

Tomasz Swoboda: Manekin artysty, manekin fetysz (*Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*), Paryż, Musée Bourdelle, 1 kwietnia – 12 lipca 2015

W świeżo wyremontowanym muzeum Bourdelle'a zagościły manekiny. To dobre towarzystwo dla aż nazbyt żywych rzeźb francuskiego artysty. I pomysłowe posunięcie dyrekcji muzeum, aby nowymi przestrzeniami wśród odmalowanych ścian podzielić się z „milczącymi partnerami” malarzy i rzeźbiarzy (tak właśnie, *Silent Partners*, zatytułowana była oryginalna edycja wystawy w Fitzwilliam Museum w 2014 roku). Jest to pierwsza w historii wystawa na ten temat, pomysłana przez kuratorkę, Jane Munro, jako opowieść o przemianie obiektu w fetysz, funkcjonalnego przedmiotu w bohatera sztuki, a wreszcie – w samo dzieło. Dzięki takiemu ujęciu ów „partner” może pozostać „milczący” tylko dla kogoś, kto nigdy się z nim nie zetknął. Albo inaczej: jego uparte milczenie jest równie wymowne, jak niezinterpretowany sen.

Katalog z wystawy rozpoczyna się mottem ze znanego tekstu Freuda: „Mianem niesamowitego zwie się wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu... co zaś wyszło na jaw”¹. W pierwszej sali wystawowej dominują fotografie José Marii Serty, którymi ten epigoński malarz posługiwał się do wykonania swoich wielkich dekoracyjnych malowideł, a które – w odróżnieniu od owych fresków – uderzają „niesamowitością” właśnie. Niesamowitością – w odróżnieniu od tej surrealistycznej – niezamierzoną: choć bowiem fotografowane przez Serty manekiny to bliscy krewni tych, które znamy z prac Man Raya, ich funkcja była czysto użytkowa. Podobnie jak we wcześniejszych stuleciach, o których opowiada paryska wystawa, miały one służyć lepszemu uchwyceniu póz i układów ciała składających się na malarskie kompozycje. Zgodnie jednak z mechanizmem, o którym pisał już Roger Caillois², to właśnie ze zwyczajności rodzi się to, co fantastyczne; to z ujawnionej tajemnicy – w tym wypadku fotograficznych brulionów – po-

1 S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 239.

2 Zob. R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005.

wstaje „niesamowite”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to, co jest celem każdej tematycznej wystawy, a więc nowa kontekstualizacja eksponowanych dzieł, w wypadku manekinów działa ze szczególną siłą. Setki manekinów – na szkieletach, projektach, płótnach, ale zwłaszcza, by tak rzec, *in personam* – nie tylko, jak to się zwykło mawiać, wchodzi z sobą w dialog, ale w oczach zwiedzającego tworzą coś w rodzaju milczącej armii, pośród której przechadzamy się tylko z zaciekawieniem, co z lękiem. Karmieni popkulturowymi fantazjami o zombie i innych groźnych sobowtórach, czujemy się nieswojo, widząc, jak te stworzone na nasz obraz istoty siedzą na „naszych” krzesłach, noszą „nasze” ubrania, czy wręcz wchodzi z nami w „cielesny” kontakt – nawet kiedy jest to tak zacny młodzieniec, jak stylizowany na starożytną postać neoklasykistyczny manekin z Carrary. Atawistyczny lęk przed podobnym do nas Innym i tak ożywa ze zdwojoną mocą.

To efekt uboczny wystawy, która celowo nie wchodzi na gotowe ścieżki posthumanistycznych cyborgów, gdyż pomyślana jest przede wszystkim jako opowieść o manekinie w historii praktyki artystycznej. Na tej płaszczyźnie okazuje się on, manekin, wielkim wrogiem dwóch nurtów: z jednej strony romantyzmu, który w swojej koncepcji twórczego geniuszu nie dopuszczał myśli o odwzorowywaniu rzeczywistości, zwłaszcza poprzez akademicką kukłę, z drugiej – antimimetycznych tendencji w sztuce współczesnej, gdzie kwestia wiernej reprezentacji ciała może być co najwyżej negatywnym punktem odniesienia. Tę podwójną niechęć rekompensują manekinowi dwa kierunki, w których znalazł on poczesne miejsce. Po pierwsze, jest to szeroko rozumiany realizm, dla którego manekin był czymś nieodzownym – zwłaszcza manekin dziecięcy, zastępujący najbardziej niesformą grupę modeli (choć i tutaj, kiedy zdajemy sobie sprawę z wszechobecności manekinów w dziewiętnastowiecznych atelier, nie potrafimy wyzbyć się naiwnej reakcji, że zostaliśmy w pewnym sensie oszukani). Po drugie, to surrealizm, dla którego manekin – zwłaszcza krawiecki – stanowił wartość samą w sobie: estetyczną i oniryczną, filozoficzną i erotyczną, by przypomnieć tylko najśłynniejsze prace Chirico i Bellmera, a także wystawę z roku 1938, będącą chyba szczytowym momentem artystycznej obecności manekina, jego najpiękniejszą apologią, ale i łabędzim śpiewem.

Sztuka drugiej połowy XX wieku jest bowiem na wystawie słabo obecna. Zamykające ją *Dziecko-kaczka* braci Chapman – nie wiedzieć czemu zestawione w katalogu z prozą Schulza – dowodzi, że to, co dla manekina w sztuce najważniejsze, już się dokonało. I że postulat Jakuba, by „stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”, nie został spełniony. Wystawa w muzeum Bourdelle’a sugeruje zarazem, że w chwili, gdy Schulz – którego książki zostały wystawione w muzealnej księgarni – pisał te słowa, taka próba była już historią: myślę o tej części ekspozycji, która odchodzi najdalej od sztuki *sensu stricto*, by zająć się człowiekiem. To fotograficzna dokumentacja badań nad histerią w Salpêtrière, umieszczona tu ze względu na daleko posunięte „umane-

kinowienie” kobiet Charcota. Letargiczne i kataleptyczne pozy histeryczek są tu przedstawione jako miejsce, w którym granica między tym, co ludzkie, a tym, co „manekinowe”, przybiera skrajnie cielesną postać i dowodzi, że gry z manekinem nie zawsze ograniczają się do światów wyobrażonych. Odwrotnie niż u tego, który jest cichym bohaterem wystawy w muzeum Bourdelle’a – Oskara Kokoschki. Ileż pożądania i rozpaczki drążyć musiało wyobraźnię, dla której nieudolnie wykonana przez Herminę Moos maskara zastąpiła niewdzięczną Almę Mahler!