

Beniamino Foschini

Ur. 1981 w Rawennie we Włoszech. Jest doktorantem w Institut für Kunstgeschichte, LMU w Monachium oraz pracownikiem naukowym w monachijskiej Akademie der Bildenden Künste. Poza karierą akademicką Foschini jest też niezależnym kuratorem sztuki współczesnej. W 2008 roku uzyskał rezydenturę w Mediolanie na europejskim kursie dla kuratorów sztuki współczesnej, zorganizowanym przez Fondazione Ratti, Como i profesora wizytującego Charlesa Esche. Jego artykuły publikowały „Exibart” i „Flash Art.”, obecnie jest on współpracownikiem www.doppiozero.com. Jego badania doktoranckie zatytułowane są roboczo: *Parodia a Kazimierz Malewicz: Zwycięstwo nad słońcem (1913), pomiędzy sztuką, literaturą a teatrem.*

Parodiowanie (przypadek strategii kuratorskich Kazimierza Malewicza)

Nie tak dawno, podczas sympozjum w Monachium poświęconym Gustave Courbetowi¹, Michael Fried stwierdził, że wszelkie zapytania o dzieła sztuki muszą zaczynać się od „umotywowanego opisu”. Nie oznacza to, że w analizie należy pomijać historię kultury lub jakąkolwiek inną formę paraobrazowości. W istocie stanowi to natomiast niezbywalne prawo podmiotu do zachowania swojej wizji, niedoskonałego potencjału w postaci oka, w procesie oglądania sztuki lub dowolnej ekspresji wizualnej jako takiej. Oko podmiotu podpowiada mu motywację do opisanego przedmiotu.

Przyjmując taką właśnie perspektywę, uważam, że nie tylko historia sztuki, ale także kuratorstwo zajmuje się „umotywowanym opisem” podsuwanym przez niedoskonałe oko podmiotu, oraz że logocentryzm należy umieścić na innych, kolejnych pasach autostrady. Zarówno historyk sztuki, jak i kurator zaczynają od obserwacji, która opiera się na wcześniejszej wiedzy podmiotu, po czym dokonują wyboru, **odnajdując** się następnie w danych ramach, po czym powstaje pomysł na książkę lub artykuł i dochodzi do jego napisania bądź rodzi się koncepcja wystawy, która z kolei zostaje wdrożona.

W procesie tym pojawia się kilka możliwości. Najbardziej oczywistym wyborem jest „epigonizm”: podmiot znajduje nurt i podąża za nim, trzymając się tego czy innego wątku głównego. Na drugim natomiast biegunie znaleźć można podejście radykalne, który chciałbym nazwać „parodiowym”.

» 1 *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting* (27-29 marca 2019 r.), Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Munich; organizacja: Stephanie Marchal (Ruhr-Universität Bochum) i Daniela Stöppel (Ludwig-Maximilians-Universität München); finansowanie: DFG i Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

Nie jest wskazane, by termin „parodia” nas zaniepokoił, mimo że zwulgaryzował się on ostatnio przez pomieszenie z pojęciami typu: „kpiną”, „imitacja” czy „farsa”, po dokładnym opisaniu i ocenie go przez strukturalistów i poststrukturalistów. Co więcej, Marion May Campbell, Dominique Hecq, Jondi Keane i Antonia Pont stwierdzili ostatnio, iż termin „parodia” wymaga ponownej analizy². Oczywiście, nie wszystkie parodie są radykalne czy wywrotowe: jest ich cała gama obejmująca szeroką gradację.

Do dziś twierdzę, że najbardziej fascynujące potraktowanie pojęcia parodii znaleźć można w dwóch artykułach rosyjskiego formalisty Jurija Tynianowa (1894-1943), *Dostojewski i Gogol (Przyczynek do teorii parodii) z 1921 roku i niedokończonym O parodii*, z 1929 roku. W tym drugim tekście Tynianow w ciekawy sposób dzieli parodię na parodiową *formę* i parodiową *funkcję*.

Powinniśmy wyjaśnić sobie pojęcia opisujące rzecz ważną, a mianowicie rozróżnienie pomiędzy *parodią formalną (parodiczeskij)* a *parodią funkcjonalną (parodinyj)*, czyli podział na formę a funkcję parodii. Parodia formalna polega na zastosowaniu formy parodiowej w służbie funkcji nieparodiowej. Wykorzystanie istniejącego dzieła jako modelu dla dzieła nowego jest bardzo powszechne. Jeśli jednak dane dzieła należą do różnych grup (np. tematycznych czy leksykalnych), pojawia się coś, co formalnie bliskie jest parodii, a zarazem na poziomie funkcjonalnym nie ma z parodią nic wspólnego;

Tymczasem oczywistym jest, że dzieło traktujące o innym dziele (a zwłaszcza dzieło skierowane przeciw innemu dziełu), którego parodiowy charakter występuje na poziomie funkcjonalnym, dotyczy bezpośrednio znaczenia dzieła drugiego w systemie literackim. [...] Stąd na poziomie funkcjonalnym dzieła parodiowe skupiają się zazwyczaj na zjawiskach występujących w literaturze współczesnej lub na współczesnych postawach wobec zjawisk dawnych, a funkcjonalnie parodiowy związek ze zjawiskami na wprost zapomnianymi jest praktycznie niemożliwy do uzyskania³.

» 2 „Dostrzegamy, że w naszych czasach pojawiła się nagląca potrzeba zbadania związków pomiędzy parodią a rewolucyjnym impulsem, a także stopnia, w jakim przemoc pojawia się w sercu samej praktyki parodiowej”, M. May Campbell, D. Hecq, J. Keane, A. Pont, *Art as Parodic Practice*, „TEXT” 2015, nr 3 (October), s. 11. Jestem wdzięczny Marcie Smolińskiej za wskazanie tej publikacji. Wspomniany artykuł daje również wgląd w wiedzę na temat parodii w XX wieku.

» 3 J. Tynianow, *On Parody* [1929], [w:] Y. Tynianov, *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*, przeł. A. Morse i Ph. Redko, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 235-236, 240. Jestem wdzięczny prof. Aisley Morse za oddanie w moje ręce końcowej wersji zredagowanych i przetłumaczonych przez nią (wspólnie z Philipem Redko) dzieł Tynianowa, która już wkrótce zostanie wydana, zwłaszcza że zawiera ona tekst *O parodii*, który, o ile wiem, po raz pierwszy przełożono na język angielski.

A zatem parodia pełniąca funkcję parodiową nie przynależy do formy i nie stanowi o jakości przedmiotu. Parodię formalną zdefiniować można jako pastisz, w którym elementy tworzące przedmiot dają się łatwo rozpoznać, gdyż są częścią historii kultury: dzisiejsza parodia malarstwa Rafaela jest parodią formalną, która nie pełni funkcji parodiowej. Jaka jest więc właściwa motywacja przeróbek tak starych dzieł sztuki? Tłumaczy to Tynianow, identyfikując funkcję parodiową z funkcją skupioną na lub przeciw najbliższemu chronologicznie parodiowanemu przedmiotowi: funkcja staje się bronią współczesnej krytyki.

Parodia musi bazować na czymś rozpoznawalnym, korzystając przy tym z zaskoczenia. To, jak dalece jest ona przewidywalna, i w jakim stopniu jest ona zaskakująca, wiąże się z podejściem podmiotu do przedmiotu. Mówimy więc o podejściu oglądającego do wystawy i wystawionych dzieł sztuki: jeśli przedmiot spełnia oczekiwania podmiotu, wówczas przedmiot można uznać za epigoński. Z drugiej strony, jeśli przedmiot nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom, a ponadto niepokoi i drażni podmiot, obnażając jego system wartości, wtedy przedmiot można uznać za parodiowy.

Chciałbym przytoczyć jeszcze przykład mało znanej historii o publicznym wystąpieniu Kazimierza Malewicza w 1913 roku. Zabrawszy głos w debacie na temat malarstwa współczesnego w petersburskim Teatrze Troickim 23 marca 1913 roku, zorganizowanej przez grupę awangardowych artystów ze Związku Młodzieży [Sojuz mōłodieży], Malewicz stara się wyjaśnić uczestnikom różnicę między malarstwem „nowym” a „starym” oraz pomiędzy jego wersją kubo-futuryzmu, a tym, co nazywa malarstwem naśladowującym, czyli malarstwem naturalistycznym. Pozwólmy, by wypowiedział się w jego imieniu Aleksiej Kruczonych, poeta bliski wtedy Malewiczowi:

Prezentując swój artykuł, Malewicz okazał się surowy. [...] Potem, o ile nie myli mnie pamięć, jego wystąpienie potoczyło się następująco: „Nie rozumiecie kubistów i futurystów?” zapytał. „Nie ma w tym nic zaskakującego, jeśli wystawiamy taki oto obraz Sierowa...” – w tym momencie odwrócił się w stronę ekranu, na którym pojawiło się zdjęcie z modnego czasopisma. Publiczność zawrzała, policja zażądała przerwania spotkania, musieliśmy ogłosić przerwę⁴.

Malewicz posłużył się tu typowym zabiegiem parodiowym, ponieważ w wystąpieniu, które z założenia ma cechować konsekwencja, spójność, a którego celem jest wyjaśnianie danych zagadnień, obraz (a dokładniej

» 4 A. Kruchenykh, *On Malewicz*, red. I.A. Vakar, T.N. Mikhienko, [w:] *Kazimir Malevich. Memoirs, Criticism*, vol. 2, Tate Publishing, London 2015, s. 113.

mówiąc slajd z obrazem Walentina Sierowa) zastąpił czymś innym (tj. slajdem ze zdjęciem z reklamy), jednocześnie zapowiadając jednak pokazanie tego pierwszego. Posługując się parodią jako zabiegiem funkcjonalnym i dekonstruując w ten sposób formę wypowiedzi formalnej, Malewicz nie spełnił oczekiwań słuchaczy, wywołując wrzawę i może trochę śmiechu. Był to niemal podręcznikowy przykład zastosowania parodii⁵, zradykalizowany jednak do tego stopnia, że stał się ostrą bronią krytyki przeciwko pojęciu imitacji w sztuce. Tego rodzaju prowokacja, którą moim zdaniem artysta zaplanował bardzo świadomie, ma również motywację pozaartystyczną, a być może nawet immoralistyczną, jako że słynny malarz Sierow zmarł przedwcześnie w 1911 roku: w swojej parodii Malewicz nie okazuje szacunku nawet zmarłym.

Nie przypadkiem Malewicz rozszerza zakres swoich działań, podejmując się kuratorstwa. Jego wybory kuratorskie mają zasadnicze znaczenie dla kształtowania zarówno wystawy *Linia tramwajowa V. Pierwsza wystawa futurystyczna* (marzec 1915), jak i *0.10. Ostatnia wystawa futurystyczna* (grudzień 1915 – styczeń 1916) w ówczesnym Piotrogradzie. Specjalizująca się w badaniach nad Malewiczem Aleksandra Szatskich twierdzi, że Malewicz uważał wystawy za „materię ideologiczną” i że „organizowanie wystaw traktował bardzo poważnie”⁶. Dla zachowania integralności i jednolitości wystaw, a także w celu promowania proponowanego podejścia „konceptualnej” wizji kuratora Malewicz rezygnuje z zaproszenia przyjaciół (Aristarcha Lentułowa, Władimira i Dawida Burluków na *Linie Tramwajową V*, a tego ostatniego także na *0.10*), którzy w tym czasie nie byli tak radykalni i funkcjonalni ideologicznie jak on sam czy jak inni. Malewicz dokonuje wyborów i podejmuje ryzyko: Kim są artyści, którzy zasługują na mój szacunek i wystawienie? Którzy artyści zapewnią wystawie spójność? Kryterium doboru nie były więc przyjaźnie, ale wizja. Tego właśnie uczy nas doświadczenie historycznej awangardy: w procesie kuratorskim konieczne jest dokonanie wyboru motywowanego wizją i opisem, a każde inne podejście należy odrzucić jako bezużyteczne i dające najprawdopodobniej efekt przeciwny do zamierzonego.

Oto, jak Szatskich dalej interpretuje pracę Malewicza jako kuratora (tworzącego samego siebie) na wystawie *0.10*:

» 5 Gérard Genette: „Proponuję zatem (ponownie) nazwać zniekształcenie tekstu za pomocą minimalnej jego zmiany pojęciem parodii [...]”, G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, przeł. Ch. Newman, C. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1997, s. 25. (Oryginał: G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Seuil, Paris 1982).

» 6 A. Shatskikh, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, przeł. M. Schwartz, Yale University Press, New Haven, CT, & London 2012, s. 23.

Ułożenie płaszczyzny ściany zgodnie z zasadą kolażu, ponumerowane plakaty ze słowem i zdaniami, przyjęcie jednolitej intencji i świadome jej wzmocnienie w hierarchicznej segmentacji i topologii wartości przestrzeni wystawienniczej ukazuje innowacyjny charakter wystawy Malewicza *0.10*. Była to niezależna koncepcja, a nie suma prezentowanych obrazów. Tego suprematystę można uznać za pioniera w uprawianiu sztuki, która za kilku dziesięcioleci nazwana zostanie instalacją⁷.

Dwie ściany poświęcone suprematystycznym obrazom Malewicza sugerują możliwą interpretację jego parodiowego stosunku do praktyki. „Wolne” rozwieszenie obrazów w ramach jednej spójnej instalacji wyjaśnia następującą udzieloną przez Malewicza przy późniejszej okazji odpowiedź na pytanie o tożsamość muzeów radzieckich: „[...] Uważam, że ściany muzeum to powierzchnie, na których prace należy umieścić w tym samym porządku, w jakim kompozycję form rozmieszczono na płaszczyźnie malarzkiej”⁸. Jeśli jednak zaakceptujemy automitopoezę Malewicza, zgodnie z którą suprematyzm ściśle wiąże się z wydarzeniami zawartymi w operze *Zwycięstwo nad słońcem* z 1913 roku⁹, oraz to, że utwór ten jest ostrą parodią symbolistycznego teatru i dramatu, symbolistycznych kostiumów i symbolistycznej scenografii, można uznać, że aby odciąć się od „starego” świata, Malewicz parodiuje funkcjonalnie sposób wieszania obrazów w muzeach, czyli tak zwaną „petersburską metodę wieszania obrazów”, której modelem był Ermitaż w Petersburgu.

W bardziej radykalnym ujęciu Malewicz wiesza swojego „królewskiego infanta”¹⁰, Czarny Kwadrat, w narożniku zarezerwowanym zazwyczaj dla ikon religijnych w otoczeniu „domowym”, niejako **zastępuje** „starą” ikonę ikoną „nową”. Jest to aspekt, który artysta, scenograf i pisarz, współzałożyciel „Miru isskustwa” Aleksandr Benois natychmiast oczywiście dostrzegł w prowokacyjnej kolekcji:

Pan Malewicz wystawia czarny kwadrat w białej oprawie, co prawda bez numeracji, ale wysoko, w świętym miejscu, w samym narożniku tuż pod sufitem. Jest to niewątpliwie „ikona”, która, zgodnie z propozycją Futurystów powinna zająć miejsce madonn i bezwstydných Wenus [...]. Czarny kwadrat w białej oprawie to nie zwykły żart czy

» 7 *Ibidem*, s. 107-108.

» 8 K. Malewicz, cyt. za: *ibidem*, s. 106.

» 9 Kazimir Malevich, *To Matiushin [27 May 1915, Kuntsevo]*, [w:] Kazimir Malevich. *Letters, Documents*, red. I.A. Vakar, T.N. Mikhienko, vol. 1, Tate Publishing, London 2015, s. 65.

» 10 K. Malewicz, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting [1915-16]*, [w:] K.S. Malevich. *Essays on Art. Volume I*, red. T. Andersen, tłum. X. Glowacki-Prus, A. McMillin, Borgen, Copenhagen 1968, s. 38.

proste wyzwanie, żaden przypadkowy drobny epizod, który przez dumę, arogancję, lekceważenie wszystkiego, co wzbudza miłość i czułość, doprowadzi wszystkich do zguby. Nie jest to też żaden ochrypły krzyk szczekacza, ale koronny „zabieg” z katalogu najnowszej kultury¹¹.

Na co Malewicz odpowiada prywatnie z odrobiną humoru:

I nigdy nie zobaczysz uśmiechu pięknej Psyche na moim kwadracie.
/ I nigdy nie będzie on materacem do uprawiania miłości¹².

Pojawia się tu niebezpieczne dość pytanie, czy Malewicz jako kurator stosuje też samoparodię w czasie i miejscu, w którym wystawia suprematyczne obrazy. Podążając za wskazówkami Rainera Crone’a i Davida Moosa, udało mi się odnaleźć co najmniej jedenaście prac, powieszonych i obracanych odmiennie na poszczególnych wystawach, co udokumentowano zresztą fotograficznie¹³. Ta specyficzna praktyka kuratorska artysty nie jest z pewnością przypadkiem i ma daleko idące konsekwencje:

[...] Malewicz [był] w stanie odejść od konwencji, która przez wieki powtarzania stała się niekwestionowaną normą, konwencji obrazu jako bezpośredniej metafory obramowanego okna otwierającego się na zewnętrzny świat odniesienia. Koncepcja ta zakładała konieczną i często hierarchiczną orientację na górę jako przeciwieństwo dołu i stronę lewą jako przeciwieństwo strony prawej. W pracy Malewicza [...] elementy tworzące obraz traktowane są autonomicznie i indywidualnie w obrębie tego samego obrazu¹⁴.

Możliwe jest porównanie fotografii przedstawiających następujące wystawy: *0.10, Piotrogród (1915-1916)*; *Kazimierz Malewicz: Droga od impresjonizmu do suprematyzmu, 16. wystawa państwowa w Moskwie (1919-1920)*; *Kazimierz Malewicz, wystawa indywidualna w Hotelu Po-*

» 11 A. Benois, *The Last Futurist Exhibition [9 stycznia 1916 r.]*, [w:] *Kazimir Malevich. Letters...*, vol. 2, s. 517.

» 12 K. Malewicz, *To Alexandre Benois [maj 1916 r.]*, [w:] *ibidem*, vol. 1, s. 87.

» 13 R. Crone, D. Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Prestel, Munich 1991, s. 156-158. Crone i Moos odnaleźli pięć obrazów, wszystkie bardzo znane: *Suprematism: Painterly Realism of a Football Player: Color Masses of the Fourth Dimension*; *Suprematist Painting: Aeroplane Flying*; *Suprematism: Self-Portrait in Two Dimensions*; *Suprematist Construction*; *Suprematism: Supremus No. 50*. Osobiście znalazłem również: *Suprematist Painting (1915-1916, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen)*; *Suprematist Painting (1917-1918, Stedelijk Museum, Amsterdam)*; *Suprematist Painting (1915-1916, Stedelijk Museum, Amsterdam)*; i trzy dodatkowe obrazy, których nie znalazłem jeszcze w kolekcjach.

» 14 *Ibidem*, s. 157.

lonia w Warszawie (1927); oraz wystawa indywidualna *Grosse Berliner Kunstausstellung* w Berlinie (1927). Czy różne sposoby rozmieszczenia jedenastu obrazów obróconych o 90°, 180° lub 270° można uznać za samoparodię funkcjonalną? Nawet jeśli sama ta idea może fascynować, trudno jest ją uzasadnić: jak wspomniałem już wcześniej, aby parodia zadziałała, musi posłużyć się oczekiwaniami. To, że dwie z wyżej wymienionych wystaw przedstawiono dwóm różnym publicznościom zachodnioeuropejskim (w Warszawie i Berlinie), a dwie pozostałe miały miejsce w Piotrogradzie i Moskwie, wyklucza możliwość dostrzeżenia różnic w rozwieszeniu obrazów przez odwiedzających. Nie oznacza to też wcale, że Malewicz chciał eksperymentować w swojej praktyce kuratorskiej, aby samemu zweryfikować „beprzedmiotowość”, autonomię i autorefleksyjny charakter swoich obrazów.

Pokazałem, jak modernistyczne kuratorstwo wyrasta z praktyki artystycznej i że funkcja parodiowa praktyki kuratorskiej odgrywa istotną rolę w definiowaniu niektórych zasad. Mógłbym podać tu więcej jeszcze przykładów przełomowych wystaw w dobie modernizmu, których kuratorami byli artyści w mniejszym lub większym stopniu korzystający z paradii funkcjonalnej w odniesieniu do koncepcji wystawy, przywołując *Dada Messe* w Berlinie (1920, kuratorzy: Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield), *Raum der Abstrakten* w Hanowerze (kuratorzy: El Lissitzky i reżyser Alexander Dorner z Provinzialmuseum Hannover, 1926-1928) czy też *Exposition Internationale du Surréalisme* w Paryżu (organizowanej przez André Bretona i Paula Elouarda, ale kuratorowanej przez Marcela Duchampa, 1938). Może jednak zrobię to innym razem. ●

30.05.2019