścieżki sztuki, są zadziwiająco proste, naiwne, wydawałoby się pozbawione wcześniejszej głębi – ale właśnie są ową erotyczną zabawą i ulgą spełnienia. U Zarębskiego, ów stwierdzony przez filozofa schyłek, jest takim momentem spełniania.

Jednak niech owa rosnąca perwersja nas nie zawiedzie ku lekturom Sade’a czy Bataille’a – tam owszem jest opisany ów mechanizm wzrostu perwersji aż po ostateczność czyli śmierć, ale to zarazem są powiastki moralne (amoralne), wykłady etyki (aetyki). Zarębski zanurzony w popkulturze nie ma nic z tych perwersyjnych przykładów literackich – pop uwalnia go od powinności filozoficznej, od nadawania sensu. Uprawia sztuc-

kę tak jak perwersje – jako same w sobie i same dla siebie – bez innych celów, szczytnych czy szpetnych. Erotyka pióra poprzednio wspomnianych mistrzów, dodając wspomnianego przez Piotrowskiego Swetoniusza, ma się nijak do perwersji wizualnej Zarębskiego. Artysta tworzy obrazy i jest to erotyka obrazu wybitnie heteroseksualna, co może wydawać się ograniczeniem rozmachu perwersji, ale jest szczere, tak jak erotyka adolescentna. Porównując ją z figurami przywołanych pisarzy, nie wynika ona z potrzeb konstrukcji literackiej i myślowej, ale z psycho – fizycznej kondycji erotycznej, która staje się kondycją artystyczną.

Piotrowski w różnych miejscach książki przywołuje rozmaitych artystów dla poczynienia porównań ze sztuką Zarębskiego. Ciekawe jest przywołanie Szapocznikow (s. 38) i jej wystawy w Zachęcie w 1957 roku, która zrobiła „duże wrażenie” na artyście, co wskazuje na pewne stosowane przez niego rozwiązania jak zatopienie w lodzie (Piotrowski), ale, dodajmy, także konsekwentne używanie plastikowych przedmiotów, sztucznych materiałów przemysłowych i popkulturowych. Ale można by wskazać jeszcze inny powód fascynacji Szapocznikow – jej wcale niedwuznaczną erotykę, a i to, że była piękną kobietą, co na Zarębskiego musiało oddziaływać. Wskazanie w książce tradycji surrealizmu jako pomocnej w interpretowaniu sztuki Zarębskiego jest jak najbardziej słuszne. Jednak przedmiotowość surrealizmu może się rozwinąć w wielu kierunkach. Zdjęcia Dalego i Man Ray’a z użyciem przedmiotów zaskakująco, jak to w surrealistycznej poetyce, zestawione z twarzą postaci na pewno dają się powiązać z pracami czy fotografiami Zarębskiego zamieszczonymi w książce, gdzie jego ciało zestawiane jest z przedmiotem. Ten wątek surrealistycznego przedmiotu w twórczości Zarębskiego nie jest bliżej badany. Zapewne pozwoliłyby on na wyjaśnienie genezy zainteresowania performance (tak jak owe zestawienia z przedmiotem są jedną z wskazówek historycznej genezy tej formy sztuki). Inne przybliżenie tej sztuki to dada. Pojawia się w analizie Bryla (s. 114), chyba niezbyt cenionej przez Piotrowskiego, ale trafnej, gdyż to dadaizm jest pierwotnym źródłem subwersywnej postawy wewnętrzzianej w sztuce, oraz *via* Duchamap, wykorzystaniem możliwości przedmiotu – ready made, który podejmuje także pop, co by pozwalało na wyjaśnienie użycia ready made gadżetów z sex shopu.

Kolejne przybliżenia kierują nas ku muzyce. I to jest obiecujący trop. Muzyka pojawia się w wielu aspektach i jest niezwykle ważna dla Zarębskiego (co zostało dowodnie omówione w tekście). Tu należy wskazać na wątek związku z Fluxusem, gdyż to on pozwala na uchwycenie istoty powiązania akcji przedmiotu (obektu) i dźwięku w twórczości Zarębskiego. A Fluxus wskazuje – zdecydowanym gestem – na tradycję dada. Dada więc jest praźródłem sztuki Zarębskiego, co nie dziwi o tyle, że jest w ogóle źródłem tego, co w sztuce współczesnej naj-

lepsze. Akcje (performance) Fluxusu są koncertami, bazują na idei rozszerzonej muzyki Cage’a (wskazanie na Cage’a pojawia się w cytacie przytoczonym za Szymonem Bojko, s. 146). Ta inspiracja została przez Piotrowskiego wskazana, ale pośrednio, poprzez wskazywane kilkakrotnie związki Zarębskiego z Fluxusem. Tymczasem Fluxus jest tu kluczem, nie tylko formy, ale i ducha subwersji, manifestującego się w postaci trwania w obszarze kontrkultury. Do tej kwestii jeszcze będzie trzeba wrócić, bo jest ona jedną z ciekawszych w tej książce. Fluxus jest istotny z tego względu, że to z fluxusowego ducha wyrasta akcja – jedna z kluczowych form sztuki Zarębskiego i – moim zdaniem – klucz do zrozumienia sztuki czy postępowania Zarębskiego-artysty. Formy bazujące na czasie jak muzyka czy proces organizujący formę, to podstawowe środki artystyczne jakimi posługuje się artysta. Nic dziwnego, że fluxusowcy byli bliscy Zarębskiemu i stanowili jego łączność ze sztuką amerykańską, zanim znalazł się w niej nasz bohater (a także później występował z artystami Fluxusu).

Kontynuacją fluxusowej metody jest przywołana w książce figura DJ’a. Piotrowski zestawiał go z klaunem. Jednak reprezentują oni inne zagadnienia – DJ nawiązuje do improwizowania muzyki, co uprawiali Fluxusowcy. Klaun to z kolei figura, która ukrywa performerą, rodzaj kamuflażu ego artysty. Klaun to maska. Klaunada to strategia pozwalająca uniknąć oskarżeń o eksponowanie siebie kosztem sztuki, sprawy, idei czyli tego, co wyraża, o czym mówi jego sztuka. Bardzo wyraźnie i świadomie pisze o tej strategii Warpechowski. Według jego własnych słów *Champion of Golgota*, ukrzyżowany w stroju hokeisty jest śmieszny i żałosny, ale jest zarazem autośmieszeniem. Podobnie wymierza ironię w siebie, gdy paradytuje wojskowym krokiem w kalesonach ciągnąc przywiązane do nogi ptaszka. Jest głupim, ale niegroźnym bufonem, operetkowym dyktatorem z *Króla Ubu*. Klaun i rozmaite przebrania stosowane przez Zarębskiego mają podobny sens – odbiera sobie powagę i tym samym pierwsze miejsce w spektaklu, by uwypuklić to, co w nim istotne.

Jeden z ciekawszych wątków książki jest związany z poszukiwaniem inspiracji. W 1981 Zarębski z rodziną wyjeżdża do Nowego Jorku, jak wielu, na chwilę. Zastaje ich za granicą stan wojenny. Naprawdę trudno obliczyć straty jakie spowodował stan wojenny – przerwanie ciągłości rozwoju sztuki jest dla sztuki katastrofą, do dziś sztuka polska nie zrosła się w całość. Zarębski wyjeżdża z Polski już jako ukształtowany artysta, z doświadczeniem sztuki lat siedemdziesiątych, w których jego sztuka zyskała uprawomocnienie. Ale to całkowity przypadek, że akurat do NY. W NY kontynuuje swoją twórczość. Jednak czy jego twórczość pasuje bardziej do Ameryki czy do Europy? Albo inaczej: jaki rodzaj tożsamości artystycznej przysługiwałby Zarębskiemu – artyście – amerykański czy europejski? Ten wątek powraca w książce wielokrotnie pod wieloma postaciami.

Pojawia się jako niejasna ciagota do przyjazdów do Polski, niekoniecznie motywowanymi koniecznością praktyczną.

Przypomnijmy, że w 1973 roku Zarębski uczestniczył w Biennale Młodych w Paryżu. W książce niewiele znajdziemy wspomnień z tego okresu, wskazujących na znaczenie tej konfrontacji ze sztuką światową. Jednak w roku następnym mamy serię wystaw indywidualnych *Dialog*, *Sfery Kontaktu*, *Kącik Kosmetyczny*. Przyjmują one formę która później stanie się „jego” językiem, zwłaszcza w powiązaniu z performance, które uprawiał już wcześniej. Zarazem wydaje się, że jest to sztuka, która pasuje do Europy tego czasu, do Paryża, w którym na noworealistyczną estetykę nakłada się konceptualizm. Ale pasuje też do Ameryki. Tzw. Rivington School of Art, z którymi pracuje od 1987 roku, tworzy w duchu, który trwa i jest pielęgnowany od happeningów Kaprowa, Oldenburga, Dine’a czy *combine* Rauchenberga. Tu i tu ma szlachetny rodowód sztuki metropolii. Wydaje się więc, że Zarębski mógł udać się w obu kierunkach i wszędzie czułby się ze swoją sztuką dobrze.

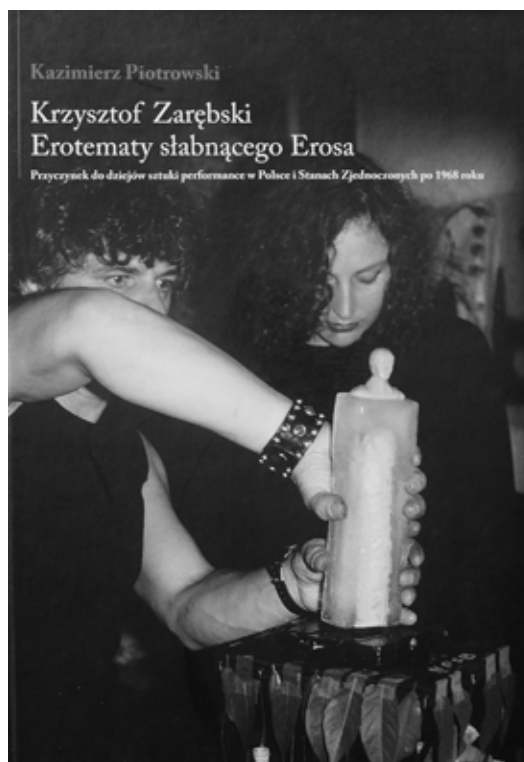
W książce jest kilka fragmentów korespondencji z jego kolegą Kawiakiem, który udał się do Paryża. Artyści znają się od 1970 roku, od wystawy *Młode Pędy* w Lublinie, która była dla Zarębskiego ważna i przełomowa (tak to przedstawia Piotrowski). Jednak po latach korespondencja z Kawiakiem jest jakby rozmową dwóch światów. Kawiak jest zadowolony z siebie i ze swojego emigranckiego losu. I bardzo żał mu Zarębskiego, który nawet nie ma samochodu. Nie ma się czym, według niego, pochwalić. Narzeka zamiast już dawno się ustawić. Piotrowski dobrze odczytuje niezrozumienie dla Zarębskiego jakie przebija z listów Kawiaka. Dla Kawiaka jest on po prostu tym, któremu się nie udało. Ma rację tylko o tyle, o ile mierzy go swoją miarą. Ale są to miary w zupełnie innych jednostkach.

Piotrowski wskazuje nawet pewne racjonalne wyjaśnienie pozycji Zarębskiego – jego przywiązanie do kontrkultury i zawartej w niej niechęci do komercji uprawianej przez generację konceptualną (s. 236). Tylko czy stwierdzony i tylekroć omówiony tu i w książce Piotrowskiego Eros zapładniający wyobraźnię Zarębskiego potrzebuje takiego sukcesu, albo – co dla niego byłoby jego miarą...? Erotomania to nic zewnętrznego, nie ma nic wspólnego z lśnjącymi blachami i rykiem motorów – to stan głęboko wewnętrzny, to szaleństwo rozgrywające się w ciszy umysłu, to coś co jest zamknięte w nas, a daje znać np. w sztuce. Po co komuś takiemu samochód? Po co mu cokolwiek, skoro wszystko ma we własnej wyobraźni (którą ewentualnie dzieli z kilkoma szczęśliwcami, np. żoną i córką). I wcale nie ma potrzeby opuszczania tego świata. Skoro nie pozwolił sobie na to przez siedemdziesiąt lat, więc pewnie tak już zostanie... Paryż czy NY – tylko ów wewnętrzny świat stymulują. Można w nich żyć jak w monadzie (albo w jabłku). Taki ktoś mierzy świat miarą wyobraźni, a nie potrzebą wylegitymowania się sukcesem.

Dawny przyjaciel Zarębskiego więc, mimo woli, wskazał na głębokie powody tożsamości artystycznej Zarębskiego, czego wynikiem jest jego miejsce jakie zajmuje w sztuce. Słusznie te przyczyny w swojej książce eksponuje Piotrowski.

Erotematy słabnącego Erosa to książka jakiej w Polsce do tej pory nie było. Jest po części powieścią biograficzną. Ale przede wszystkim powiastką filozoficzną osnutą na sztuce. Życie prawdziwe, choć heroizowane, odgrywa w tej książce rolę konstrukcji, na której zostaje rozpięta sieć interpretacji prac Zarębskiego. Monografie artystów napisane w sztuce polskiej, wydają się przy niej mocno sztuczne i wyłącznie fachowe. Artysta nie jest w nich postacią żywą, funkcjonującą, jak mówi Jan Świdziński, „w świecie, w którym żyjemy”, czyli kontekstowo. Kontekstem są rozmaite myśli zebrane przez filozofa i powiązane ze sztuką. Nawet gdy nie do końca konsekwentnie stosowana metoda historyczna nie pozwala w pełni śledzić przemian jego sztuki, to filozoficzna rama pozwala na uchwycenie jej jako całości. Ale w powieści liczy się przede wszystkim dramaturgia i emocje. Poza formą wizualną, śledzimy tu przecież historię „Erosa o wielkim apetycie” (s. 77).

Łukasz GUZEK



Kazimierz Piotrowski, *Erotematy słabnącego Erosa*. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elekrownia w Radomiu, Radom 2009.