

Maria Popczyk

Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach

Marginesy i marginalia¹

Od czasów kiedy Pablo Picasso wkleił w jednorodną płaszczyznę obrazu wycinki z gazet, rozrywając tym samym autonomiczną, dwuwymiarową przestrzeń płótna, malarstwo zostało otwarte na świat zewnętrzny: przedmioty gotowe, materiały, otoczenie. W niedługim czasie daleko idącym zmianom uległ nośnik obrazu, Walter de Maria wybrał dla swoich malowideł powierzchnię pustynnej ziemi, rozmyte pierwszym deszczem wsiąkły w fizyczny fundament. Natomiast elektroniczne piksele światła budują modularnie płynną przestrzeń dźwięków, obrazów, pisma. Montaż, kolaż, ansamblaż, instalacje, obrazy wirtualne pokazują, że w pracy artysty nie chodzi już o kształtowanie materii, ale umiejętność scalanie fragmentów. Nadto same dzieła wpisują się przestrzennie w otoczenie: galerii, miasta, przyrody. Zacieranie granic między wnętrzem a zewnątrz, tym co jest dziełem a tym, co już nim być przestaje, zaczyna przygodę marginaliów: twórców zjawiskowych, ruchliwych i przemijających, bo konstruowanych i odczytywanych w doraźnym kontekście. Marginalia w czystej postaci znajdujemy w przestrzeni wirtualnej, gdzie nie obowiązuje klasyczna ontologia bytu, zniesiony zostaje podział na istotę i zjawisko.

Chociaż odróżnienie tego co zasadnicze od tego co marginalne, w sensie ontologicznym i epistemologicznym, zostaje dokonane w starożytności, to jednak w sposób metodyczny zaczyna obejmować kolejne dziedziny rzeczywistości od czasów Kartezjusza kiedy to racjonalność naukowa stopniowo decyduje o obrazie świata. Ścisłe wytyczanie granic, oddzielania tego, co zrozumiałe i upo-

¹ Tekst ukazał się w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, pod red. A. Gwoździa, Kraków 2010.

rządkowane od tego, co niejasne zaczyna zagarniać tereny wcześniej zarezerwowane dla intuicji czy rozsądku nie kierującego się ogólnymi zasadami, ale biorącego pod uwagę jednostkowe przypadki. Racjonalizacja sztuki, zmysłowości, szaleństwa, seksualności czy choroby okazuje się wielce dwuznaczna, jest na stałe wpisana w procesy nowoczesnej emancypacji, jak pokazuje Anthony Giddens, ale i wiąże się z procedurami nadzoru, co wiemy czytając Michel Foucaulta. I to dzięki krytyce oświeceniowego racjonalizmu, tego iż rozum który porządkuje i wyjaśnia jednocześnie rodzi terror (Horkheimer i Adorno), że naukowe abstrakcje to nic innego jak konstrukcje petryfikujące dionizyjski charakter życia (Nietzsche), uwaga teoretyków i artystów skupiona zostaje na analizie strategii wytyczania granic oraz na odsłanianiu treści uznanych za marginalne. W efekcie to co zostało pomięte lub usunięte, czyli ostatecznie pozbawione istnienia np. w podręcznikach historii, dzięki aktywnej pracy zostało ujawnione, ten uwolniony obszar zjawisk z czasem zyskał względną samodzielność. Nie znaczy to, iż jednocześnie ustały procesy racjonalizacji, refleksyjności zmierzające do porządkowania i wartościowania rzeczywistości podlegającej bezustannej modernizacji. Ale równolegle obszar marginesu utracił biel neutralności przyjmując postać aktywnego pola grafów, obrazów, zdarzeń, usytuowanego w odniesieniu do tego co racjonalnie określone, bądź kierującego się ku innym komunikatom i obrazom. Artyści chętnie promują różnorodność nieuporządkowanych fragmentów, a tym samym wskazują na chaos nadmiaru zjawisk. Lokowane w świecie realnym stanowią nieodzownie element większej całości jaką jest mniej lub bardziej kontrolowana i instytucjonalizowana przestrzeń publiczna. Gdy tymczasem wirtualność pozwala na bardziej nieograniczoną grę cytatów, fragmentów wolną od ograniczeń jakie wyznacza realny świat². Nie można tutaj mówić o hermeneutyce sensu, ale raczej o grze resztkami będącej dla Jeana Baudrillarda symptomem apokaliptyczności i katastrofy kultury. Sieć informacji jest pozbawiona busoli, jaką dla marginesu stanowi jednak relacja do korpusu, nawet gdy ten nie posiada już pretensji bycia niezmiennym fundamentem, nienaruszalną wartością, ale powstaje jako wynik zgody określonej wspólnoty³. Praca racjonalizacji skupiona na tym co

² Nie znaczy to, iż nie jest to przestrzeń pozbawiona kontroli i nadzoru, por. R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

³ Mam tu na myśli konstrukcjonizm w metodologii nauk, ale również relatywizm interpretacji w wersji Josepha Margolisa, *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki?*, przeł. K. Gucałski, w: tenże, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, Kraków 2004, s. 114, 127-128.

znaczące pozwala mimo wszystko uzyskać konsensus, o czym przekonuje Jürgen Habermas, nawet przy przyjęciu wielogłosowości racjonalności. Praca ta zostaje wzbogacona o krytyczne działania zmierzające do odsłaniania tego co pominięte i uznane za nie dość wartościowe. I wreszcie tuż obok wyrasta aktywność mnożąca fragmenty, realizująca się w radości powielania i multiplikacji, aktywność epifenomenalna i irracjonalna, bo nie szukająca zgody autorytetów, uznania nominującego do posiadania pozycji w świecie tekstualnych obrazów.

Margines należy do świata racjonalnie dokonanych podziałów tak w obszarze myślenia, jak przestrzeni fizycznej, do świata zależności regulowanych przez logikę opozycji i hierarchii. Jest niezmiennie usytuowany względem istoty, fundamentu, centrum, rdzenia, zasady, formy. Margines, od łacińskiego słowa *margo*, to inaczej niezadrukowany brzeg stronnicy, czyste białe pole, będące wynikiem kalkulacji drukarza czy grafika, obwodzi zapisaną, centralną bo czytelną część kartki, skupiającą całą uwagę czytającego. Wprawdzie marginesy książkowych stronnic zachęcają by na nich notować uwagi, ale te choć interesujące na zawsze pozostaną marginalne⁴.

Klasyczny trop odczytania marginesu sformułował Jacques Derrida, przy czym interesuje mnie szczególnie komentarz do trzeciej *Krytyki* Kanta, w którym filozof ukazuje proces konstruowania relacji między istotą a marginesem w przypadku dzieła sztuki⁵. Wybieram zatem sytuację, w której logika teorii decyduje o konkretnej praktyce przestrzennej, o postępowaniu wobec dzieła. Do zadań filozoficznej estetyki należy umiejętne oddzielenie tego, czym jest dzieło, od tego, czym ono nie jest. *Ergon* jest istotą dzieła sztuki i ku jej uchwyceniu kierują się wysiłki miłośnika sztuki. *Parergon* stanowi ramę dzieła, obramowanie, które nie należy do dzieła, a jedynie przylega do niego, ma skierować uwagę odbiorcy ku istocie dzieła. Jako margines zyskuje formę i treść w służbie wydobywania istoty, w tym wypadku istoty dzieła sztuki. Margines-parergon może ukierunkować na istotę i jest to zadanie, jakie mu przynależy, ale może również dobrze zaciemnić istotę, w tym wypadku jest nieodpowiednim, wadliwym parergonem. I chociaż margines-parergon nie należy do wewnętrznej, właściwej części dzieła do ergonu, to jednak jego rola jest

⁴Peter Vergo zastanawia się jak wyeksponować niewielkich rozmiarów średniowieczny manuskrypt, by można było dostrzec zapiski na marginesie, jak pisze, leku na syfilizm. P. Vergo, *Milczący obiekt*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 326, Władysław Tatarkiewicz obrzeża swej refleksji estetycznej świadomie zatytułował *Parerga*, Warszawa 1978.

⁵Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 71 i d.

niebagatelna, nie może być przypadkowy, ale precyzyjnie określony. Najbardziej odpowiednia rama to rama niezauważalna, bezbarwna, pozbawiona zmysłowej materialności. Zbyt okazała, zdobiona, złożona rama w obrazie malarzkim degradowuje samo dzieło. Istnieje jeszcze otoczenie dzieła, które nie jest parergonem, w żaden sposób nie jest powiązane z istotą dzieła. Derrida wymienia dwa rodzaje otoczenia – fizyczne, do którego zalicza między innymi: ścianę i muzeum oraz ideowe – treści polityczne, historyczne, ekonomiczne; znacząco dodaje, iż to właśnie ten obszar sygnuje całe przedsięwzięcie, ustanawia wymienione podziały. Przedsięwzięcie, które jest przemocą dokonaną na przedmiocie, dziele sztuki.

Wypowiedź Derridy z powodzeniem przekłada się na praktyki przestrzenne, jakim poddane zostaje dzieło sztuki wystawione do oglądania w muzeum tradycyjnym, co pozwoli przyjrzeć się logice budowania marginesu, jak i pracy jego zapisywania podejmowanej przez artystów. Otóż estetyka i historia sztuki decydują o właściwym i jedynie dopuszczalnym sposobie eksponowania dzieł, takim, który pozwala ukazać ich wartość. Wydzielone z przestrzeni życia dzieło uzyskuje autonomię, otrzymuje miejsce na ścianie galerii oraz ramę zestrojoną wizualnie z obrazem, ale i otoczeniem. Hierarchiczny podział przestrzeni odpowiada pozycji nadanej estetyce, przestrzeń ekspozycji dzieł jest przestrzenią kontemplacji, dzięki historii sztuki dzieła uzyskują porządek narracji, zaś decyzje polityczne i ekonomiczne są całkowicie niedostępne dla odbiorcy. Zorganizowana przestrzeń sugeruje, iż wszystko podporządkowane jest temu, by odbiorca zaznał dobrodziejstw kontemplacji, uchwycił w przeżyciu istotę dzieł. Otoczenie – ekspozycja i architektura, są przyjmowane jako oczywiste preludium do przeżycia, nie należą one do istoty dzieła, choć faktycznie wzmacniają odczucie ponadczasowego charakteru piękna, formy i wartości wskazanych przez instytucje.

Przemoc polega na produkcji marginesu-parergonu, fizyczna rama obrazu skrywa procedurę przystosowania dzieła do ekspozycji czyli wykorzenienia, pozbawienia pierwotnego kontekstu. Dzieła przynależały bowiem do odmiennych miejsc i kolekcji, stanowiły elementy większych całości, fizyczne ramy obrazów często stanowiły ich integralną część, wszystkie te pierwotne konteksty zostają usunięte, zatarte, Donald Preziosi powie nawet, że zniszczone po to, by estetyka i historia sztuki mogły nadać dziełom wartości i znaczenia. Przestrzeń ekspozycyjna ujednolica dzieła, tzn. pozbawia je wyjątkowości, niepowtarzalności, uzyskują one podwójne odniesienie: wskazują na siebie jako na twory artysty, ale jednocześnie odsyłają do treści im nadanych, reprezentują

naród, kulturę⁶. Klasyfikacja jest systemem nadawania znaczeń i budowania reprezentacji. Widz przeżywa estetycznie dzieła, ale to, co widzi i czego nie widzi, jest wynikiem przemyślanej pracy w obrębie ekspozycji czyli marginesu. Jest znieczulony na wykorzenienie i wykluczenia dzieł.

Derrida słusznie zauważa, że nie istnieje naturalna rama, w przestrzeni ekspozycyjnej następuje proces naturalizacji ramy polegający na sugestii, iż spełnia ona służebną rolę względem wartości dzieła. Konsekwencje jakie wynikają z myśli Derridy prowadzą jednak w różnych kierunkach, co pozwala na uchwycenie wieloaspektowej pracy w obrębie marginesu, niezmiennie związanego z jakimś korpusem, marginesu będącego w relacji do niego, krytycznej, bądź afirmacyjnej, pozbawiającej go uprzywilejowanej pozycji, a tym samym odróżnia go od niezakotwiczonych w niczym marginaliów.

Christopher Norris proponuje, by spojrzeć na dekonstrukcję, w tym na dekonstrukcję relacji ergon-parergon, jak na pracę krytyczną, zaś Derridę widzi jako filozofa, który *uznaje potrzebę dochowania wiary myśli oświeceniowej*⁷. Potwierdzają to te stwierdzenia, w których Derrida chce rozwiązać iluzję, iż uprawianie filozofii ma na celu wyłącznie bezinteresowne umiłowanie prawdy, pisze: *zza tekstu filozoficznego nie wylania się niezapisany, dziewiczy, pusty margines, lecz inny tekst, splot różnych sił pozbawionych jakiegokolwiek centrum, a należą do nich siły takie jak historia, polityka, ekonomia, seksualność*⁸. Co znaczy, iż traktaty filozofów, naukowców, czy instytucjonalne praktyki ekspozycyjne warto prześwietlać pod kątem owego splotu sił, fundujących określony finał, stanowiący wypadkową wyboru tylko wybranych możliwości. Warto w tym miejscu odróżnić działania afirmacyjne związane z dekonstrukcją, od gier interpretacyjnych przyjmujących postać sporu, zatargu w wersji J.-F. Lyotarda. W obu

⁶ Ideologiczne tło uprawianej w muzeum historii sztuki pokazuje min. Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Museum and the Flaming of Modernity*, w: *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. P. Duro, Cambridge 1996, s. 105-110.

⁷ C. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2001, s. 106. Derrida bowiem pokazuje, iż sąd smaku opiera się na logice *Pierwszej krytyki*, zatem nie jest wolny od pojęcia, bezinteresowny. Na s. 107 Norris pisze: *Filozofia, mówi Kant, ... jest ośrodkiem protestu, miejscem opozycji, stanowiskiem, z którego przychodzi krytyka*. Również Habermas wiąże Derridę z oświeceniem jednak w tej sferze, gdzie oświecenie łączy się mistyką, jak u W. Benjamina, por. Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 2000, s. 187-212.

⁸ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 22.

przypadkach chodzi o sprzeciw wobec totalizującego rozumu oraz poszukiwanie dróg uchylających jedność i podkopujących zadowolenie, jakie rodzi pewność przyjęcia jakiegoś rozwiązania. Jest tym, co Wolfgang Welsch nazywa efektywnym postmodernizmem (w odniesieniu do poglądów Lyotarda), filozof oddziela go od przypadkowego pluralizmu mnożącego wielość. Istnieją bowiem działania sugerujące nieskrępowaną swobodę, anarchistycznie przeczące wszelkim kryteriom, ale tylko pozornie, ostatecznie podporządkowane są jednej ekonomicznej zasadzie⁹.

Derrida odrzuca logikę na rzecz retoryki¹⁰ a ponowne przemyślenie tekstu zmierza do wydobywania białych plam nie rozwijanych w zasadniczym tekście, nie jest zatem anarchiczną swobodą niczym nie ukierunkowaną, ale cyrkulacją między sprzecznymi znaczeniami wydobywanymi z wnętrza korpusu. I tak architekt zmierza do zbudowania domu, zaś od stuleci *telosem* architektury jest zadomowienie, jednak architekt dekonstruktywista będzie poddawał w wątpliwość związek architektury i zadomowienia. Wprawdzie zbuduje dom, jak Peter Eisenman realizujący projekt mieszkalnej zabudowy *Domek z kart*, ale praktyka zbudowania domu nie stanowi wyłącznego uzasadnienia dla architektury, nie rozciąga się na całą budowlę. Według lokatorów zakłócenia w przestrzeni, powstałe wskutek wstawienia do części przeznaczonej na jadalnię kolumn, wprowadzają moment czegoś nieprzewidywalnego i nie dającego się wyrazić w kategoriach funkcji mieszkaniowej. Działania Eisenmana zyskały miano architektonizacji niezadomowienia. Zawsze można interpretować ten architektoniczny zamysł jako ekstrawagancję, odstępstwo od uznanych zasad, ale warto zobaczyć w nim również próbę otwarcia przestrzeni dla tego, co niezamierzone, nieprzewidywalne, w tym sensie dopuszczającego afirmację w architekturze¹¹.

⁹ Welsch pokazuje to rozróżnienie na przykładzie architektury postmodernistycznej, odróżnia budowle będące zlepkiem cytatów, sugerujących zestawienie wielości fragmentów, ale *de facto* podporządkowanych jednemu kodowi konsumpcji, od architektury, w której wielość języków stylistycznych i odniesień historycznych toczy ze sobą dialog i nie istnieje nadrzędny kod. Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 160-170.

¹⁰ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs...*, s. 217-218.

¹¹ Benjamin pisze o tym tak: *Związku pomiędzy kolumnami a mieszkańcami domu nie da się wyrazić w kategoriach funkcji mieszkalnej (ani nawet w kategoriach negacji tej funkcji). To, z czym mamy tutaj do czynienia, to związki, których konsekwencji nie dało się z góry określić i tym samym nie były one w żadnym razie skutkiem zastosowania pewnej metody. Zamiarem Eisenmana było przesunięcie celowości.* A. Benjamin, *Deconstruction and the Architecture of Affirmation*, [w:] C. Norris, A. Benjamin, *What is Deconstruction?*, London-New York, 1988, s. 42.

Zakłócanie równowagi między teorią architektury zakładającą jej celowość a praktyką skierowaną ku wydobyciu innej ścieżki pisma, jak mówi Derrida, wymierzone jest ku podważeniu hierarchii. Niezadomowienie jest przecież wpisane w budowanie¹².

Jednakże z pism Derridy wyłania się jeszcze inna konkluzja, szczególnie ważna dla marginaliów, skoro każda rama dzieła, zatem każda teoria, konceptualizacja dzieła jest arbitralna, gdyż nie istnieje istota dzieła, a dostęp do tego co pierwotne, do zamysłu twórcy jest zatarty, zatem dzieło *może bez końca tworzyć nowe konteksty niemożliwe do wypełnienia*. Nie znaczy to, iż ciągle jest ono identyfikowane jako istniejące poza własnym kontekstem, ale przeciwnie staje się autonomiczne, jako cytat pozwala na tworzenie nowych zestawień, istnieją bowiem *tylko konteksty, w których nie ma żadnego bezwzględnego ośrodka zakotwiczenia*¹³. Dla praktyk ekspozycyjnych znaczy to tyle, iż nie istnieje jeden, właściwy sposób eksponowania dzieł sztuki, jakiś prawdziwy kontekst. Walka o zachowanie kontekstu historyczno-kulturowego (Quatremere de Quincy), czy wskazywanie na prymarny dla dzieła sztuki związek z praktykami wspólnotowymi (Heidegger) u początku jest zadaniem chybionym. Również historyczna narracja nie jest uprzywilejowana, może zostać rozerwana, a dzieła mogą być zestawiane w różnych konfiguracjach, mieszane mogą być gatunki i epoki. Wielość tekstów, wedle Derridy, wyłania się z prapisma, rzeczywistości poza dyskursywną, a zatem aarchitektoniczną, w porządku działań praktycznych teksty te jawią się jako niepowiązane ze sobą fragmenty¹⁴.

Inną strategię rozprawienia się z jednością proponuje Lyotard, optuje za sprawiedliwością przeciw konsensusowi, sprawiedliwością pojętą jako spór, jako aktywność poszukująca artykulacji dla tego, co nie może zostać wypowiedziane w dyskursie uznanym, instytucjonalnie przyjętym. Ponieważ dyskursy są nieprzekładalne, należy raczej dbać, by nie dominował określony dyskurs, zadanie to należy do artystów, poetów i filozofów¹⁵. Wedle Lyotarda dyrektorzy muzeów będą zawsze poszukiwać idei ukazującej prostą i szlachetną rzeczywi-

¹² O zastosowaniu dekonstrukcji do krytycznej analizy przestrzeni ekspozycyjnej patrz: A. D'Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 174-175.

¹³ Derrida, *Marginesy...*, s. 392.

¹⁴ „Chora” nie podlega architektonizacji pisze Jarosław Lubiak, *Architektura i różnica*, w: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki. Rogalin, kwiecień 2004*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s.28.

¹⁵ Norris z tego względu nazywa Lyotarda irracjonalistą, tenże, *Dekonstrukcja...*, s. 108-109.

stość, a nie jej niewyraźną problematyczność¹⁶. Zaproponują wystawę dostarczającą ogólnych, uspakajających idei. Wystawa nie jest rzeczywistością, ale rzeczywistość zakłada i tę założoną pokazuje, jako prawdziwą; wedle Lyotarda należy zbadać te założenia. Dlatego też stawia problem: *Przy założeniu, że na wystawie sztuki wizualnej założenie nie jest widoczne, należy przygotować wystawę sztuki wizualnej, która je pokaże. W widoczny sposób wystawić to, co nie jest widoczne na samej wystawie*¹⁷. Daniel Buren wystawia założenia wystawy lokując swoje biało-niebieskie pasy poza obszarami przeznaczonymi zwykle dla dzieł sztuki. Praca ta nie jest czymś skończonym, zapoczątkowany w latach siedemdziesiątych krytyczny nurt w sztuce jest skutecznie eksplorowany. Wydobywanie politycznych czy ekonomicznych założeń wystawy odbywa się równoległe do procesów racjonalizacji, chociaż Pierre Bourdieu przekonuje, iż krytyczna moc sztuki traci siłę oddziaływania, zostaje bowiem zaanektowana przez władzę.

Wydobyte z neutralności treści marginesu mogą stać się marginaliami, szczególnie wtedy, gdy utraciły więź z macierzystym korpusem, oderwały się od niego. Jednakże rozszerzanie obszarów marginesu, zapisywanie go przez ciągle dodawane, opisywane i tworzone zjawiska nie zmieniają relacji do aktualizowanych konceptualizacji, przyjmujących doraźną pozycję korpusu. I chociaż problematyka prania zostanie odkryta i wprowadzona do historii kultury, a zadania tego podejmują się kobiety z Muzeum Kobiety w Aarhus, tak jak doceniona zostanie twórczość i dzieła ludzi chorych psychicznie, więźniów, ludzi społecznie niedostosowanych¹⁸, to jednak pozostaną one marginalne zarówno w świecie historii, jak w świecie sztuki.

¹⁶ Lyotard krytykuje realizm jako sztukę pozwalającą władzy na manipulację, a chodzi o spalenie przez nazistów obrazów awangardy w Paryżu, Jean-François Lyotard, *Über Daniel Buren*, ed. Patricia Schwarz, Stuttgart 1987, s. 32-33.

¹⁷ Tamże, s. 34.

¹⁸ *Sztuka marginesu* (ang. *Outsider Art*) określenie wprowadzone przez historyka sztuki Rogera Cardinala; nazwa ta w angielsko-amerykańskim obszarze językowym jest odpowiednikiem *Art Brut*, szczególnie po serii wystaw „Outsiders“, którą R. Cardinal razem z artystą i kolekcjonerem Viktorem Musgrave w 1979 zorganizował dla „Arts Council of Great Britain“.