

Marta Zambrzycka

Seks, przemoc i kosmici : kod telewizyjny w malarstwie Wasilija Cagołowa

Przegląd Wschodnioeuropejski 6/1, 123-130

2015

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.

MARTA ZAMBRZYCKA
Uniwersytet Warszawski

SEKS, PRZEMOC I KOSMICI. KOD TELEWIZYJNY W MALARSTWIE WASILIJA CAGOŁOWA

Sex, violence and aliens. Television code in Vasylyy Cagolov paintings

SŁOWA KLUCZOWE: znak, semiotyka, kod, telewizja, przemoc, sztuka współczesna

KEYWORDS: sign, semiotics, code, television, spectacle, violence, death, contemporary art

ABSTRACT: The subject of the text is to analyze the television code in paintings of Vasily Cagolov – a contemporary Ukrainian artist. The works of Cagolov are presented through the perspective of semiotics and analyzed in the context of today's "spectacles of violence". As the "spectacles of violence" the author understands all the cultural messages that concern violence, fear and pain, and shows them in the framework of "show", directed to a mass audience. These are: films, computer games, certain sports and documentaries, as well as some literary genres (horror, thriller, crime) and art inspired by the code of such messages. In the article theoretical works were used. The authors of these works were: Boris Uspieński, Jurij Lotman. The author was also inspired by texts of Susan Sontag, Janusz Tazbir, Oleksandr Soloviov. The author believes that contemporary paintings of Cagolov can be "read" as a cultural text that can be entered through the broader context of cultural phenomena.

Twórczość Wasilija Cagołowa, ukraińskiego artysty, w prezentowanym artykule zostanie przedstawiona w perspektywie semiotycznej, przy uwzględnieniu współczesnych „widowisk przemocy”. Za „widowiska przemocy” uważam wszelkie przekazy kulturowe, ujmujące przemoc, lęk, cierpienie i patologię w ramy spektaklu i skierowane do masowego widza. Będzie to zarówno film, gra komputerowa, określone dyscypliny sportu i programy dokumentalne, jak również niektóre gatunki literackie (horror, thriller, kryminał) oraz sztuka, inspirowana kodem takich przekazów.

Cagołow to jedna z głównych postaci współczesnej ukraińskiej sztuki. Jego droga twórcza rozpoczęła się w latach 80. i obejmowała malarstwo, instalacje, video-art, fotografię, happening i performance. Wraz z A. Sawadowem,

G. Senczenką, A. Rojtbrudem i A. Hnylyckim był twórcą ruchu artystycznego „południoworosyjska fala”, zwanego także „transawangardowym neobarokiem”. Historyk sztuki O. Sołowiow nazywa twórczość Cagołowa „nowym dokumentalizmem”, podkreślając, iż przemoc i patologia stanowiły motyw przewodni artysty zarówno w performance, instalacjach, jak i w malarstwie.

Rzeczywiście, malarstwo Cagołowa można określić jako swoisty, postmodernistyczny pop spektakl, pełen przemocy i społecznych dewiacji. Pozwala to porównać jego obrazy do filmów Quentina Tarantino. Podobnie jak twórca *Urodzonych morderców*, ukraiński malarz gra konwencjami i kodami kulturowymi, kreuje widowisko, będące połączeniem groteski, absurdu, czarnego humoru i brutalizmu, ale też refleksją nad współczesną fascynacją okrucieństwem i przemocą. Na płótnach artysty znajdujemy sceny rodem z kryminalnych seriali i kina kategorii B, negatywnych bohaterów masowej wyobraźni, krew, strzelanie, morderstwo, a także wstydlive kulisy biurowych romansów, wyobrażenia o pozaziemskich cywilizacjach (seria *Ukraińskie Archiwum X*) i groteskową refleksję nad terroryzmem (seria *Strach ma wielkie oczy*, przedstawiająca baletnice w pasach szahidek). Pojawia się pytanie, czy malarstwo Cagołowa jest jedynie grą z konwencjami popkultury, czy można je uznać za diagnozę stanu społeczeństwa z jego postępującą brutalizacją i intelektualną degradacją. Wspomniany przez Sołowiowa „dokumentalizm” twórczości Cagołowa nie ma nic wspólnego z „pasywnym odtwarzaniem nagiej rzeczywistości” (Sołowiow 2013), stanowi raczej zapis filtru, przez jaki popularne media, a zwłaszcza telewizja, przepuszczają rzeczywistość, tworząc jej zdeformowany, często groteskowy obraz. Artysta nie chce pozostawać dokumentalistą otaczającego nas świata, nie chce rejestrować i diagnozować. Tym, co ukazuje, jest nie rzeczywistość, lecz jej medialny znak.

Odwołując się do perspektywy semiotycznej, możemy stwierdzić, iż każdy akt postrzegania jest zapośredniczony przez znak. S. Wysłouch pisze: „Żyjemy w świecie znaków i nadajemy nowy sens rzeczom, zmieniając je w znaki. Tym samym przestrzeń w której się poruszamy ulega nieustannej semiotyzacji” (2001, 9). Zaś H. Buczyńska-Garewicz stwierdza: „Przedmiot poznania symbolicznego jest zawsze mediatyzowany przez znak [...] symboliczność jest totalną mediacją (1980, 17). Percepowana rzeczywistość ulega przefiltrowaniu przez kody poznawcze, które pozostają najczęściej przeźrocyste, tak, jak język – najważniejszy filtr percepcyjny. M. Czerwiński stwierdza, iż język

służy do odczytywania świata zewnętrznego [...] Odczytywanie to jednak zarazem kreacja, już w samym akcie nominacji [...] dochodzi bowiem do nadania obserwowanym rzeczom pewnych cech charakterystycznych. [...] W ten sposób dochodzi do kodyfikacji pewnej wizji świata, do stworzenia jego obrazu. [...] Siła języka

tkwi zatem w tym, że – kodyfikując tę wizję – stwarza on pozory jej obiektywizmu, zamykając użytkowników języka w określonym dogmacie poznawczym i interpretacyjnym (2012, 28).

Podjęcie semiotyczne implikuje więc pytania nie o to, jakim świat jest naprawdę, lecz jedynie o to, jakim wydaje się być poprzez pryzmat znaków i tekstów kultury. Podobne pytania stawia malarstwo Cagołowa, którego interesuje nie tyle zbrutalizowana rzeczywistość, ile medialne kody tę rzeczywistość kreujące.

W semiotycznym kontekście dzieło artystyczne jest rozumiane jako swoisty „tekst kultury”. Każdy taki tekst stanowi rodzaj kulturowego komunikatu; jest, mówiąc najprościej, „uporządkowaną sekwencją znaków jakiegoś jednego przynajmniej systemu znakowego” (Ziemiańska-Sapija 1987, 24). Jest sekwencją zorganizowaną wewnątrznie, sensowną i całościową (Łotman 1984, 79). Według J. Łotmana, każdy tekst kultury posługuje się swoistym językiem-kodem:

Wszelki system służący celom komunikacji [...] może być określony jako język. [...] można mówić o „języku” teatru, kina, malarstwa, muzyki i o całej sztuce jako o w szczególności zorganizowanym języku. [...] Sztuka zatem może być opisana jako pewien język wtórny, a dzieło sztuki jako tekst w tym języku (ibidem, 16).

Większość kodów kulturowych pozostaje przezroczysta dla „uczestników kultury”. Gdy jednak zdeterminowany kulturowo „dogmat poznawczy” – czyli określona wizja rzeczywistości – zostanie przepuszczony przez kolejny filtr, na przykład przez medium telewizji, wówczas kreacja wysuwa się na plan pierwszy, kod przekazu staje się jawny. J. M. Łotman i B. A. Uspieński piszą: „Wszelka rzeczywistość wprowadzona do sfery kultury zaczyna funkcjonować jako znakowa. Jeśli miała już charakter znakowy [...] to staje się wówczas znakiem znaku” (1977, 170). Taki „znak znaku” jest głównym tematem twórczości Cagołowa. Ukraiński artysta skupia się właśnie na analizie kodu, sprowadzając przekaz medialny do efektów wizualnych. Odwołując się po raz kolejny do poglądów semiotycznej szkoły z Tartu, stwierdzamy, iż każdy „artystyczny tekst” wchodzi w różnorodne relacje z innymi tekstami, a wtapiając się w semiotyczne uniwersum kultury, poddawany jest różnorodnym odczytaniom, i różnym interpretacjom, uzależnionym zarówno od kulturowego kontekstu, jak i od kompetencji oraz uwarunkowań odbiorcy (Łotman 2008, 141). Malarski język Cagołowa odwołuje się bezpośrednio do kodów przekazu telewizyjnego i filmowego. Uwaga artysty skupia się na komunikacie, jaki narzucają nam współczesne media i kultura popularna. Otrzymujemy obraz wyreżyserowany na wzór filmowy. Artysta nie ukrywa zresztą swoich intencji, w sposób bezpośredni informuje odbiorcę o „filmowości” czy „telewizyjności” wykreowanego przez siebie świata malarskiego. Dowodem tego jest już sam tytuł jego szerokiego projektu artystycznego – *Mocna telewizja*. Sołowiow stwierdza:

Począwszy od lat dziewięćdziesiątych najważniejsze problemy, których dotyka w swej twórczości Wasylj Cagołow [...] to przemoc, przestępczość, patologie społeczne. Stały się one dominującą treścią projektów będących częścią ogólniejszego zamysłu pt. *Mocna telewizja*, który wychodził z założenia o niematerialności świata, wobec czego przedstawiał go jako [...] globalny obiekt telewizyjny (2013).

Nie deprecjonuje to w najmniejszym stopniu wagi problemów przemocy i patologii. Bo chociaż Cagołow nie pretenduje do roli obiektywnego obserwatora zbrutalizowanego świata, jego malarstwo stawia nam skomplikowane pytania. Pytania o poddawanie się medialnym manipulacjom, o rosnącą fascynację tym, co brutalne, okrutne, przerażające. Warto poza tym zwrócić uwagę na fakt, iż odpowiednio wyreżyserowany, czy „wykadrowany”, obraz naświetla bolesne fakty o wiele jaskrawiej niż próba „obiektywnego” ich opisu. Tak, malarstwo Cagołowa tkwi głęboko w obrazowaniu telewizyjnym, lecz dzięki temu analizowane przez artystę problemy zyskują wyrazistość, która często rozmywa się w bezpośrednim oglądzie. Konwencja obrazowania telewizyjnego uwypukla kwestie przemocy i brutalizacji, które stały się dominującym motywem medialnych przekazów. Co więcej, konwencja taka pozwala nie tylko na obserwację zjawiska przemocy, lecz – przede wszystkim – wywołuje refleksję nad rolą, miejscem i znaczeniem obrazów przemocy we współczesnej kulturze oraz nad sposobem, w jaki te obrazy są odbierane przez widza. Nawiązująca do przekazu telewizyjnego maniera Cagołowa stanowi więc rodzaj ramy/granicy tekstu artystycznego. Uspieński w następujący sposób pisze o znaczeniu ramy w malarstwie:

Właśnie ramy – bądź to bezpośrednio oznaczone granice obrazu [...] bądź to specyficzne formy kompozycji – organizują obraz i nadają mu symboliczną wartość znaczeniową. [...] sam pejzaż właściwie nie nie znaczy, ale wystarczy zakreślić pewne granice [...] i może być on odbierany jako obraz (1975, 222).

Artysta stara się uczynić język malarski doskonale „przylegającym” do przekazywanej treści. Zdaniem cytowanego już J. Łotmana jedność formy i treści jest charakterystyczna dla wszelkich „tekstów” artystycznych. Radziecki semiotyk stwierdza, iż dążenie do rozdzielenia formy i treści dzieła przypomina poszukiwanie życia poza żywym organizmem, po czym dodaje: „Idea artystyczna poza strukturą jest nie do pomyślenia. Dualizm formy i treści powinno zastąpić pojęcie idei realizującej się w adekwatnej strukturze i nie istniejącej poza tą strukturą” (1984, 22).

Jedność formy i treści (idei i struktury) realizuje się doskonale w malarstwie Cagołowa. Treścią nie jest tu realna rzeczywistość, lecz jej telewizyjny obraz, zaś maniera malarska odpowiada estetyce przekazu telewizyjnego. Czy jest to realizm? Raczej coś, co można określić „realizmem telewizyjnym”, z jego

kiczowatą wielobarwnością, pozbawioną refleksji, „płaską” rejestracją sytuacji i postaci. Dużo tu krwi, strzelaniny i seksu. Ta groteskowa szmirowatość świata telewizyjnego wyraża się nie tylko w przedstawionych przez artystę scenach, ale przede wszystkim właśnie w języku malarskim, w komiksowej manierze, balansującej na granicy kiczu. Artysta gra z odbiorcą w przewrotną grę, w iście postmodernistycznym stylu żonglując wizualnymi kodami kultury popularnej. Jego obrazy stanowią „medium absurdu”, nie są jednak absurdalne same w sobie, ponieważ implikują głębszą refleksję nad bezsenssem, który nierzadko traktujemy jako realny stan świata, a także nad ogromną rolę obrazów przemocy i cierpienia we współczesnej kulturze (Евангелий 2013).

Przemoc na malarstwie ukraińskiego artysty przybiera różne formy. W serii *Zabłąkana kula* są to wyreżyserowane sceny z życia środowiska przestępczego: strzelaniny rodem z gangsterskich filmów kategorii B, bandyckie samosądy, znane z kryminalnych seriali, negatywni bohaterowie w drogich samochodach. Jest tam również seks – z prostytutkami, pośród rozstrzelanych trupów, z sekretarkami w detalicznie odmalowanej scenerii biura. W serii *Strach ma wielkie oczy* przemoc przybiera formę groteskowego i niepokojącego połączenia ludzkiego ciała z metalowymi, raniącymi przedmiotami (ludzka głowa i wiertarka, nożyce) oraz ironicznej metafory współczesnego lęku przed terroryzmem (baletnice w pasach szahidek).

Cagołow interpretuje przemoc jako efekt czysto wizualny (Sołowiow 2013) – to nadaje jego obrazom charakteru swoistego spektaklu, filmowego widowiska, traktującego przemoc nie tyle jako realny problem, ile jako obiekt fascynacji, „rzecz, którą się ogląda”. Wydaje się to zresztą jednym z ważniejszych problemów współczesności. Nie przemoc sama, ale rosnące i eksploatowane w mediach nią zainteresowanie, emocje wyrażone doskonale przez S. Sontag w lapidarnej formule: „im krwawiej tym ciekawiej” (2010, 114). Sołowiow stwierdza, że ukraiński artysta stara się „pokazać specyficzną choreografię zbrodniczych czynów” (2013). Pozwala to wpisać jego twórczość w szerszy kontekst rozważań z pogranicza sztuki i antropologii widowisk.

Kulturowa kategoria widowiska implikuje metaforę świata jako teatru czy dramatu i obejmuje niezwykle szeroki zakres zagadnień. Za pioniera tej perspektywy badawczej w antropologii uważa się V. Turnera, który całą rzeczywistość kulturową/społeczną objął kategorią widowiska (Kolankiewicz 2010, 21). Metafora teatru – widowiska zakłada stałą obecność akcji (fabuły), podział na widza i aktora (odbiorcę i nadawcę), a także określoną ramę, wyznaczającą granice, w których rozgrywa się spektakl (bez względu, czy jest to święto, rytuał, czy inna forma kulturowej działalności). Pozostaje jeszcze pytanie o temat widowiska. Ograniczmy go do przemocy, śmierci i patologii, co pozwoli nazwać interesujące nas zjawisko „widowiskami przemocy”. W rozumieniu Turnera każde widowisko jest opowieścią, jaką społeczność opowiada sama o sobie (ibidem, 23).

Można więc stwierdzić, że „widowiska przemocy” są opowieściami, wpisującymi amorficzny lęk przed makabrą w ramy praktyk kulturowych. Lęk nabiera kształtów realnych i łączy się nierozzerwalnie z widoczną w wielu sferach kultury fascynacją tym, co straszne.

Trudno znaleźć odpowiedź na pytanie, jakie źródła ma ludzka fascynacja potwornością, bólem i śmiercią, niewątpliwie jednak towarzyszy nam ona od wieków, realizując się w formie igrzysk, wyreżyserowanych pojedynków, walk, inscenizacji wojennych czy publicznych kaźni, rozgrywanych w asyście tłumnie zebranej gawiedzi (Kula 2012, 29). Fascynację bólem i cierpieniem dostrzegamy również w malarstwie, o czym wspomina M. Kruszelnicki. Autor pisze o namiętnie eksploatowanych scenach tortur świętych w późnym średniowieczu:

Niezwykłym zainteresowaniem cieszyły się obrazy ścięcia Jana Chrzciciela, obdzierania ze skóry św. Bartłomieja, św. Agaty z obciętymi piersiami, św. Wawrzyńca płonącego na ruszcie i wielu innych (2010, 41).

Współczesne „globalne widowisko śmierci i przemocy” rozgrywa się nieprzerwanie w mediach informacyjnych oraz w kulturze popularnej, zaspokajając z nawiązką ludzkie zapotrzebowanie na makabrę (Syska 2003, 11). Nie jest jednak przypadkiem, że największą oglądalnością cieszą się wojenne superprodukcje, thrillery czy horrory. Medium kina i telewizji w ogromnym stopniu odrealnia grozę przekazu, sprawiając, że bez emocji patrzymy na rzeczy trudne do wyobrażenia, scenariusz „widowiska przemocy” przetwarza amorficzny strach przed potwornością na grę w „kontrolowane banie się” (Kruszelnicki 2010, 70).

Tę właśnie fascynację makabrą, przefiltrowaną przez kod telewizyjnego widowiska, analizuje w swoich obrazach Cagołow. Eksponując postać antybohatera, artysta podkreśla medialną atrakcyjność zła, cierpienia, śmierci. Można zaryzykować tezę, iż ta atrakcyjność spowodowana jest przede wszystkim formułą widowiska – i nie chodzi tu tylko o reżyserskie i choreograficzne tricki, o sposób ekspozycji zła, lecz o same ramy spektaklu, jednocześnie zapewniające widzowi emocje i poczucie bezpieczeństwa, możliwość kontaktu z tym, co na co dzień objęte tabu, oraz wygodne przekonanie, że owa „straszna rzeczywistość” należy do innego porządku – do porządku wyreżyserowanego spektaklu, którego granice kończą się tam, gdzie zaczyna się nasze „realne życie”. Wydaje się, iż odrealnienie patologii, wrażenie wspomnianej przez Sołowiowa „niematerialności świata” jest najważniejszą kwestią zarówno malarstwa Cagołowa, jak i współczesnej kultury w ogóle. Rozgrywający się we wszystkich kanałach medialnych spektakl przemocy pozostaje całkowicie nierealny, hermetycznie odgradzony ramą widowiska. Sztuczność tej rzeczywistości podkreśla malarska maniera Cagołowa – komiksowe, pełne krwi obrazki, „kartonowi” bohaterowie-szablony,

figury świata filmu i telewizyjnych programów. Nawet metafizyka przybiera tu formę konwencjonalnej postaci ufoludka.

Oczywiście, zagadnienie kulturowych „widowisk przemocy” wykracza daleko poza konstatację o medialnej kreacji zbrutalizowanej rzeczywistości. Poważna analiza tego zagadnienia musi obejmować głębszą refleksję nad rolą – a raczej rolami – przemocy w kulturze, nad sposobami oswojania lęku przed śmiercią i cierpieniem, nad ogromną we wszystkich epokach fascynacją wojnami. Poważna analiza „widowisk przemocy” musi zatem obejmować szerokie spektrum zagadnień, od religijnych poczynając, na militarnych kończąc. To wykracza zdecydowanie poza ramy niniejszego tekstu. Malarstwo Cagołowa stanowi jedną z „cegiełek” w refleksji nad zagadnieniem kulturowych „widowisk przemocy i śmierci”. Artysta zwraca uwagę na telewizyjne i filmowe kody przemocy. Można stwierdzić, że tworzy on swoisty tekst kulturowy – malarski tekst, informujący o ważkim zjawisku, jakim jest eksploatowana w mediach informacyjnych oraz kulturze popularnej fascynacja śmiercią i przemocą.

Bibliografia

- Buczyńska-Garewicz, H. (1980), *Semiotyka i filozofia znaku*. W: Bense, M. (red.), *Świat przez pryzmat znaku*. Warszawa, 5–39.
- Czerwiński, M. (2012), *Kultura jako znakotwórcza przestrzeń spotkania języków*. W: *Semiotyka dyskursu historycznego*. Kraków, 19–35.
- Kolankiewicz, L. (2010), *Wstęp: ku antropologii widowisk*. W: Kolankiewicz, L. (red.), *Antropologia widowisk, zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa, 10–33.
- Kruszelnicki, M. (2010), *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*. Toruń.
- Kula, M. (2012), *Jak uśmiercić człowieka*. W: *Ostatecznie trzeba umrzeć*. Warszawa, 29–31.
- Łotman, J. (2008), *Tekst w procesie ruchu: autor-auditorium, zamysł-tekst*. W: *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Gdańsk, 132–155.
- Łotman, J. (1984), *Sztuka jako język*. W: *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa, 15–22.
- Łotman, J. / Uspieński, B. (1977), *O semiotycznym mechanizmie kultury*. W: Janus, E. / Mayenowa, M. R. (red.), *Semiotyka kultury*. Warszawa, 147–170.
- Sontag, S. (2010), *Widok cudzego cierpienia*. Kraków.
- Syska, R. (2003), *Fascynacja*. W: *Film i przemoc. Sposoby obrazowania filmowych aktów przemocy*. Kraków, 9–37.
- Tazbir, J. (1999), *Tortury na usługach sprawiedliwości*. W: *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*. Warszawa, 78–95.
- Uspieński, B. (1975), *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. W: Janus, E. / Mayenowa, M. R. (red.), *Semiotyka kultury*. Warszawa, 211–243.
- Wysłouch, S. (2001), *Literatura i semiotyka*. W: *Literatura i semiotyka*. Warszawa, 521.
- Ziemiańska-Sapjija, D. (1987), *Semiotyka szkoły tartuskiej jako nauka o kulturze*. Warszawa.
- Евангелий, А. (2013), *Художник Василий Цаголов черпает сюжеты в балете*. W: <http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/08-znaj-nashix/xudozhnik-vasilij-cagolov-cherpaet-syuzhety-v-balete> [dostęp 10 X 2013].

- Кругликов, В. (2011), Паранойя, как и было сказано. Киевский художник Василий Цаголов привез в Москву новый проект. W: <<http://www.adindex.ru/publication/gallery/2011/05/3/65139.phtml>> [dostęp 3 V 2011].
- Sołowiow, O. (2013), 15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski. W: <http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf> [dostęp 5 X 2013].