

Małgorzata Stępnik

## **Błogosławione błędzenie. Na marginesie diasporycznego manifestu Ronalda B. Kitaja**

„Malarstwo jest wielką ideą, którą przenoszę z miejsca w miejsce. Jest ideą przepętnioną ideami, niczym walizka uchodźcy, przenośna Arka Przymierza.”

Ronald Brooks Kitaj<sup>1</sup>

### **Galut – Golah – Diaspora<sup>2</sup>. Wynnani i rozproszeni**

Motto niniejszego artykułu stanowi cytata z *First Diasporist Manifesto* autorstwa Ronalda Brooksa Kitaja, znakomitego malarza, Amerykanina o żydowskich korzeniach, przez lata silnie związanego z brytyjskim *artworldem*, nade wszystko – założyciela legendarnej The School of London. Tekst Kitaja, opublikowany po raz pierwszy w 1989 roku, nigdy dotąd niewydany w języku polskim – na użytek niniejszych rozważań dokonałam drobnych tłumaczeń – dotyczy zagadnienia artystycznego Diasporyzmu<sup>3</sup>, czyli życia w stanie „dyspersji”, inaczej jeszcze – egzystencji wygnańca. Wizualną ilustrację pięknej metafory zawartej w cytowanym fragmencie stanowić może *Pudełko-walizka (Boîte-en-valise)* Marcela Duchampa z lat 1935–1941. (Ów symbol twórczego nomadyzmu, a także i zręcznej mistyfikacji należy dziś do zbiorów nowojorskiego MoMA).

---

<sup>1</sup> „Painting is a great idea I carry from place to place. It is an idea full of ideas, like a refugee’s suitcase, a portable Ark of the Covenant.”; R. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, Thames & Hudson, New York 1989, s. 11. [tłum. M. S.]; Kitaj wydał również drugi manifest, w formie „długiego poematu w 615 wersach”; Zob. Id., *Second Diasporist Manifesto*, Yale University Press, New Haven – London, 2007.

<sup>2</sup> Hebr. *Galut* – wypędzenie, wygnanie; hebr. *Golah* – życie w rozproszeniu, w diasporze.

<sup>3</sup> Rozmyślnie używam wielkiej litery, podobnie zresztą jak zwykł to czynić Kitaj w swoich tekstach.

*Pierwszy Manifest Diasporysty* – bo tak należałoby przełożyć tytuł tegoż obszernego eseju, wpisuje się w kontekst szeroko dziś omawianych w środowiskach naukowych zagadnień postkolonializmu, multikulturalizmu i, rzecz jasna, Diasporyzmu; należy przy tym mieć na względzie, iż pojęcie to odnosi się nie tylko do kultury żydowskiej, lecz do każdej mniejszości funkcjonującej w „rozproszaniu”. Doskonały przykład w tej materii zapewnia bogata antologia wydana przez Davida Biale’a, Michaela Galchinsky’ego i Susannah Heshel zatytułowana *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism* (1998)<sup>4</sup>.

Bodaj jeszcze bardziej interesującą pozycję – jako że osadzoną w szerszej perspektywie – stanowi kompilacja tekstów zredagowana przez Kobenę Mercera, wybitnego znawcę tematyki twórczej „inności”, urodzonego w Ghanie, obecnie profesora Yale University. Książka wydana przez Mercera w 2008 roku, opatrzona tytułem *Exiles, Diasporas and Strangers* ukazała się w serii *Annotating Art’s Histories. Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*<sup>5</sup>. Istotnie, zgodnie z nazwą serii, w owym tomie odnaleźć można ważne uzupełnienia, przypisy i adnotacje (ang. *to annotate*) do „oficjalnej” historii sztuki. Intencją bowiem redaktora i współautorów – piszących między innymi o afrykańskich Diasporystach w Stanach Zjednoczonych (Sieglinde Lemke artykuł o Basquiacie), czy też o teorii sztuki uprawianej przez wygnanych z nazistowskiego piekła (tekst Stevena A. Mansbacha) – było wypracowanie „bardziej całościowego zrozumienia traumatycznych podróży, które przecinały kulę ziemską w erze modernistycznego internacjonalizmu”, (*a more holistic understanding of the traumatic journeys that criss-crossed the globe during the era of modernist internationalism*)<sup>6</sup>.

Figura Diasporysty rozrysowana przez Kitaja – niejako otulona atmosferą Benjaminowskich *Pasaży*, a zatem i duchowo pokrewna Baudelaire’owskiemu *flâneurovi* – łączy się jednocześnie z uniwersalnym wzorcem, czy może wręcz – archetypem outsidera, który stanowi przedmiot socjologicznych analiz. Do najbardziej prominentnych dzieł w tym zakresie należą z pewnością *Outsiders* (*The Outsiders*) Howarda Beckera, stanowiący wykładnię oryginalnej teorii etykietowania (*labelling theory*), mieszczącej się w konwencji interakcjonizmu

<sup>4</sup> Zob. D. Biale i in. (red.), *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism*, University of California Press, Berkeley 1998.

<sup>5</sup> K. Mercer (red.), *Exiles, Diasporas & Strangers*, seria: *Annotating Art’s Histories*, Institute of International Visual Arts i MIT Press, Cambridge 2008.

<sup>6</sup> K. Mercer, *Introduction*, [w:] id. (red.), *Exiles, Diasporas & Strangers*, seria: *Annotating Art’s Histories*, Institute of International Visual Arts, MIT Press, Cambridge 2008, s. 7. [ tłum. M. S.]

symbolicznego<sup>7</sup>. Warto też wspomnieć o pismach Very Zolberg w finezyjny sposób analizującej przemianę świata artystycznego doby *fin de siècle'u*, zwłaszcza procesy konstytuowania się nowych elit artystycznych, rekrutujących się głównie spośród „przybyszy”<sup>8</sup>. Pojęcie twórczego outsideryzmu odnieść można też w jakiś sposób do dystynkcji przeprowadzonej przez Manuela Castellsa na stronach książki traktującej o *Sile tożsamości*. Otóż, hiszpański socjolog pisze w niej o typach tożsamości: legitymizującej, projektującej i wreszcie – tożsamości oporu, która posiada kontestatorski, nonkonformistyczny i niejako procesualny charakter<sup>9</sup>.

Wypada nadmienić, iż miano *outsider art* przyjęte w amerykańskiej nomenklaturze silnie konwerguje z zakresem znaczeniowym pojęcia o europejskiej proveniencji – *art brut*, czyli „sztuki surowej”, mieszczącej w sobie twórczość osób chorych psychicznie, działania artystów naiwnych oraz plastyczną ekspresję dzieci<sup>10</sup>. Zatem, należy mieć na względzie możliwe nieporozumienia wynikające z wieloznaczności terminu *outsider art* stosowanego w anglosaskiej teorii sztuki.

Zgoła inny sposób definiowania artystycznego outsideryzmu przyjmuje Steve Lazarides w obszernym albumie zatytułowanym *Outsiders. Art by people* (2008), prezentującym nade wszystko działalność wybitnych twórców spod znaku *street artu*, między innymi: 3D (muzycznie związanego z Massive Attack), genialnego Blu, Davida Choe, Jamie Hewlett czy legendarnego już adbustera<sup>11</sup> – Zevsy. Lazarides podaje we wstępie trzy powody, dla których klasyfikuje wybranych artystów jako outsiderów; otóż po pierwsze – pokazują oni swoje prace jedynie w przestrzeni publicznej, poza zaciszną enklawą galerii, po drugie – w sporej części są oni samoukami, po trzecie zaś – wypracowali sobie swoją „markę”, omijając sieć układów tkwiących w łonie oficjalnego establishmentu sztuki<sup>12</sup>.

Dodam, iż Steve Lazarides nieco szerszym kręgom odbiorców znany jest jako impresario najbardziej tajemniczej sławy w świecie sztuki – Banksy’ego, którego osobie nazywam Parrazjosem współczesnego *artworldu*. (Lazarides występuje

<sup>7</sup> Zob. H. Becker, *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, tłum. O. Siara, PWN, Warszawa 2009.

<sup>8</sup> Zob. V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press 1990.

<sup>9</sup> Zob. M. Castells, *Sila tożsamości*, tłum. S. Szymański, PWN, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> Przypomnę, iż nazwę tę wprowadził Jean Dubuffet, wybitny francuski malarz i kolekcjoner zafascynowany między innymi psychologicznymi teoriami Hansa Prinzhorna.

<sup>11</sup> *Adbusting*, in. *subvertising* jest formą artystycznych działań w przestrzeni publicznej, polegających na twórczym wykorzystaniu produktów reklamowych.

<sup>12</sup> Zob. S. Lazarides, *Outsiders. Art by people*, Century, London 2008, s. 4.

jako jeden z komentatorów w filmie *Exit Through the Gift Shop*, 2010) Osobliwie więc, że w rzeczonyj antologii, wydanej kilka lat po ukazaniu się książki pt. *Wall and Piece* (2005), brakuje właśnie Banksy'ego, niezwykle ważnej wszak postaci. A może, jak podejrzewają niektórzy, to Lazarides jest Banksym? Tak, czy inaczej, w owym zbiorze z pewnością nie mógłby się znaleźć wielbiony przez krytyków Damien Hirst, który zasłynął jako autor instalacji z rekinem tygrysim zanurzonym w formaldehydowym roztworze (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991), a ugruntował swą pozycję, wystawiając ludzką czaszkę inkrustowaną brylantami (*For the Love of God*, 2007).

Nie bez przyczyny wymieniam nazwisko owej nader kontrowersyjnej gwiazdy, pupila Charlesa Saatchiego, jednocześnie, obok Tracey Emin artysty szczególnie nie lubianego przez przedstawicieli ruchu Stuckistów. W 1995 roku Hirst, odbierając najbardziej prestiżową na Wyspach Nagrodę Turnera, ugruntował modę na twórczość spod znaku Young British Artists, koniunkturę do dziś bodaj tylko nieznacznie nadwątloną. Za ledwie rok wcześniej wielka retrospektywa twórczości Kitaja goszcząca w przestrzeniach Tate Gallery została dość chłodno przyjęta przez krytykę, jakkolwiek – nie aż tak chłodno, jak sądził sam artysta. Warto dodać, iż kuratorem rzeczonyj pokazu był Richard Morphet. Na wystawie tej pojawił się między innymi obraz zatytułowany *Whistler vs. Ruskin* (1992), jak stwierdza John Ash na łamach „Artforum” – dzieło o profetycznym charakterze<sup>13</sup>.

Owo traumatyczne dla artysty zdarzenie w sposób symboliczny zamknęło pewien rozdział wspaniałej historii The School of London, wysmakowanego pod względem formalnym i finezyjnego intelektualnie malarstwa w wydaniu m.in. Francisca Bacona, Luciena Freuda, Leona Kossoffa i Franka Auerbacha. (Zamknęło też piękny rozdział wspólnego życia z ukochaną żoną Sandrą. Kitaj obwinił krytyków o pośrednie przyczynienie się do jej przedwczesnej śmierci, czego wyraźny ślad nosi obraz z 1997 roku, zatytułowany nieco po Duchampowsku: *The killer-critic assassinated by his widower, even*).

Przypomnę, iż dzieje The School of London zainicjowała wystawa opatrzona tytułem *The Human Clay*, urządzona przez Kitaja w 1976 roku w londyńskiej Hayward Gallery. Metafora *Ludzkiej gliny* zawarta w tytule była, jak sądzę, nawiązaniem do mitycznej postaci Golema wywodzącego się z kultury żydow-

<sup>13</sup> J. Ash, *Kitaj R. B.*, „Artforum International”, maj 1995, Vol. 33, No. 9, wydanie internetowe: <http://www.questia.com/library/1G1-16968009/kitaj-r-b> [dostęp 01.06.2013].

skiej, a znajdującego liczne „wcielenia” w kulturze popularnej<sup>14</sup>. Postać Golema pojawia się także w malarskim *oeuvre* Kitaja (vide np. *The Jewish School, Drawing a Golem*, 1980). Znamienne, że ów bezkształtny twór w różnych wersjach mitu ożywiano i czyniono poniekąd ludzkim poprzez umieszczenie słowa „prawda” (hebr. *emmet*) na jego czole. Zatem, to Logos stanowi życiodajną siłę, to Słowo animuje sztukę i nadaje tożsamość artyście – wiecznemu tułaczowi. Istotne jest, by twórca pozostawał stale w drodze, także w metaforycznym sensie. Tylko to chroni go przed intelektualnym lenistwem.

Kitaj, proklamując konieczność nieustawania w ucieczce przed myślowym skostnieniem, odwołuje się w swym manifestie do mądrości zawartych w Zohar – Księdze Blasku: „Ludzie zawsze mówią, że w moich obrazach nie ma jasno ustalonych, trwałych znaczeń; oto właśnie Diasporizm, który chętnie odpowiada na interesującą, kreatywną nadinterpretację. Zohar powiada, że znaczenie książki zmienia się z roku na rok!”<sup>15</sup>.

### (T)error. Tożsamość jako droga

Przyjrzyjmy się teraz możliwym konotacjom angielskich słów: *terror* i *error*. Obydwa terminy dzieli co prawda niewielka różnica leksykalna; jakkolwiek – użyte w metaforycznym sensie, do opisania ludzkich dyspozycji, postaw i losów – znajdują się, jak sądzę, po przeciwległych stronach ideologicznej przepaści. Poza literalnym sensem, posiadającym wierne odzwierciedlenie w polszczyźnie, *terror* oznacza również *przestrach* i *trwogę*. Dla niektórych, zwłaszcza dla artystycznych outsiderów – trwogę osiadłego stylu życia, poddania się dyktatowi opresyjnego Gesellschaft.

Zgodnie z formułą Seneki: *Errare humanum est, in errore perseverare stultum*. Zatem, to uporczywe trwanie, *pozostawanie* w błędzie, nie zaś samo *błędzenie* jest czymś niedorzecznym, czy wręcz absurdalnym. Co więcej, błędzenie rozumiane jako droga ku iluminacji, twórczy *exodus*, niekiedy swoiste samowygnanie, intelektualna i duchowa wędrówka – stanowi niezwykle istotny element *modus vivendi* współczesnego artysty. Owa wieczna tułaczka pozwala na zachowanie myśli płynnej i żywej jak rtęć, na przeciwstawienie się terrorowi myśli

<sup>14</sup> Poczawszy od *Frankensteina* Mary Shelley, czy *Golema* Gustava Meyrinka, aż po filmy z gatunku s-f, jak np. *Ja, robot*.

<sup>15</sup> R. Kitaj, *op. cit.*, s. 36. [tłum. M. S.]

spetryfikowanej (o ile w ogóle nie jest to oksymoron). Tożsamość artysty jest tedy tożsamością procesualną, stale fluktuującą, tworzoną na wygnaniu i w podróży, niekiedy – w zgodzie z tezą Williama Blake’a – w drodze ekscesu.

Ilustrację do powyższych stwierdzeń stanowić może *The Jewish Rider* (*Jeździec żydowski*), obraz przedstawiający przyjaciela Kitaja, historyka sztuki Michaela Podro, nawiązujący w tytule i w upozowaniu postaci do *Jeźdźcy polskiego* Rembrandta (1655), a powstały w latach 1984–1985. Płótno znajduje się w zbiorach Astrup Fearnley Museet w Oslo (fot. 1).



Fot. 1. R. B. Kitaj, *The Jewish Rider*, olej na płótnie, 1984–1985  
© The Estate of R. B. Kitaj/Astrup Fearnley Collection, Oslo

W modernistycznej mitologii motyw wygnania i wędrówki organicznie splata się z ideałem wolności. Kitaj przywołuje w swym manifestie Gauguina, jak powiada – „quasi-Diasporystę”, który proklamował w swym czasie „prawo, by ważyć się na wszystko” (*le droit de tout oser*)<sup>16</sup>. George Steiner, wpływowi amerykański krytyk i eseista, definiuje modernizm wręcz jako „sztukę eksterytorialności” (*art of extra-territoriality*), nowoczesnych artystów zaś nazywa – nieco sparafrazując jego słowa – „włóczęgami międzyjęzykowych przestrzeni” (*wanderers across languages*)<sup>17</sup>. O duchowych korzyściach płynących z sytuacji wygnania pisali też m.in. Wasyl Kandinsky, Gertrude Stein, Ezra Pound, wreszcie – przywoływany zresztą przez Kitaja w ostatnim rozdziale manifestu – Maurice Blanchot, komentator literackiego *oeuvre* Kafki. Jak stwierdza francuski pisarz: „Błąd oznacza wędrówkę, niemożność wstrzymania się przed nią i pozostania na miejscu... Krainą włóczęgi nie jest prawda, lecz wygnanie; zamieszkuje on (gdzieś) na zewnątrz”<sup>18</sup>.

### Diasporyczna estetyka

Kogo zatem obdarza Kitaj mianem Diasporysty? Otóż, zdaniem malarza owa figura: „...Pojawia się pośród emigrantów i uchodźców, wśród sukcesorów surrealizmu, naturalizmu, symbolizmu tudzież innych estetyk, wśród artystów-samorodków, nacjonalistów oraz internacjonalistów, pariasów i patriotów, w każdej poliglotycznej formacji [czy też bardziej dosłownie – matrycy]. Koniec końców, Diasporysta wie, iż jest sam jeden, nawet jeśli mógłby któregoś dnia osiągnąć stabilizację i w pewnej mierze zrezygnować ze swej unikalności (...) Diasporyczna kondycja jawi się jako kolejny teatr, w którym rolę odgrywają ludzkie, artystyczne instynkty”<sup>19</sup>.

Metafora teatru pojawiająca się na końcu cytowanego fragmentu nasuwać może skojarzenia z symbolicznym interakcjonizmem w redakcji Ervinga Goffmana – mam na myśli jego *opus magnum*, czyli *Człowieka w teatrze życia*

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 27.

<sup>17</sup> Za: M. Gluzman, *Modernism and Exile. A View from the Margins*, [w:] *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism*, pod red. D. Biale'a i in., Univ. of California Press, Berkeley 1998, s. 234. [tłum. M. S.]

<sup>18</sup> R. Kitaj, *op. cit.*, s. 121. [tłum. M. S.]

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 29. [podkr. R. K.] [tłum. M. S.]

codziennego (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956). Goffman pisze m.in. o „grze informacyjnej” prowadzonej przez uczestników – aktorów sceny życia; grze jako „potencjalnie niekończącym się cyklu ukrywania i odkrywania, fałszywych objawień i ponownych odkryć”<sup>20</sup>. Moim zdaniem, sacrum przebrania, mądrość maski, mistyfikacji i gry z tożsamością jest istotnym elementem diasporycznej strategii. Dość wspomnieć w tym kontekście o powieści *Operacja Shylock* Philipa Rotha (zresztą – przyjaźniącego się z malarzem), czy też o cudownie wyczarowanej przez Roe Rosenę postaci nieistniejącej artystki – belgijsko-żydowskiej surrealistki Justine Frank. Także Kitaj prowadzi inteligentną grę z tożsamością, wcielając się niejako w role innych artystów (*Self-Portrait as a Mondrian*, 2001–2003), tudzież przywdziewając kobiecą postać, także przecież cielesny woal Inności (*Self-Portrait as a Woman*, 1984).

Naturalni Diasporyści, jak stwierdza Kitaj, rekrutują się spośród żyjących na pograniczu różnych światów, „krzywdzonych, zniechęconych i podziwianych” (*aggrieved, hated and admired*)<sup>21</sup>. Cechą ich szczególnego etosu jest „niezadomowienie”, jednocześnie swego rodzaju „niezaznajomienie” – zgodnie ze znaczeniem użytego przez artystę terminu *un-at-homeness*<sup>22</sup>. Etymologia tego słowa wiedzie nas z kolei ku Freudowskiemu pojęciu *Unheimlichkeit*, czyli *nie-samowitości*. A stąd już droga asocjacji wiedzie bezpośrednio do surrealistów, o których Kitaj wspomina nader często.

Na stronach omawianego manifestu artysta ledwie szkicuje historię twórczego diasporyzmu – nie poddając jej *de facto* uważniejszemu opisowi – od wczesno-modernistycznej inicjującej fali w wydaniu École de Paris, poprzez „amerykańskie sanktuarium” pierwszej dekady XX wieku, zwłaszcza *milieu* nowojorskie,<sup>23</sup> aż po Diasporizm czasów po Zagładzie (*post-Holocaust diasporism*), czyli drugą wielką falę migracji (*the Second Diasporic Aliyah*), obejmującą, jak stwierdza, to, co się działo „z grubsza od Rothko do Auerbacha”<sup>24</sup>. W obrębie niejako archetypowych „wygnańców” Kitaj umieszcza również artystów niebędących Żydami: Pieta Mondriana, Pabla Picassa, Maxa Beckmanna, jak już wspomniałam – szerokie grono surrealistów, a także twórców zrzeszonych w Bauhausie<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981, s. 43.

<sup>21</sup> R. Kitaj, *op. cit.*, s. 13. [tłum. M. S.]

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 30.

<sup>23</sup> Zob. *ibid.*, s. 45.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 47.

<sup>25</sup> Zob. *ibid.*, s. 43.



Nie ulega wątpliwości, iż w sferze teoretycznych inspiracji Kitaja postacią centralną stanowi Walter Benjamin. (Incydentalnie też pojawia się w toku jego wywodu m.in. nazwisko Aby Warburga i jego ucznia, Fritza Saxla). Niemniej, największą uwagę darzy on autora nieukończonych *Pasaży*, który zginął samobójczą śmiercią w 1940 roku, prawdopodobnie nie znajdując już w sobie siły, by przedostać się na bezpieczne terytorium Ameryki. Charakterystyczna sylweta Benjamina pojawia się w dwóch znakomitych, mocno „upolitycznionych” obrazach zatytułowanych: *Jesień w Paryżu. Za Walterem Benjaminem (Autumn in Paris, After Walter Benjamin, 1972–1973)* oraz *Pasaże. Za Walterem Benjaminem (Arcades, After Walter Benjamin, 1972–1974)*; obydwa płótna znajdują się w kolekcjach prywatnych.

Kitaj wyznaje na stronach swego manifestu, że w myśli Benjamina szczególnie pociąga go swoisty „kult fragmentu”, co wolno nam rozumieć jako rozmiłowanie w pewnej aluzyjności, efemeryczności, czy też mozaikowości. Kitaja urzekła najwyraźniej Benjaminowska koncepcja alegorii i „konstelacji”. Sądzę też, że z niemieckim filozofem, wieszczącym zanik aury dzieła sztuki w dobie masowej reprodukcji, łączył go podobny stosunek do techniki, choć nigdzie chyba nie wyraził tego *explicité*. Stwierdził jednak kiedyś w jednym z wywiadów, iż zainteresowanie techniką kolidowałoby zarówno z romantyczną naturą jego projektu, jak i wrodzonym pesymizmem (*inadequate to my romantic project and pessimistic frame of mind*)<sup>26</sup>.

Należy w tym miejscu postawić pytanie: Jakie cechy stylistyczno-formalne nosi diasporyczne malarstwo? Czy można też mówić o wątkach ikonograficznych wspólnych obrazom powstającym w „rozproszaniu”? Kitaj odwołuje się tu nade wszystko do elementów żydowskiej tradycji, do rabinicznego prawa konstruowanego z pytań i odpowiedzi – *teshuvot*, czyli *Responsów* – formy znowuż implikującej fragmentaryczność i aluzyjność. Tego rodzaju twórczość, jak powiada, stanowi rodzaj: „... stworzonego farbami Midraszu (wykładni i egzegezy niedosłownych znaczeń)”<sup>27</sup>.

W innym miejscu Kitaj zwraca uwagę na pewną szczególną tendencję, rzec by można obsesję Logosu, także na wynikające z niej inklinacje do parabolicznej formy pisząc: „Nieuchronne fatum rozproszenia (...) eksplikuje i opisuje moje przypowieściowe obrazy, ich formalny «rozpad», asocjacje i rzeczy poddane

<sup>26</sup> Za: R. Morphet, *R. B. Kitaj*, Rizzoli, New York 1994, s. 48.

<sup>27</sup> R. Kitaj, *op. cit.*, 29–30. [tłum. M. S.]

mechanizmowi wyparcia; wyjaśnia zawartą w tych obrazach obsesję tekstu, grę kontrastów, autobiograficzne herezje, sceptyczną dyspozycję (...)”<sup>28</sup>.

Artysta wskazuje też na intrygujące powinowactwo psychologicznej natury, a mianowicie – na depresyjny odcień (*depressive connection*) zabarwiający twórczość takich postaci, jak: Franz Kafka, Walter Benjamin, Primo Levi, Jean Améry, Chaim Soutine, David Bomberg (nauczyciel Kossoffa i Auerbacha), wreszcie Mark Rothko<sup>29</sup>.

Wydaje mi się, że to właśnie ów melancholijny rys znamionujący psyche Kitaja sprawił, że tak bardzo upodobał on sobie życie w Anglii. Jego nostalgia mogła doskonale rezonować z albiońską mentalnością naznaczoną chmurną poezją Chattertona i Keatsa; współgrać z owym rozmiłowaniem w „kontemplacji pyłu”<sup>30</sup>, o którym niezwykle zajmująco pisze Peter Ackroyd w książce pt. *Albion. The Origins of English Imagination*. Do najbardziej mrocznych płócien Kitaja należy z pewnością *If Not, Not* z lat 1975–1976, fantastyczny pejzaż, w który wpleciono postać Thomasa Stearnsa Eliota, autora *Jałowej ziemi* (*The Waste Land*, 1922).

Zmierzając do końca, pragnę jeszcze nawiązać do kwestii rozdźwięku pomiędzy indywidualizmem a kolektywizmem propagowanym przez niektóre, „klasyczne” już odłamy modernizmu, nieroztropnie proklamowanym także i dzisiaj, zwłaszcza przez apologetów tzw. „sztuki zaangażowanej”. „Pragnę zasugerować i zmanifestować *wspólność* dla malarstwa tworzonoego w rozproszeniu” – stanowczo stwierdza Kitaj<sup>31</sup>. Co istotne, użyty przezeń rzeczownik *commonality* oznacza *wspólność*, swego rodzaju *powszechność*, nie zaś – mimo podobieństwa w brzmieniu – *wspólnotę*, czy też *wspólnotowość*. (Tutaj odpowiednik stanowiłoby słowo *community*). Łączący się ideologicznie ze wspólnotowością termin *komunitaryzm* (*communitarianism*) stanowi przeciwieństwo w pewnym sensie antytezę wobec *liberalizmu*.

Zatem artystów diaspory, wszystkich tych wędrowców nieustających w pielęgnowaniu wolnej myśli, indywidualistów i nierzadko kontestatorów, łączy raczej pewna estetyczna *wspólność* wynikająca z podobieństwa losów, jak rzekłby zapewne Pierre Bourdieu – zbieżnych „trajektorii” twórczej kariery. Kolektywizm

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 35. [tłum. M. S.]

<sup>29</sup> Zob. *ibid.*, s. 73.

<sup>30</sup> P. Ackroyd, *Albion. The Origins of English Imagination*, Chatto & Windus, London 2002, s. 54.

<sup>31</sup> R. Kitaj, *op. cit.*, s. 25. [tłum. M. S.]

i komunitaryzm są im obce, kojarzyć się bowiem mogą jedynie z opresyjnym społeczeństwem narzucającym swym uczestnikom formy myślenia, działania, a nawet odczuwania. Rudymentarnym obowiązkiem Diasporysty jest zachowanie tego, co Kitaj pięknie nazywa „głębszym sercem”, „magicznym” sercem (*deeper heart*)<sup>32</sup>. To serce powinno zawsze błędzić.

### Bibliografia

- Ackroyd P., *Albion. The Origins of the English Imagination*, Chatto & Windus, London 2002.
- Ash J., *Kitaj R. B.*, „Artforum International”, maj 1995, Vol. 33, No. 9, wydanie internetowe: <http://www.questia.com/library/1G1-16968009/kitaj-r-b>
- Becker H., *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, przekł. O. Siara, PWN, Warszawa 2009.
- Biale D., (red.), *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Castells M., *Siła tożsamości*, przekł. S. Szymański, PWN, Warszawa 2008.
- Gluzman M., *Modernism and Exile. A View from the Margins*, [w:] Biale D. (red.), *American Jews. Insider/Outsider and Multiculturalism*, Univ. of California Press, Berkeley 1998.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. H. i P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.
- Kitaj R. B., *First Diasporist Manifesto*, Thames and Hudson, New York 1989.
- Lazarides S., *Outsiders. Art by people*, Century, London 2008.
- Mercer K., (red.), *Exiles, Diasporas & Strangers*, Institute of International Visual Arts and The MIT Press, Cambridge 2008.
- Morphet R., *R. B. Kitaj*, Rizzoli, New York 1994.
- Zolberg V., *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press 1990.

### Błogosławione błędzenie. Na marginesie diasporycznego manifestu Ronalda B. Kitaja (streszczenie)

W 1989 roku Ronald Brooks Kitaj opublikował tekst opatrzone tytułem *First Diasporist Manifesto (Pierwszy Manifest Diasporysty)*. Ów obszerny esej charakteryzuje aluzyjność, fragmentaryczność, nieliniarna struktura narracyjna, swoiste zanurzenie w cieniowym ogrodzie metafor, wreszcie – liczne odniesienia do świata literatury: od księgi Zohar po Benjaminowskie *Pasaże*, od aforyzmów Kafki, po wpływowe powieści Philipa Rotha.

Nadrzędny cel mojego artykułu stanowi analiza estetycznego programu diasporycznego malarstwa, zwłaszcza – swoisty kult Logosu i „obsesja tekstu”. Odnosić się będą przy tym

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 26–27.

do pojęcia artystycznego outsiderizmu opisywanego przez badaczy i krytyków sztuki takich, jak np. Howard Becker, Vera Zolberg, Steve Lazarides czy Kobena Mercer.

**słowa kluczowe:** *Ronald B. Kitaj, artystyczny diasporizm, outsiderizm, kult Logosu, sztuka żydowska, Szkoła Londyńska*

### **The Blessed Wandering. Side Notes on Ronald B. Kitaj's Diasporic Manifesto (summary)**

In 1989 Ronald Brooks Kitaj published the text entitled *First Diasporic Manifesto*. The composition of that broad essay may be described in terms of allusiveness, fragmentation, non-linear narrative structure, dwelling in the garden of shadowy metaphors, and, last but not least – numerous literary references: from the book of Zohar to Benjamin's *Arcades*, from Kafka's aphorisms to Philip Roth's seminal novels.

The main purpose of this article is to analyze the aesthetics of the diasporic painting, in particular – its specific cult for Logos and its "text-obsession". Moreover, I will refer to the notion of artictic outsiderism as described by scholars and art critics such as e.g. Howard Becker, Vera Zolberg, Steve Lazarides and Kobena Mercer.

**key words:** *Ronald B. Kitaj, artistic diasporism, outsiderism, the cult for Logos, Jewish art, The School of London*

Translated by Małgorzata Stępnik