

WOJCIECH BAŁUS
Uniwersytet Jagielloński

Robert Kuśmirowski i świat „przedmiotów” zbędnych

I

„Robert Kuśmirowski jest wielkim fałszerzem. Od swastyki do wagonu kolejowego nic nie jest u niego pewne”, ostrzegęła w tygodniku „Stern” Anja Lösel¹. Absolwent lubelskiego Zespołu Szkół Mechanicznych, a następnie Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1998–2003), rozpoczął swą karierę od owego, wzmiankowanego już wagonu kolejowego, który wykonał jako pracę dyplomową². Po nim przysłyły kolejne dzieła, oparte „na rekonstrukcji i kopiowaniu starych przedmiotów, dokumentów, fotografii, a raczej tworzeniu ich łudząco podobnych imitacji”³: od chaty szalonego twórcy bomb i terrorysty Teda Kaczyńskiego (*Unacabine*, 2008), poprzez fragment pokrytego kurzem, podupadającego cmentarza (*D.O.M.*, 2004), warsztaty pracy różnych rzemieślników, bibliotekę, gabinet lekarski, sterownię w zakładach przemysłowych (pokazane m.in. na wystawie *Masyw kolekcjonerski* w krakowskim Bunkrze Sztuki w roku 2009⁴), po sztucznie postarzoną i zniszczoną fasadę domu w nadmorskim belgijskim kurorcie Blakenberge (2009). „Jakież musiało być zdziwienie mieszkańców — pisała o tym ostatnim działaniu artysty Julia Wielgus — gdy po miesiącu prac zza rusztowań ukazała się gotowa fasada Roberta Kuśmirowskiego”. Mieszkańcy spodziewali się, „że »polscy robotnicy« pięknie wyremontują fasadę wiekowego domu, przywrócą jej wygląd z czasów

¹ A. Lösel, *Robert Kuśmirowski: Chaos mit Totenschädel*, „Stern” 23.11.2009, <http://www.stern.de/kultur/kunst/robert-ku347mirowski-chaos-mit-totenschaedel-1523865.html> (dostęp: 27 maja 2015).

² E. Malik, *Rzeczywistość jednak istnieje*, [w:] *Robert Kuśmirowski, Humanbomber*, kat. wyst. w Warsztatach Kultury — Filii Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2011, s. 20; K. Sienkiewicz, *Robert Kuśmirowski*, <http://culture.pl/pl/tworca/robert-kusmirowski> (dostęp: 20 maja 2015); *Robert Kusmirowski*, Osterfielden-Ruit 2005.

³ K. Sienkiewicz, *op. cit.*

⁴ *Robert Kuśmirowski. Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, kat. wyst. w Bunkrze Sztuki, Kraków 2009. Fotografie zamieszczone w artykule pochodzą z tej wystawy.

świątyni, a tu — o zgrozo — ich oczom ukazała się szara, zniszczona »rudera«, przypominająca nie tylko swoim stanem, ale również i — co ważne — stylem, zdobieniami, aurą zapomniane [...] kamienice, jakich nie ma do dziś w wielu polskich miastach. Posługując się autentycznymi elementami — m.in. tabliczką z nazwą ulicy i numerem domu (ul. Bukietowa 9) — elementami przez siebie sfalszowanymi (co ciekawe po części powstałymi z materiałów znalezionych we wnętrzu domu oraz w okolicy) — jak belki balustrady, które posłużyły do konstruowania elementów dekoracji fasady, niejako stając się gipsowymi zdobieniami, deski podłogowe, którymi zabite zostało jedno z okien — Kuśmirowski zakorzenił projekt w przeszłości samego miejsca⁵. Artysta wykonywał też zdjęcia osób żyjących, stylizując je na fotografie z końca XIX wieku. Jak sam wspominał, „odpowiednio oprawione i spreparowane na stare, z potłuczonymi delikatnie szybkami, wpuściłem w obieg na targach staroci. Minęło sześć lat, zanim sam nabyłem swoje fotografie na podobnym targu jako archiwalne i oryginalne prace z początku XX w.”⁶. Wreszcie, w ramach projektu *Double V* (2003) „stworzył rekonstrukcję wypełnionej wieloma przedmiotami pracowni artystycznej z okresu PRL-u [...]. Jej przestrzeń była jednak zdwojona — umieszczone nad obskurną umywalką lustro było w rzeczywistości szybą, za którą zdezorientowani widzowie oglądali wykonaną przez artystę w zwierciadlanym odbiciu tę samą imitację rzeczywistości”⁷.

II

Sław przed Aniołem świat, nie ten niewyraźny, przed *nim*
 próżno byś chepił się przepychem uczuć; w bezmiarze,
 tam, gdzie on czuje stokrotnie, tyś nowicjuszem. Więc pokaż
 mu rzeczy zwykłe, co z pokolenia na pokolenie żyją
 w nas jako nasza własność, pod ręką, w spojrzeniu.
 Powiedz mu rzeczy. Stać będzie wstrząśnięty, jak stałeś
 u powroźnika w Rzymie lub u garncarza nad Nilem.
 Pokaż mu, jak szczęśliwa może być rzecz, jak niewinna i nasza⁸

Dziewięta elegia diuinejska Rainera Marii Rilkego wysoko ocenia wytwarzanie rzeczy. Człowiek w jej świetle staje się *homo faber*, a rzeczy — niepowtarzalnym znamięm wyłącznie ludzkiego sposobu bycia i świata jego otoczenia. Czy

⁵ J. Wielgus, *Prace (de)konstruktorskie Kuśmirowskiego*, „Obieg”, 16 kwietnia 2009, <http://www.obieg.pl/prezentacje/10317> (dostęp: 28 maja 2015).

⁶ *Bezkompromisowy artysta, którego nie poznałem*, Robert Kuśmirowski w rozmowie z Piotrem Kosiewskim, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 14, dodatek: *Tadeusz Kantor; czasy, przestrzenie, ludzie*, s. 9.

⁷ K. Sienkiewicz, *op. cit.*; S. Cichocki, *Double V*, [w:] *Robert Kuśmirowski*, s. 205–206.

⁸ R.M. Rilke, *Dziewięta elegia*, [w:] *idem, Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 233 (przekład w jednym miejscu poprawiony).

jednak działalność Kuśmirowskiego można postawić na równi z pracą rzymskiego powroźnika i garncarza z nad Nilu? Efektem działań przywołanych w wierszu rzemieślników były przedmioty nie tylko materialne, ale i zdolne do spełniania określonych funkcji użytkowych, natomiast artefakty Kuśmirowskiego nie służą do wykonywania jakichkolwiek czynności praktycznych. Komputery powstały ze starych szaf i nie przetworzą żadnych danych, zaś wagon kolejowy zbudowany został ze styropianu i kartonu, nie pojedzie więc z żadnym ładunkiem. Artysta tworzy wyłącznie atrapy rzeczy, na co już zwróciła uwagę Anja Lösel.



Ostrzeżenie przed Kuśmirowskim jako fałszerzem, sformułowane przez niemiecką dziennikarkę, w jej wydaniu trochę żartobliwe, ma jednak poważnego poprzednika. W X księdze *Państwa* Platon, rozprawiając się ze sztuką, napisał: „Na przykład malarz [...] wymaluje [...] i szewca, i cieślę, i innych rzemieślników, a nie rozumie się na żadnej z tych umiejętności. A jednak dzieci i głupszych ludzi potrafi w błąd wprowadzać, jeżeli będzie dobrym malarzem; bo gdy wymaluje cieślę, pokaże to z daleka i będzie się wydawało, że to cieśla prawdziwy”⁹. Sztuka — zdaniem ateńskiego filozofa — tworzy wyłącznie „widziadła”, symulakra (εἰδωλα), naśladuje bowiem w sposób powierzchowny to, co samo już powtarza idealne pierwowzory. Jeżeli stolarz — by przywołać analizowany w *Państwie* przykład — wytwarza łóżko, to czyni to ze znanstwem rzeczy, a więc postępuje w zgodzie z ideą łóżka i zasadami własnego rzemiosła. Malarz natomiast

⁹ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1980, 598C (s. 511).

nie musi się znać na stolarstwie, by namalować mebel służący do spania. Nie interesuje go ani konstrukcja tego przedmiotu, ani właściwy dobór materiałów, ani statyka i ergonomia; wystarczy jeśli prawidłowo uchwyci na płótnie kształt, proporcje i kolor. W swej pracy nie sięga zatem idei, a jedynie zatrzymuje się na powierzchownej wiedzy ($\delta\acute{o}\xi\alpha$) i naskórkowym naśladownictwie ludzkiego wytworu. Jego postępowanie, jak to akcentował w analizie platońskich poglądów na sztukę Ernst Cassirer, jest nieetyczne, bo służy wprowadzaniu innych w błąd za pomocą iluzji¹⁰.



Rozumowanie Platona zostało skrytykowane jeszcze w starożytności¹¹. Plotyn w piątej *Enneadzie* argumentował, że „sztuki nie naśladową po prostu widzialnego świata, lecz sięgają do wątków, z których się wyłania owa natura, i że wreszcie tworzą wiele same z siebie, albowiem, jeżeli czemuś czegoś niebrakuje, to uzupełniają te braki, gdyż są w posiadaniu piękna. Nie wyrzeźbił Fidiasz Zeusa podług zmysłowego wzoru, lecz dzięki temu, że pojął, jak by wyglądał Zeus, gdyby się nam zechciał objawić naocznie”¹². Sztuka zatem nie rodzi się z kopio-

¹⁰ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, [w:] *idem, Eidos und Eidolon*, E. Panofsky, *Idea*, red. J.M. Krois, Hamburg 2008 (Fundus, t. 172), s. 25–26.

¹¹ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, [w:] E. Cassirer, E. Panofsky, *op. cit.*, s. 65–70.

¹² Plotyn, *Enneady*, przeł. Adam Krokiewicz, Warszawa 2001, V, 8, 1 (s. 569).

wania rzeczywistości, nie jest prostym symulakrum, lecz zawsze jest zapośredniczona przez wiedzę sięgającą jakichś praw i zasad.

Robert Kuśmirowski nie odżegnuje się od *mimesis*. Tworzy iluzje przedmiotów, ale czyni to, po pierwsze, ze znanstwem. Nie da się odtworzyć wagonu kolejowego, warsztatu rzemieślniczego, chaty terrorysty, nagrobków czy zniszczeń zachodzących na fasadzie budynku bez wniknięcia w zasady budowy taboru szynowego, funkcjonowania pracowni szewskiej czy stolarskiej, konstruowania budowli drewnianych lub poznania zmian, jakie zachodziły w ciągu lat na skutek preferowania coraz to innych kształtów płyt nagrobnych i stosowanego liternictwa. Po drugie, artysta nie kopiuje dokładnie istniejących rzeczy¹³. Jego nagrobki są ahistoryczną mieszaniną dawnych form i typów inskrypcji, a warsztaty — wariacją na temat realnych zakładów rzemieślniczych lub gabinetów lekarskich.

Friedrich Wilhelm Schelling pisał, że „architektura, aby stać się sztuką piękną, musi być potencją, czyli naśladowaniem siebie samej jako sztuki użytkowej”¹⁴. W myśl tej koncepcji sztuka nie jest w pierwszym rzędzie utylitarna. Budynek, który służy wyłącznie schronieniu przed niepokodą lub wzniesiony został do zabezpieczenia jakichś dóbr przed kradzieżą, nie będzie nigdy dziełem artystycznym. Dopiero w momencie, w którym owa praktyczna funkcja przepracowana zostanie raz jeszcze tak, by ją wmontować w formę gmachu o odpowiednich proporcjach, rytmach i (ewentualnie) zdobieniach, powstaje dzieło sztuki.



¹³ E. Malik, *op. cit.*, s. 23.

¹⁴ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, § 111, s. 276.

Odnosząc koncepcję Schellinga do działań Kuśmirowskiego, można powiedzieć, że jego artefakty powstają jako naśladownictwo przedmiotów użytkowych. To naśladownictwo powoduje, że funkcja użytkowa przestaje istnieć, a więc wagon staje się niezdolny do przewożenia towarów, a komputer do wykonywania operacji logicznych. Dzieła artysty nie tracą jednak przez to na wartości. Według Martina Heideggera istotą narzędzi jest ich „poręczność”. Dopóki otaczające nas przedmioty posłuszne są naszym działaniom i komendom, dopóki brane do ręki pomagają w wykonywanej przez nas pracy, dopóty świat działa sprawnie¹⁵. Bunt przedmiotów: awaria komputera, złamanie się noża czy spalenie się żarówki w reflektorze samochodowym, stawia nas wobec nieprzyjaznej rzeczywistości. Kuśmirowski nie pokazuje jednak owego stanu wrogości świata przedmiotów. Naśladując rzeczy w innych niż pierwotne materiałach i pozbawiając je przez to „poręcznej” użyteczności, dokonuje zupełnie innej operacji — czyni z nich realności swoście oddalone. Wagon służy już tylko do podziwiania, podobnie jak warsztat pracy lub fragment cementarza. Dzieła zyskują w ten sposób „wartość ekspozycyjną”¹⁶. Artysta zatem w swoisty sposób przydaje codziennym przedmiotom aury, bo zgodnie z benjaminowską definicją tego pojęcia, określa się nim „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”¹⁷.

Iluzja, jaką produkuje twórca, nie jest zatem, jak tego chciał Platon, nietetyczna. Co prawda sztuka nie tworzy przedmiotów użytecznych, jak powroźnik w Rzymie i garncarz nad Nilem, ale tylko dzięki niej do głosu może dojść co innego — ukazać można, „jak szczęśliwa może być rzecz, jak niewinna i nasza”. Jednocześnie prace Kuśmirowskiego pokazują, że stworzona przez Benjamina koncepcja aury musi ulec korekcie, bowiem aura może pojawić się wraz ze stworzeniem kopii czegoś istniejącego. Jak się wydaje, sytuacja taka zachodzi w momencie, gdy proces kopiowania nie ma charakteru czysto „technicznego”, a więc mechanicznego lub cyfrowego, a jest powtórzeniem. Powtórzenie bowiem, czego dowodził Søren Kierkegaard, jest szczególną formą repetycji. O ile wspomnienie nakierowane jest na przywoływanie przeszłości, o tyle powtórzenie skierowane jest ku przyszłości. Wraz z prawdziwym powtarzaniem odrywamy się od wyłącznego zagłębiania się w to, co minione i od złudnej nadziei na przetrwanie wszystkiego, co dawne¹⁸. Przedmioty Kuśmirowskiego tracą swą użyteczność i tym samym zrywają bezpośrednią więź z dawną funkcjonalnością. Pozbawiają nas w ten sposób nadziei na ponowne ożywienie warsztatów i urzędzeń, ale jednocześnie, stworzone na nowo jako εἶδωλα, stają się rzeczami dla nas: dla nasze-

¹⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, § 15, s. 98.

¹⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 212–214.

¹⁷ *Ibidem*, s. 208.

¹⁸ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinus*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 50.



go oglądu i naszej refleksji. I nawet jeśli ta refleksja zwraca się ku przeszłości, ku naszej pamięci, to jednak podejmowana jest, gdy relacja z przeszłością (funkcją i zastosowaniem praktycznym narzędzi, aparatów budynków i nagrobków) została przerwana, co automatycznie zmusza nas do myślenia o obecności owych artefaktów w terażniejszości i przyszłości.

III

Dzieła Kuśmirowskiego wchodzą też w głęboki dialog z dawnym i współczesnym pojmowaniem sztuki. Zanalizowana powyżej nieużyteczność wytworzonych przez artystę przedmiotów — poprzez odniesienia do Schellinga — kieruje nas ku fundującej nowoczesne myślenie idei Kanta, głoszącej bezinteresowność piękna¹⁹. Pogląd ten mówi, że skoro piękno podoba się bezinteresownie, sztuka nie może mieć żadnego praktycznego celu; ten bowiem wykluczałaby głębokie doznania estetyczne, które wszak mogą być przeżywane tylko ze względu na nie same. Celem sztuki jest wyłącznie piękno, czyli urzeczywistnianie artefaktów służących jedynie do kontemplacji²⁰. Oznacza to, że wartość estetyczną można uzyskać przez wzmiankowane już powtórzenie, czyli odtworzenie pewnej rzeczy bez jej aspektu użytecznego.

¹⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 168.

²⁰ *Ibidem*, s. 229.

Ale niepraktyczne przedmioty Kuźmirowskiego nie są wytwarzane na sposób modernistyczny. Precyzja rękodzielnicza artysty, jego techniczne wykształcenie w szkole średniej i żmudne dopracowywanie każdego szczegółu, wyraźnie przynależą do tradycji greckiej τέχνη i średniowiecznych *artes mechanicae*²¹. Istotą ówczesnego pojmowania sztuki był aspekt wykonawczy, skoncentrowany na wiedzy warsztatowej i praktycznych umiejętnościach rzemieślniczych (przygotowywania gruntów, sporządzania farb, malowania, odkuwania, polichromowania itd.), na tym *jak* zmaterializować pomysł. Twórcą nie był w pierwszym rzędzie ten, kto dysponował wielką inwencją i zdolny był tworzyć rzeczy oryginalne, lecz ten, kto potrafił bezbłędnie wykonywać posągi czy obrazy²². Średniowieczny artysta nie miał tworzyć w swej głowie idei dzieła, co postulowała nowożytna i nowoczesna teoria sztuki²³, lecz poszukiwać istniejącego już wcześniej doskonałego wzoru. Inwencja była wówczas uważana, jak przypominał Lech Kalinowski, „za wynajdywanie tego, co istnieje, a nie za właściwy akt twórczy, stąd trubadur (*trobador*), jako poeta, to ten, który szukając znajduje”²⁴.

Modernizm po wielokroć postawił tę dawną tradycję pod znakiem zapytania. Najpierw teoria geniuszu, która w nowoczesnej postaci zrodziła się w wieku



²¹ E. Malik, *op. cit.*, s. 26–27.

²² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 21–24.

²³ E. Panofsky, *op. cit.*, s. 91–161.

²⁴ L. Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*, [w:] *Wit Stwosch w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolot, Kraków 1987, s. 14.



XVIII, przesunęła istotę sztuki z aspektu wykonawczego na indywidualną kreację, jaka może być udziałem jedynie niezwyklej jednostki ludzkiej, nie postępującej według żadnych utartych wzorów i reguł²⁵. „Cóż rozumiemy przeważnie przez geniusz — pytał Edward Young — jeżeli nie zdolność tworzenia wielkich rzeczy bez tych środków, które się zazwyczaj za konieczne do tego celu uważa? Geniusz różni się od dobrego rozumu jak czarodziej od dobrego budowniczego; on wznosi swój gmach przy pomocy środków niewidzialnych, ten używając sztucznie zwykłych środków”²⁶. Pomysł stał się ważniejszy niż realizacja, bo w procesie materializacji zawsze napotyka on na opór tworzywa i tym samym jego pierwotna siła i zamierzony wyraz ulegają osłabieniu. Ostateczne wnioski z tego poglądu wyciągnięto w konceptualizmie, rezygnując w ogóle z realizacji dzieł na rzecz notowania pomysłów. Następnie awangarda głosiła ideę oryginalności jako jedno ze swych naczelnych haseł i dlatego wszelkie naśladownictwo, kopiowanie czy „uleganie wpływom” uznawane było za przejaw artystycznej wtórności bądź — w skrajnych przypadkach — wręcz impotencji. Wreszcie, antyszuka, negując wszelkie wartości estetyczne, pozwoliła na szukanie „rzeczy gotowych”, też pozbawiając artystę konieczności samodzielnego wytwarzania dzieł sztuki.

Wraz z postmodernistycznym powrotem do tradycyjnych gatunków sztuki i realistycznego przedstawiania rzeczywistości, zanegowany został nowoczesny

²⁵ Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa-Lwów 1923, s. 119–120.

²⁶ E. Young, *Conjectures on Original Composition*. In *Letter of Sir Charles Grandison*, cyt. za: Z. Łempicki, *op. cit.*, s. 119.

paradygmat artystyczny. Jednocześnie z początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku Rosalind Krauss przeprowadziła krytykę oryginalności awangardy. Wskazała ona na stale obecny motyw siatek, kraty i rastra w sztuce modernistycznej. Motyw ten był wciąż na nowo podejmowany i przekształcany. Malarstwo nowoczesne było więc w dużym stopniu kopiowaniem pewnej zasady — powielaniem wzoru niemającego żadnego konkretnego pierwowzoru²⁷.

Twórczość Kuźmirowskiego wykorzystuje dawny sposób uprawiania sztuki jako rzemiosła. Artysta nie tworzy jednak dzieł tradycyjnych. Powtórzenie w jego wydaniu ironicznie powiela rzekomą oryginalność awangardy, odwołując — podobnie jak dzieła dwudziestowieczne — do nieistniejących pierwowzorów. Jednocześnie nieużyteczność wykreowanych przezeń artefaktów wyraźnie sytuuje się w obszarze nowoczesnego rozumienia sztuki jako działalności bezinteresownej. Twórca podejmuje też swoistą dyskusję z problemem realizmu. Powołując do istnienia przedmioty łądzące swą rzekomą autentycznością, zdaje się spełniać sięgające czasów greckich postulaty tak wiernego naśladowania rzeczywistości, by zwodzić nimi zwierzęta i ludzi²⁸. Jego *mimesis* nigdy jednak nie miesza się z życiem. To właśnie ów, krytykowany przez Platona, fakt nieprzydatności sztuki w codziennej krzątaniu, pozbawione „poręczności” naśladowanie przedmiotów użytkowych, zabezpiecza dzieła Kuźmirowskiego przed postawieniem znaku równości między światem, a tym, co sztuczne. W jego wytworach wszystko jest wykreowane — nawet odbicie w lustrze zostało wykonane przez artystę.

IV

Dzieła Kuźmirowskiego niepokoją swą mimetyczną precyzją i jednoczesnym całkowitym brakiem możliwości praktycznego użycia. Zgodnie z przywołaną wyżej koncepcją Schellinga, uczynienie z utylitarne go budynku obiektu czysto artystycznego równa się nadaniu mu charakteru potencji. Giorgio Agamben przekonuje, że potencjalność w przypadku bytów przygodnych, a takimi są wszelkie ludzkie wytwory, objawia się w ich możliwości nie istnienia. Skoro wszystko podlega rozpadowi i zniszczeniu, to nie ma trwałości. Istnieje jedynie przedłużający się stan wegetacji, stale zagrożony możliwością jej zniweczenia. Cudem jest więc nie to, że przedmiot taki zniknie, lecz to, że tkwi w nim możliwość przetrwania²⁹.

Kuźmirowski, powtarzając realne przedmioty i pozbawiając je znamion utylitarności, prezentuje je jako czyste byty przygodne, które istnieją, choć mogłyby

²⁷ R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] *eadem, Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 157–168.

²⁸ W. Bałus, *Tadeusz Kantor: obraz jako śmiertelna pułapka*, [w:] *idem, Figury losu*, Kraków 2002, s. 189–190.

²⁹ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 113–114.

nie istnieć. Ale będąc powtórzeniem, pokazują one jednocześnie, że prawdziwe rzeczy znikają, i to na wiele sposobów. „Po co zbudowałem taki kawałek starego cmentarza?”, pytał w wywiadzie dla „Polityki”. I odpowiadał: „By wyrazić swoją niezgodę na zimny i bezosobowy sposób, w jaki traktuje się śmierć we współczesnej zachodniej kulturze. Na odarcie tego momentu z emocji, z ceremonii oplakiwania, z tajemnicy. Ale też, by zadać sobie i widzom pytanie: czy warto grzebać się w pamięci, czy warto grać w przypominanie? Co z tego może wyniknąć?”³⁰ Stare cmentarze znikają, bo rozpada się materialna struktura nagrobków, ale znikają też przez zmiany w kulturze — przez cywilizacyjne przyspieszenie, brak czasu na refleksję, na pamięć o zmarłych³¹. Podobnie dawne wagony kolejowe czy całe warsztaty pracy rzemieślników, nieużyteczne, bo wyparte przez nowe technologie, idą na śmietnik. Do lamusa odchodzi też niemodna kultura materialna czasów PRL-u.

Jednakże rzeczywistość powtórzona przez artystę nie tylko w swoisty sposób powstrzymuje przemijanie. Rekonstruując rzeczy w stanie nieużyteczności, wystawiając je wyłącznie na nasze spojrzenia i myśli, artysta pokazuje, że tak naprawdę sposób ich istnienia nie ogranicza się do spełniania konkretnych funkcji. Potencjalność przedmiotów Kuśmirowskiego, ich możliwość nie istnienia zawiera się w tym, że wraz z powtórzeniem na jaw wychodzi całe bogactwo możliwych znaczeń, których często nie domyślamy się lub nie zwracamy na nie uwagi, gdy dominującym sposobem rozumienia artefaktów jest heideggerowska poręczność. Dopiero patrząc na odtworzone wnętrza z czasów PRL-u, zjawia się wraz z nimi ówczesny styl życia czy dawne marzenia o konkretnych urządzeniach i przedmiotach zbytku. Zapadanie się nagrobków mówi o zmianach w kulturze, chata terrorysty o szalonej samotności człowieka i warunkach, w których konstruował on swe bomby. Ontologiczny fakt nie istnienia pokazuje, że prawdziwa potencjalność jest jakąś formą trwania lub transmisji sensów. Bo nawet jeśli nie będziemy już znali pierwotnego przeznaczenia odtworzonych przedmiotów i urządzeń, to sama ich fizyczna rekonstrukcja będzie nośnikiem znaczeń, choćby tak trywialnych, że człowiek to *homo faber*. W ten sposób dzieła Roberta Kuśmirowskiego naocznie demonstrują wnioski na temat świata rzeczy, do których drogą naukowej refleksji docierają antropolodzy kulturowi. Jak pisał Janusz Barański: „Rzeczy nie służą wyłącznie zaspokajaniu potrzeb biologicznych czy technicznych człowieka, lecz bywają również ekspresjami znaczeń jednostkowych, grupowych czy nawet transcendentnych”³².

³⁰ Robert Kuśmirowski w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, „Polityka”, 4.11.2009, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/pasporty/171014,1,rozmowa-z-robertem-kusmirowskim.read> (dostęp: 29 maja 2015).

³¹ Na temat różnych form znikania rzeczy i ich rozpadu zob. H. Böhme, *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 105–134

³² J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 136.

Po co więc tworzyć iluzje rzeczy? Po co produkować przedmioty zbędne? Nie po to, by łudzić, jak tego chciał Platon, lecz by wydobyć na jaw i zachować bogactwo sensów, zarówno tych trwałych, jak i ulotnych, tych powszechnych i jednostkowych, jawnych i intymnych, jakie tkwią w otaczającym nas świecie; co zresztą zawsze było zadaniem sztuki. Bo sztuka od niepamiętnych czasów tworzyła artefakty w większości niepotrzebne, w przyziemnym tego słowa znaczeniu, a niezbędne do czystej kontemplacji, refleksji, ale i konieczne do odprawiania rytuałów, a także umiłania naszego życia.

Zdjęcia zamieszczonych prac Roberta Kuśmirowskiego pochodzą z wystawy *Masyw kolekcjonerski* w krakowskim Bunkrze Sztuki (2009) (fot. Marek Gardulski i Rafał Sosin — dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie).