

# List do Luca Tuymansa

Piotr Kurka

„Ręce zatrudnione umywaniem rąk”

Dzień dobry, panie Tuymans!

Ten list miałem napisać już dawno...

W 1992 roku mój student z Belgii o imieniu Borys opowiedział mi o Pana malarstwie. Opowiadał o Panu i o Raoulu de Keyserze takim tonem, jakim zwykle się mówi o narodowej dumie lub skarbie. Zaciekawiała mnie ta emfaza, tym bardziej że w tym samym roku widziałem Pana obrazy na Documenta w Kassel. Od-tąd pilnie śledziłem Pańską twórczość. Ale zanim wyjawię najważniejszy powód mojego listu, muszę przytoczyć słowa naszej noblistki i poetki Wisławy Szymborskiej:

„Są katalogi katalogów.

Są wiersze o wierszach.

Są sztuki o aktorach grane przez aktorów.

Listy z powodu listów.

Słowa służące objaśnianiu słów”<sup>1</sup>.

Paradoksem jest, że chociaż każdy z Pana obrazów opatrzony jest niezwykle trafnym tytułem, od początku miałem wrażenie, że o Pana obrazach należy mówić obrazami, że słowa to mało znaczący naddatek wobec tak autonomicznego i bezprecedensowego dzieła. Trafność tytułu dotyczy także tytułu wiersza, który przytaczam, i brzmi on: *Wzajemność*, a kiedy myślę o Pana obrazach w kategorii wzajemności, to wiem, że słowo jest tam ukryte i że za każdym z tych przedstawień kryje się wysiłek o randze palimpsestu.

A jeśli Pana obraz nałożony na obraz ma swój koniec w słowie, to odzwierciedla ciszę bezdechu przed wypowiedzeniem szczególnie ważnej kwestii lub jest jak bezgłośnie dotknięcie palcem ust, by zamilknąć lub nakazać komuś milczenie.

Pozwoli Pan zatem, że przytoczę pewną rozmowę, którą przerwę w chwili analogicznej do tej, kiedy musiałem głęboko odetchnąć, bo kontrast między wypowiedzianymi słowami a ich autorami był podobny do kontrastu, który z rozmysłem zastosował Pan w obrazie *De Wandeling (The Walk, 1993)*.

<sup>1</sup> W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011.



Luc Tuymans, *De Wandeling* (1993)  
37 x 48 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

Posłuchajmy zatem rozmowy:

„Głos 1: Zatem jaka jest najstraszliwsza rzecz, jaką pan widział?

Głos 2: Oczywiście człowiek. Ale z medycznego punktu widzenia...

Głos 1: ...z medycznego punktu widzenia straszliwe rzeczy nie mają żadnego sensu.

Głos 2: Jakże niewiele znaczymy...

Głos 1: Niech pan wybaczy ten koniak [...], ale nie natrafiłem na Remy Martin w tym mieście dzikusów.

Głos 2: Oczywiście ciągle jeszcze tracimy za dużo ludzi. Od 1812 roku medycyna wojskowa poczyniła postępy, z tym że to samo trzeba powiedzieć o metodach rzezi.

Głos 1: Nic nie umrze, jeśli w to miejsce nie narodzi się coś innego. Narodziny są długim wobec śmierci<sup>2</sup>.

Przerywam rozmowę zgodnie z rytmem oddechu, bo także wtedy, gdy czytałem te słowa, widząc rozmówców na tle górzystego pejzażu, w pobliżu grobu Lermontowa, pojawił się drugi obraz, analogiczny, namalowany przez Pana, przedstawiający dwóch mężczyzn kroczących w stronę oświetlonych słońcem, ośnieżonych gór. Kolor i odwrócenie postaci od obserwatora przywiodły na myśl doświadczenie Caspara Davida Friedricha. Jednak coś nieuchwytnego i niepokojącego

<sup>2</sup> J. Littell, *Łaskawe*, Kraków 2008.



Luc Tuymans, *Gaskamer* (1986)  
50 x 70 cm, olej na płótnie (ze zbiorów The Over Holland Collection, na cześć Caryl Chessmana)

w otaczającej ich aurze, jakaś obca emanacja przeczyła romantycznej proweniencji. Wiadomo było, że ci czterej wędrowcy, ci z książki i ci z obrazu, używają języka Hölderlina. Niech zatem ci z obrazu trwają przez chwilę w niesłychalnym dialogu, a my wróćmy do przerwanej rozmowy:

„Głos 2: Właśnie to w pana lubię, Hauptsturmführer, członek Sicherheitsdienst, który woli cytować Tertuliana aniżeli Rosenberga czy Hansa Franka, to naprawdę miłe. A propos śmiertelności [...], nadal zabijacie biednych, bezbronnych ludzi?

Głos 1: Ja jestem tutaj tylko oficerem łącznikowym i odpowiada mi to. Obserwuję i nic nie mówię, to moja ulubiona postawa.

Głos 2: Byłby więc pan marnym lekarzem, obserwacja bez praktyki niewiele jest warta<sup>3</sup>.

Wiemy, kto z kim rozmawia, czytając książkę. To *Laskawe* Jonathana Littella. W przypadku Pana obrazu nie dowiemy się tego, dopóki nie uruchomimy przeczuć i intuicji, które zaprowadzą nas w okolice jeziora Chiemsee i Berchtesgaden, na drogę, po której kroczą Adolf Hitler i Albert Speer. By zrównać kroki tych czterech postaci, wystarczy przewertować książkę Littella parę kartek wstecz, aby zobaczyć, jak główny bohater bierze udział w scenie masowego

<sup>3</sup> Ibidem.

mordu w ramach Einzelaktion, oczywiście milcząc i „tylko” obserwując. Jonathan Littell i Pan byliście w podobnym wieku, kiedy powstały książka i obraz. Ale Pan o wiele wcześniej namalował inny obraz. Miał Pan wtedy 28 lat.

*Gas chamber* – komora gazowa. Rok 1986.

Wiem, że kiedy młody człowiek jednym ze swoich pierwszych tematów czyni komorę gazową w Auschwitz, to stygmatyzuje powagą każde następne poczynanie. I Pan tę powagę zachował i pielęgnuje z coraz większą uważnością. Winien jestem Panu ten sam rodzaj uważności, stwarzam więc model pojęciowy – wielką i pustą salę, w której zawisną wybrane przeze mnie obrazy. Ich konfiguracja jest ściśle powiązana według zasady der Lauf der Dinge.

Wybieram ścianę w sali, której sufit ginie w mroku, i wiem na niej tylko jeden obraz, ten najważniejszy, ten, przed którym kiedyś w galerii stałem nieskończenie długo, porażony jego pięknem. To *Worshipper* z roku 2004, przedstawiający figurę kapłana lub mistrza ceremonii stojącego przed uciętym przez brzeg obrazu kandelabrem – wieloramiennym świecznikiem. Prześwietlenie i barwa, a właściwie jej znikomość, brak, odsyłają w stronę chłodu, a właściwie stanu zagrożenia. To duch pokryty szronem, zastygły przed wygasłym światłem. Na pierwszy rzut oka, jak w przeważającej większości Pana prac, widać proveniencje fotograficzne, dlatego też pojęcie stworzone przez Rolanda Barthes’a na użytek fotografii może stać się pomocne. To punctum. Punctum doskonałe w Pana obrazie jest jednocześnie, w purystycznej definicji fotografii, błędem. Błędem jest silny i wypłaszczający cień ręki i tajemniczy złoty emblemat na nakryciu głowy. Lśnienie złota i cień ręki to niewątpliwie efekty silnego błysku flesza. W bezpośredniej rozmowie z Panem poznałem tajemnicę tej fotografii i tajemnicę tego obrazu. Postaram się jej dochować. Niech niedopowiedzenia ukryte pomiędzy reprezentacją a tytułem, między niemożliwą do ostatecznego rozszyfrowania przynależnością kapłana, będą udziałem każdego, kto obejrzy to, nie waham się tego powiedzieć, arcydzieło. Ale zanim powieszę ten obraz na ścianie, celowo trochę wyżej niż pozostałe, muszę coś Panu opowiedzieć, panie Tuymans...

W naszym mieście, a właściwie w jego środku, stała ogromna synagoga, właściwie można by powiedzieć: stoi do dzisiaj. I można by powiedzieć, że przetrwała jako budynek dzięki nazistom, którzy zamiast ją spalić (jak to czynili z większością synagog), dokonali inwersji, wypełniając ją wodą i czyniąc z niej pływalnię miejską. To jeden z przerażających dowodów wymazywania, dowodów na to, co Hannah Arendt nazywała „elkwencją diabła”. Musi Pan też wiedzieć, panie Tuymans, że ta utrwalona nowa funkcja świątyni zalanej wodą pozostała na długo, że przez wiele lat pod ogromną kopułą, wypełnioną zapachem chloru i błękitnymi odbłaskami na ścianach, kąpały się pokolenia mieszkańców Poznania. Nawet moje dziecięce pięty lewitowały w miejscu, gdzie stała Bima i gdzie kantor wyśpiewywał słowa Księgi. I nie wiedziałem wtedy, że zawsze płynę w kierunku *Mizrah*. Być +



Luc Tuymans, *The Worshipper* (2004)  
193 x 147,5 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

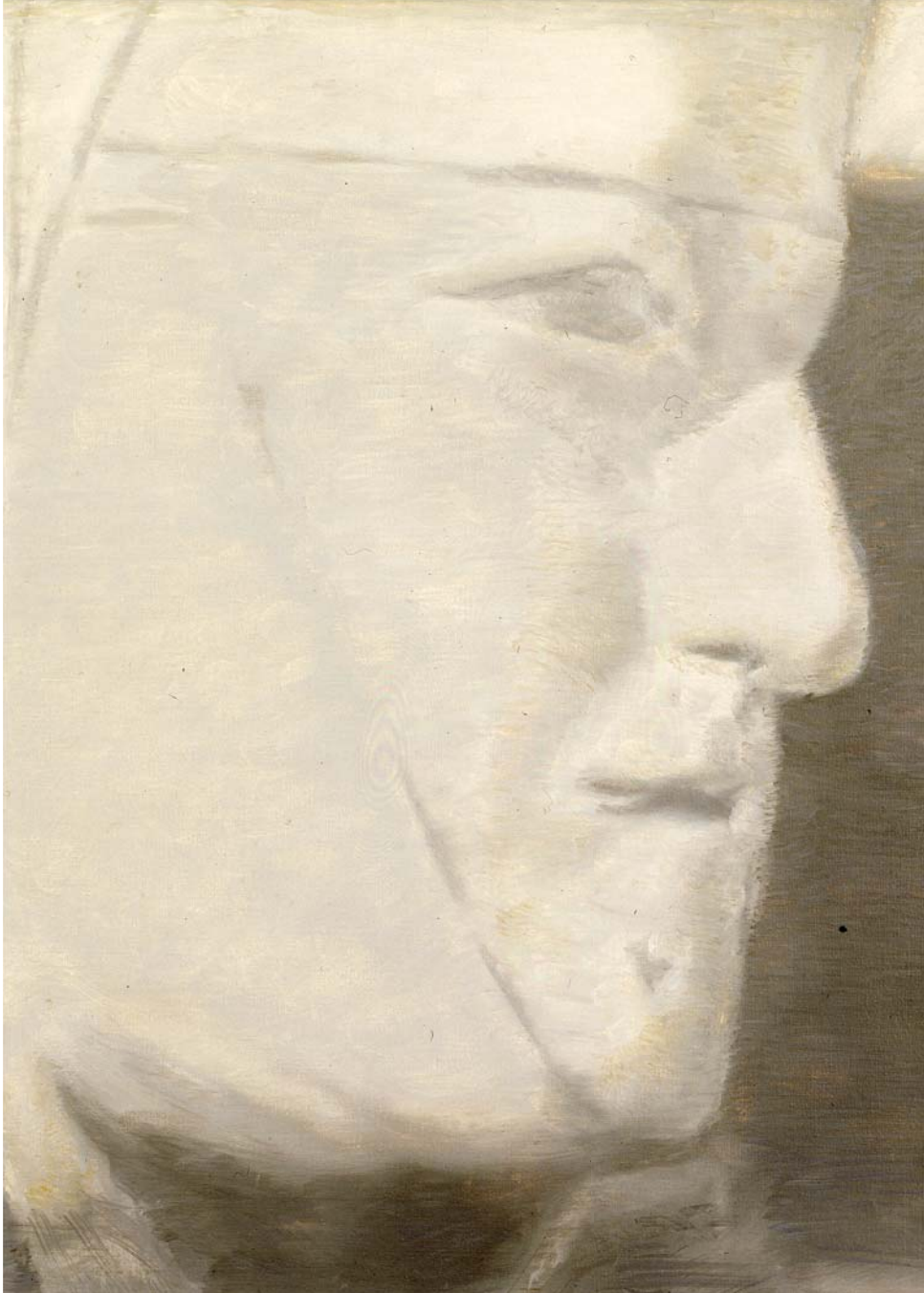


Luc Tuymans, *Evidence* (2005)  
108 x 87,5 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

może teraz, kiedy wypuszczono już wodę i kiedy artyści próbowali oswoić ten złowieszczy pomnik diabolicznej inwersji, powinien tam stać trójwymiarowy *Worshipper* z lodu, podtrzymywany w tym szczególnym stanie tak samo długo, jak długo wypierana przez nagie ciała woda uderzała o ściany basenu. Woda i lód – odwrotność ognia. Ten wielki, pusty gmach materializuje hasło Becketta: „Fail again. Fail better”.

Wiem, że ten rodzaj ciągłej, bezgłośnej artykulacji reprezentowanej przez zbiorową pamięć jest Panu szczególnie bliski. Toteż na pewno nie formalizm nakazałby powiesić na ścianie sąsiadującej z *Worshipperem* portret nieznannej kobiety, *Evidence* (2005).

+



Luc Tuymans, *S. Croce* (2005)  
67 x 51 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

Kiedy spoglądam na ten obraz, widzę twarz przykrytą taflą lodu, ze śladami gwałtownych uderzeń, tak jakby ktoś usiłował ostrym narzędziem rozbić przezroczystą płaszczyznę i uratować tę kobietę. I być może utrzymywałbym widza w tym przeświadczeniu do momentu, w którym zobaczyłby inskrypcję ujawniającą to, co Pan mi powiedział o tym obrazie: to anonimowa ofiara seryjnego mordercy z rosyjskich kronik kryminalnych, a ślady uderzeń w lód to drobiny kurzu, które sfotografował Pan swoim polaroidem. Fałszywy trop? Wolę Pana sformułowanie: *authentic fake* – autentyczny falsyfikat. Ten namalowany kurz zapośrednicza podatność na zranienie. Kolejna niepewność, którą Pan funduje, zmusza do uruchomienia poszukiwań w archiwach zbiorowej pamięci. I jeśli w tej sali, pomiędzy tymi dwoma obrazami, umieszczę wstrząsający tekst Płatonowa, który Pan wybrał do swojego katalogu, to zamierzone sąsiedztwo skieruje uwagę na Wschód, święty kierunek, tam, gdzie tajemniczy kapłan stanie się prawosławnym popem. Niech tak pomyślą, dla jednych pop, dla innych rabin, dla jeszcze innych szaman, ja tylko wzmacniam niepewność, której Pan jest autorem, dla jednych oznaczającą uniwersalizm oporu, dla innych odzwierciedlającą archaiczne mechanizmy ofiarnicze.

Idziemy dalej tropem kobiet i wobec tego po prawej wieszamy S. Croce (2005), ciasny kadr gotyckiej rzeźby namalowanej przez Pana na podstawie fotografii. Piszę to i uświadamiam sobie absurdalność tego zdania. Ktoś mógłby zapytać: jaki jest sens takiego potrójnego nałożenia medium? I Pan pewnie mógłby odpowiedzieć według innego porządku, który oznacza porządek ważności – że wyznacza Pan nowy kontekst rozrywający pierwotne znaczenie obrazu. Teraz z tego rozdarcia wyłania się katedra, z której pochodzi rzeźba naznaczona piętnem zmaskulinizowanej hierarchii potężnej instytucji, która tylnymi drzwiami „wpuściła” do tej świątyni kobietę, i jej istnienie tam jest podobne do tej twarzy wyłaniającej się spod tafli lodu. Mógłbym wobec tego, posiłkując się definicją Didi-Hubermana, powiedzieć, że tym prostym gestem „uściśla Pan znaczenie podwójnego porządku obrazu”. Gdyby zaś zmierzyć czas i przestrzeń tej ogromnej świątyni ilością wypalonych w niej świec, towarzyszących wszystkim obrządkom od momentu jej zbudowania, to ta ogromna góra stopionego wosku może być skondensowana przez niewielki obraz: *Head* (2012), będący ambiwalencją pomiędzy twarzą lalki i zmarłego dziecka. Dalekie echo Płatonowa? Znów ta przekłeta niejednoznaczność i niepewność, która paradoksalnie wynika z uważności.

Uważność w wielu kulturach jest synonimem lub warunkiem współczucia, w zbiorowej zaś wymianie – współodczuwania, które zawsze jest po stronie dobra. Pan – jestem tego pewien – nosi w sobie tę rzadką w kulturze Zachodu cechę. Rzadką w świecie przepełnionym kalkulacją i strategią, zabezpieczający jedyne pragnienie współczesnych: *entertainment* – rozrywkę.

Uważność w kulturach trybalnych cechowała ważnych dla tych społeczeństw ludzi zwanych zwiadowcami bądź tropicielami. To od nich często zależało +





Luc Tuymans, *Head* (2012)  
66,2 x 66,9 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

przeżycie. Taki ktoś umiał czytać z niewidocznych dla innych śladów. Ze śniegu strąconego z gałęzi, z przelamanych patyków lub rozgarniętego igliwia. Pan odwraca ten porządek i, mając zdobycz w ręku, podąża w odwrotnym kierunku, drogą, którą René Girard określa mianem „dawnej drogi, po której kroczyli ludzie niegodziwi”<sup>4</sup>. Pana uważność skupia w soczewce pamięci ślady minione, skrzętnie zacierane, i te najbardziej współczesne, i czyta je Pan, odsłaniając kulisy kolektywnej i indywidualnej przemocy. Te ślady, długo płowiejąc w archiwach, uzyskują barwę i tonację, które Pan osiąga w ciągu jednego dnia.

Myślę o tej właściwości wbudowanej w naturalny bieg historii i o jednej z pierwszych Pana prac, które dotarły do publicznej świadomości ponownie i ze zdwojoną siłą. *Gas chamber* – komora gazowa. Śmiem sądzić, że dla Pana mógł to być krok nieodwracalny, jak gatunkowe wyjście z wody na ląd, i że stygmat tamtej pracy na zawsze wyznaczył powagę Pana uważnych spojrzeń i udowodnił siłę medium, przy którym Pan obcuje – malarstwa.

<sup>4</sup> R. Girard, *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, Warszawa 1992.



Luc Tuymans, *Ignatius van Loyola* (2006)  
113 x 81,5 cm, olej na płótnie (ze zbiorów National Museum of Art, Osaka)

Być może Pan zaprzeczy, wobec oczywistości powiązania metody ze stygmatem, bo brzmi to jak dogmat. Ale słowo „dogmat” przypomina mi naszą rozmowę o van Eycku, kiedy powiedział Pan z właściwym sobie sarkazmem, że van Eyck malował tak doskonale, by już na zawsze każdy po nim stawał się dyletantem.

Pan swoją *Gas chamber* zmatowił hiperrealistyczne lustro van Eycka. W Pana czarnym lustrze odbija się teraz głowa Ignatiusa von Loyoli, *Ignatius van Loyola* +

(2006), którego portret wieszam w pobliżu *Worshippera*. Czarna głowa łni jak skóra martwej ryby lub węża. Jest obcięta przez mrok. Kolejna potrójna tautologia: gipsowy odlew – fotografia – malarstwo wyznacza kierunek odsłaniania śladu. Śladu naznaczonego dla jednych świętością i ascezą, dla innych przerażającą i mroczną siłą inkwizycji, dla jeszcze innych studium polimorficznego stanu iluminacji i depresji maniakalnej. Pisałem o łnieniu; nie wiem, czy malując ten obraz, wiedział Pan o tym, że jedną z dominujących i powtarzających się regularnie wizji, jakich doświadczał Loyola przez ponad 15 lat, był piękny wąż o jaskrawych barwach, pokryty małymi przedmiotami łśniącymi jak oczy. Ale po co ja to piszę, przecież nie lubi Pan koincydencji. Są zbyt zwodnicze i urokliwe, a prawdziwy tropiciel korzysta tylko z realnie istniejących śladów, przeczuca zostawiając szamanom. Pozostawiam zatem do rozważenia fakt, że dla Gustawa Junga istotne stały się rozważania nad archetypowym znaczeniem owej wizji w eseju *On the Nature of Psyche*.

Dla Loyoli wąż wyłonił się z ciemnej nocy duszy.

Dla Pana, w inwersji procesu reprezentacji, z ciemności wyłoniło się łśniące źródło.

Odsłanianie źródła w takiej intensywności przypomina proces, który Martin Heidegger nazwał „wyistaczaniem się prawdy”. Filozof, za Hölderlinem, analizuje wers, w którym poeta opuszcza miejsce w pobliżu źródła.

Paradoksalnie ta wędrówka wzdłuż potężniejącego nurtu – najpierw wąwozem, a potem coraz mniej widoczną doliną rzeki – jest metaforą ludzkiego losu, powtarzanego równolegle w nieskończonej ilości ekstensji różnicy i powtórzenia. Źródło – wąwóz – dolina – geograficzna metafora odwracania się od rzeczywistych, pierwotnych znaczeń prowadzi wprost do konkluzji o mimetycznej sile niekończącej się nigdy przemocy. W takiej wędrówce konieczna jest umiejętność czytania znaków.

Jeśli potraktujemy portret Loyoli jako znak, to w bezpośrednim sąsiedztwie musi się znaleźć obraz pod tytułem *The Valley* (2007), przedstawiający utrzymaną w pożółkłej tonacji głowę młodego chłopca. Bezpośrednie sąsiedztwo oznacza związek. W tym przypadku to związek jasnej niewinności epifanicznej i ciemnej niewinności zdobytej. Ten czytelny kontrast między autorem *Ćwiczeń duchowych* a chłopcem rodzi pytanie o ich relację. Pozwoli Pan, że odpowiem na to pytanie Pana słowami:

„*Valley* to powiększony wizerunek głowy młodego ucznia. Oryginalna fotografia uległa żółknięciu i ten efekt zreprodukowałem w swoim obrazie. Później już spostrzegłem, że podczas gdy na fotografii dziecko wygląda niewinnie, naiwnie i łatwowiernie, w moim obrazie staje się w wyraźny sposób niezrównoważone emocjonalnie. Tak oto system edukacji, faworyzujący tylko uzdolnionych, może czasami przybrać formę psychicznego nadużycia i molestowania”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> L. Tuymans, P. Sigg, G. Vermeiren, *Luc Tuymans – Is it safe?*, London 2010.



Luc Tuymans, *The Valley* (2007)  
106,5 x 109,5 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

Wiem z rozmowy z Panem, że to nie jest podsumowanie, że każdy obszar w Pana przedstawieniach, rozciągnięty pomiędzy reprezentacją a tytułem o sile definicji, wyznacza wiele tropów. Ten główny w tym przypadku prowadzi do książki Jeana Lacouture'a *Les Revenants* traktującej o schyłku i upadku jezuickiego porządku i jego ponownym odrodzeniu w XIX wieku. Musiał to być istotny termin, skoro obdarzył Pan tytułem *Les Revenants* swoją wystawę w galerii Zeno X w 2007 roku. Dwa obrazy i dwa znaczenia terminu *Les Revenants*. Dosłownie to „ci, którzy powracają”, ale słowo to oznacza także „duchy” lub „dusze” (*ghosts or spirits*). Dalszą eksplorację tego trudnego w swej genealogii i geografii terenu pozostawiam indywidualnej uważności, choć podejrzewam, +

że dociekliwi podróżnicy – wyposażeni w podwójną lekturę: ode mnie książkę Michela Foucaulta *Nadzorować i karać* i od Pana film z 1960 roku *Village of the damned* – dotrą w końcu do ciemnego źródła. To w tym filmie złotowłosi i błękitnoocy chłopcy – urodzeni, dziwnie, w tym samym czasie – rozprzestrzeniają się po całym świecie. W Pana dosadnej grze ze słowem wystarczyło zamienić słowo *village* na *valley*, by zagęścić ślady.

Ta wizja wyłaniających się z dolin błękitnookich blond chłopców prowadzi mnie znów w stronę gmachu jako modelu wystawy. I uzurpuję sobie razem z Panem ten sam rodzaj niezgody i wściekłości, który nakazuje, aby zawisł tam nieduży portret mężczyzny – w brązowym uniformie, bez widocznych oznak i dystynkcji – zatytułowany *Secrets* (1990).

Każdy, komu nieobca jest ikonografia dokumentująca okres nazizmu, rozpozna w nim głównego architekta III Rzeszy – Alberta Speera. W przeciwieństwie do oryginalnej fotografii, mężczyzna ma zamknięte oczy. Zamknięcie oczu może ukrywać wzruszenie, tajemnicę, zbrodnię. Znamy także metaforę: „otwarcia oczu na coś”...

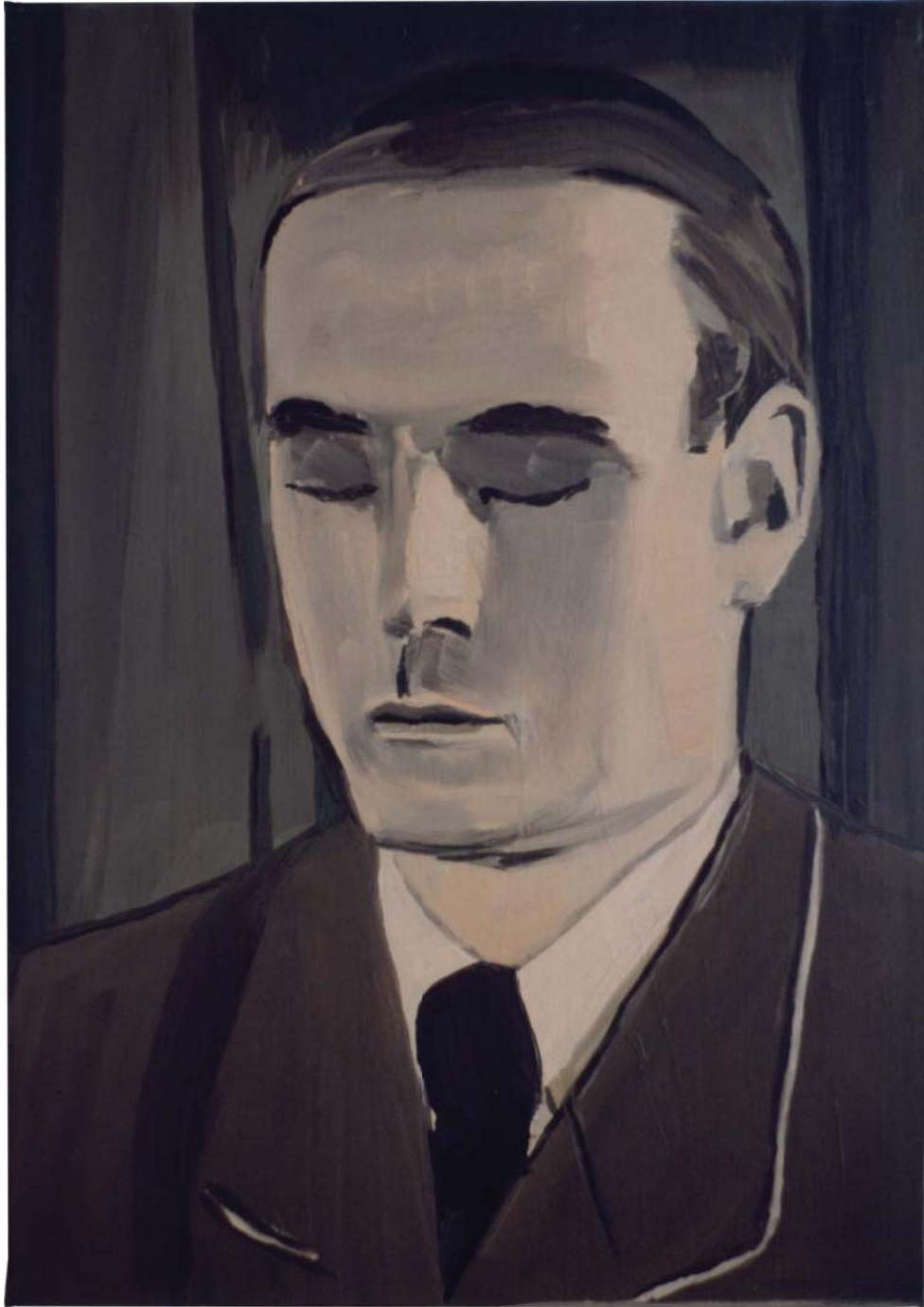
Pan otwiera i zamyka oczy portretowanym przez siebie osobom w najbardziej właściwym momencie, tropiąc bezlitośnie to, co Girard nazywa „instynktem naśladowczym”. Wiedzeni takim instynktem prześladowcy zawsze i w irracjonalny sposób zajmują stanowisko odwracające stosunek między ogólną sytuacją społeczną a indywidualnym przestępstwem. Girard uważa, że „skoro między tymi dwiema płaszczyznami istnieje związek przyczyn i motywacji, nie może on nie prowadzić od zjawisk kolektywnych do indywidualnych”<sup>6</sup>. I tak jak prześladowcza mentalność nakazuje przyjąć kierunek odwrotny, ja zmierzam z tym portretem w stronę drzwi lub bramy i jej prawej futryny, by powiesić go perwersyjnie i dosadnie w miejscu, gdzie wieszano mezuzę z modlitwą, tak aby uwierzyła go niewygodnie „w plecy” i aby ten aranzacyjny zabieg ujawnił sekret zamkniętych powiek. Wbrew temu, że każde malarstwo jest statycznym reprezentantem chwili, której nie można cofnąć ani przyspieszyć.

Ja z tym listem, panie Tuymans, spieszę się jednak, bo nie chcę go dzielić na fragmenty, domalowywać kolejnych warstw, mnożąc wątki.

Chcę zapośredniczyć metodę, którą Pan stosuje w swoim malarstwie, malując obraz nieprzerwanie, aż go Pan nie skończy.

Kiedy Juan Vicente Aliaga w rozmowie z Panem stwierdza: „Ciężko jest rozpatrywać Pana malarstwo w kontekście przyjemności”, Pan odpowiada: „Wiem, ale jednak istnieje przyjemność, kiedy maluję. Akt malowania, podobnie jak akt seksualny, sam w swojej istocie jest aktem skumulowanej koncentracji [...]”.

<sup>6</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1991.



Luc Tuymans, *Secrets* (1990)  
52 x 37 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

Każdy obraz powstaje w ciągu jednego dnia, nigdy dłużej. W dłuższych lub krótszych sesjach, to zależy, cztery godziny, osiem godzin, mogę to nawet robić trzynaście lub więcej, ale musi być skończony w ciągu jednego dnia”. Aliaga: „Dlaczego?”, Pan: „W przeciwnym wypadku nie mógłbym pracować. Wszystko wokół prowadzi do prawdziwego skupienia, to prawdziwa koncentracja, prawdziwa intensywność. Kiedy zawiodę i poddam się, by przerwać, precyzja ustaje i nigdy nie powróci”<sup>7</sup>.

Drogi panie Tuymans, ja, aby moją zamierzoną precyzję utrzymać, muszę zdążyć zawiesić w budowlu tego tekstu jeszcze dwa ważne obrazy. Tym razem sportretowane na nich osoby patrzą na siebie z wzajemnością, dzieląc po równo obszar niepokoju i paranoi.

Ten pierwszy z wyraźnym adresem w tytule, *Belgian Politician* (2011), ukazuje ciasno wykadrowaną twarz z widocznymi kroplami potu na czole. Jego spojrzenie ucieka od bezpośredniej konfrontacji, a zatem jest spojrzeniem kogoś, kto nie ma odwagi spojrzeć prosto w oczy, komu nie ufamy. Ten prosty zabieg otwiera pytanie: czy tak radykalne skierowanie oczu na prawo symbolizuje orientację polityczną i czy krople potu na czole to tylko temperatura, czy coś więcej?

W większości Pana portretów spojrzenie rozmija się z widzem, a niejasność i anonimowość przybiera postać mimikry. Ale też za każdym razem można dotrzeć do realnej osoby po to tylko, by stwierdzić, że po raz kolejny Luc Tuymans w naszej trybalnej społeczności jest tropicielem najwyższej rangi. Wracam do obrazów. Są dwa, więc oczy polityka kierują się w stronę ukrywającego się za ogromną maską samochodu mężczyzny. Jest w tym obrazie kinematyczna siła, jak w unieruchomionej klatce filmu po naciśnięciu pauzy.

Iluzoryczność schronienia, złudne bezpieczeństwo w nadnaturalnie wielkim samochodzie. Mimo że wiem, kim jest ten człowiek na obrazie zatytułowanym *Frank* (2003), to najbardziej istotny w dyskusji był moment, kiedy na swoim iPhone'ie pokazał mi Pan czarno-białe powiększenie tej twarzy. Tam, w Antwerpii, w Pana telefonie zobaczyłem *Los Disparates* Francisca Goi i uniwersalne studium paranoi. Krąg się zamyka, panie Tuymans, w moim wirtualnym modelu wystawy ilość się wyczerpuje, poza tym muszę już kończyć, aby zachować stan koncentracji na poziomie najwyższej uważności, która Pana udziałem jest zawsze. Kończę model wystawy Pana zdjęciem, na którym trzyma Pan w dłoniach polaroid wycelowany gdzieś poza kadr. Pana ciemna sylwetka i sposób trzymania aparatu przywołują na myśl tajemną broń. I niech tak pozostanie, niech Pan nadal celuje tą bronią

<sup>7</sup> Luc Tuymans, interview with Juan Vincente Aliaga, London 2009.



Luc Tuymans, *A Belgian Politician* (2011)  
62,2 x 113,9 cm, olej na płótnie (ze zbiorów prywatnych)

w niewygodne sprawy i ponure tajemnice. I niech Pan je odsłania swoim magicznym i pięknym malowaniem.

Prawdopodobnie w każdym mieście, do którego Pan przybywa, a więc i pewnie w Poznaniu<sup>8</sup>, są ogrody jakichś dostojników, w których ktoś znajduje schronienie i gasi sumienie, przycinając róże, ludzie oddzieleni od nas przyciemnioną szybą w złudnym przeświadczeniu, że nikt nie umie czytać ze śladów, które pozostawiają, tak jakby strefę wpływów zabezpieczało milczenie i obserwacja. I w każdym takim mieście są firanki, prześwietlone światłem padającym tylko w jedną stronę, za które lepiej nie zaglądać. Takie jak te z okładki książki *On/By Luc Tuymans*, w której nie ma reprodukcji.

Są słowa i „słowa o słowach”. Znalazłem tam Pana słowa oczyszczające radykalnie palimpsest ze zbędnych nawarstwień: „I’m not my paintings and my paintings aren’t me and what I say is only what’s said” (Ja nie jestem moim malarstwem i moje malarstwo nie jest mną, a to, co mówię, jest tylko tym, co zostało powiedziane)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Mowa wygłoszona z okazji uroczystości przyznania Lucowi Tuymansowi tytułu doktora honoris causa przez Uniwersytet Artystycznych w Poznaniu.

<sup>9</sup> P. Ruyffelaere (red.), *On/By Luc Tuymans*, Cambridge, MA 2013





Luc Tuymans, *Frank* (2003)

W tej samej książce Adrian Searle napisał, że jest Pan „szczery do bólu, polemiczny i cierpki”, i dalej: „Pomimo iż konwersacje i wypowiedzi Tuymansa są nierozzerwalną częścią jego malarstwa, to jednocześnie nigdy nie pozostawia on złudzeń, że rozmowa i malowanie są dwoma różnymi światami”<sup>10</sup>.

Dzisiejsza uroczystość nadania Panu doktoratu honoris causa przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu jest okazją do rozmowy, a ponieważ lubi Pan szczerość, wyznam bez ogródek, że kiedy toczyła się dyskusja nad tym nadaniem, ktoś zapytał, „dlaczego ten doktorat i co Pan zrobił dla Poznania?”. Jestem głęboko przekonany, że odpowiada Pan całym swoim wielkim dziełem na to pytanie i że zrobił Pan dla Poznania (dużą literą) i dla poznania (małą literą) więcej niż jakikolwiek inny artysta. Tym bardziej dociekliwym realistom chciałbym powiedzieć, że to Pan był pomysłodawcą i kuratorem, wspólnie z Tommym Simoensem, imponującej w swym rozmiarze i koncepcji wystawy w Brugii w 2008 roku o podtytule *Vision of Central Europe*.

<sup>10</sup> Ibidem.

Na tej wystawie, obok takich kanonicznych nazwisk jak Gerhard Richter, Sigmar Polke, Neo Rauch, Paul Thek czy Andy Warhol, Tadashi Murakami i wielu innych, znalazli się „kanoniczni”, nie tylko dla nas, polscy artyści: Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor, Bruno Schulz i Andrzej Wróblewski, czy bliżej naszych czasów: Mirosław Bałka, Zbigniew Rybczyński i Zbigniew Libera. A gdyby ktoś dalej „konceptualizował” związki z Poznaniem, to należy wspomnieć, że zaprosił Pan do niej młodych absolwentów kierunku intermedia na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym: Piotra Bosackiego i Wojtka Bąkowskiego. Ale ponieważ mnie interesuje związek z poznaniem (pisanym małą literą), oddaję głos panu Pablo Sigg z przedmowy do tej właśnie wystawy:

„Wszecświat stworzony jest ze wspomnienia, jakie pozostało Ciemności po spotkaniu ze Światłem. To jest rzeczywistość najniższej rangi, gdzie świat zaczyna się na nowo, jest wystawiany (na scenie), jak odległe wspomnienie, jak złe wspomnienie. To właśnie miał na myśli Beckett, stawiając obok siebie scenę i człowieka: odtworzyć świat to przegrać; ponownie go odtworzyć – to przegrać lepiej”<sup>11</sup>.  
„Fail again. Fail better”.

Celność tytułów jest Pana wyróżniającą cechą. Nazwał Pan tę wystawę słowami Tadeusza Kantora *Rzeczywistość Najniższej Rangi*.

Panie Tuymans, przybywa Pan do Poznania i dla poznania w najważniejszym momencie.

Dzisiejsza uroczystość ma w sobie coś z opozycji Becketta i Kantora ustawiających naprzeciw siebie scenę i człowieka.

I myślę, że to Beckettowskie „Fail again. Fail better” dotyczy wszystkich, dla których słowo „wzajemność” ma swoją wagę.

Panie Tuymans, mój list to tylko, jak chce Szymborska, „słowa służące objaśnianiu słów”, pozwoli Pan zatem, że oddam jej głos, chociaż mam wrażenie, że Pan to wie, panie Tuymans...

„I niechby bodaj od czasu do czasu  
nienawiść nienawiści.  
Bo koniec końców  
niewiedza niewiedzy  
i ręce zatrudnione umywaniem rąk”<sup>12</sup>.

27.11.2014

<sup>11</sup> L. Tuymans, A. Gas, T. Murakami, *Luc Tuymans. The Reality of the Lowest Rank*, Tielt 2010.

<sup>12</sup> W. Szymborska, *Wystarczy*, op. cit.