

BIBLIOTECZKA KLASYKÓW
MYŚLI XXI WIEKU

G.G. JOTHA

TRZY ESEJE
NIE TYLKO
O SZTUCE



TOM 41
PUMA PRESS

BIBLIOTECZKA KLASYKÓW MYŚLI XXI WIEKU

G.G. JOTHA

**TRZY ESEJE NIE TYLKO
O SZTUCE**



TOM 41

PUMA PRESS

BIBLIOTECZKA KLASYKÓW MYŚLI XXI WIEKU

G.G. JOTHA

TRZY ESEJE NIE TYLKO

O SZTUCE

*Przekład z języka angielskiego
Lucyna Grozicka*

2050

PUMA PRESS

Tytuł oryginału

Three Essay's not only on Art

Okładkę projektował

Wiesław Dudkowski

Redaktor

Maria Polecka

Redaktor techniczny

Józef Rybak

Korektor

Ewelina Cypryś

© Copyright for the Polish edition by Puma Press

Warszawa 2050

SPIS TREŚCI

<u>WSTĘP</u>	5
<u>BUNT ELIT</u>	7
<u>BODY FOR ART</u>	49
<u>KRUCHOŚĆ NIEUDOLNOŚCI</u>	69

WSTĘP

Prezentujemy państwu trzy eseje G.G. Jothy (1985-2049) poświęcone ważnym zjawiskom sztuki współczesnej pierwszej połowy XXI wieku. Myślę przede wszystkim o sztuce aktywizacji społecznej, sztuce wartości negatywnych i sztuce upośledzonej. Dzisiaj zjawiska te mają wymiar historyczny, ich trwałe wkład w rozwój sztuki wydaje się bezdyskusyjny. Trzeba jednak pamiętać, że czasie gdy G.G. Jotha pisał swoje słynne eseje - odpowiednio 2015, 2017 i 2019 - sytuacja odbioru sztuki była odmienna. Znacznie bardziej złożona, niż mogłoby się wydawać na podstawie zaprezentowanych w tym wyborze tekstów. Charakterystyczną cechą postawy autora było bowiem ufne opowiedzenie się za tym, co przynosi postęp, odrzucenie postawy sceptycyzmu i podejrzliwości. Nie była to jednak postawa powszechna. Podczas lektury „Trzech esejów” warto też pamiętać, że entuzjastyczny ton autora wobec pewnych przejawów sztuki nie powinien być interpretowany w ten sposób, że dla innych jej przejawów nie ma już miejsca. Teksty zamieszczone w tej książce prezentują jedynie jeden z możliwych punktów widzenia.

G.G. Jotha był jednym z czołowych przedstawicieli progresywnej myśli krytycznej poświęconej sztuce współczesnej. Z bogatej twórczości krytyczno-teoretycznej autora staraliśmy się wybrać teksty, które wydają się być najlepszym świadectwem jego próby uchwycenia ważnych wydarzeń artystycznych na gorąco, w momencie, kiedy nic jeszcze nie jest na trwałe rozstrzygnięte. Sytuacja taka wymagała od piszącego podjęcia ryzyka, związanego zarówno z możliwością odrzucenia prezentowanych opinii, jak i popełnienia błędów. Z dzisiejszej

perspektywy czasowej wiele stwierdzeń Jothy może razić naiwnością, nie wszystkie jego diagnozy okazały się w pełni trafne. Ale czy mogło być inaczej?

„Trzy eseje nie tylko o sztuce” G.G. Jothy powinny stać się lekturą obowiązkową dla wszystkich, którzy interesują się sztuką współczesną, jej dynamiką i źródłami przemian; dla tych wszystkich, którzy w sztuce poszukują inspiracji intelektualnych i odpowiedzi na ważne pytania egzystencjalne. Eseje są uderzająco wnikliwą analizą zjawisk artystycznych, język tej analizy jest piękny i klarowny. Autor unika erudycyjnych popisów, sięga do przykładów klasycznych, powszechnie znanych miłośnikom sztuki. Zrozumienie aktualnie zachodzących w sztuce procesów nie wydaje się być możliwe bez wiedzy o tym, co wydarzyło się na początku wieku, zwłaszcza w drugiej jego dekadzie. Być może ten skromny wybór myśli Jothy spowoduje, że sięgną Państwo do obszerniejszych antologii jego tekstów.

Gary Landman

BUNT ELIT

Zjawisko publicznej dematerializacji

Jesteśmy świadkami zjawiska, które - czy tego chcemy czy nie - stało się najważniejszym faktem determinującym współczesną kulturę w Europie. Zjawiskiem tym jest narastające zniechęcenie elit do wszelkich przejawów życia publicznego. Skoro elity już na mocy samej definicji powinny dźwigać na swoich barkach ciężar kierowania życiem społecznym, zjawisko to oznacza, że Europa przeżywa obecnie najcięższy kryzys, jaki może spotkać społeczeństwo, naród, kulturę. Historia nie zna podobnego przypadku. Jest to zjawisko całkowicie nowe, nie znamy w pełni ani doraźnych zagrożeń, ani długofalowych konsekwencji związanych z tym kryzysem. Poprzez analogię do znanych z historii wydarzeń społecznych, zwanych buntami mas, nazwę to nowe zjawisko buntem elit.

Aby w całej rozciągłości zrozumieć ów przerażający fenomen, należy przede wszystkim unikać przypisywania takim pojęciom jak „bunt”, „elity”, „władza społeczna” znaczenia wyłącznie politycznego. Życie publiczne nie ogranicza się jedynie do sfery polityki, należy do niego również działalność intelektualna, moralna, gospodarcza, religijna; obejmuje ono wszelkie sfery życia zbiorowego, włącznie ze sposobem ubierania się, czy zabawy. Dzisiaj jednym z najważniejszych, najbardziej wyrafinowanych i wpływowych przejawów życia publicznego jest działalność artystyczna. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu było to nie do pomyślenia. Najlepszym zatem sposobem przybliżenia czytelnikowi historycznego procesu, którego jesteśmy świadkami, będzie ukazanie jego

Bunt elit

charakterystycznych cech na tle zjawisk zachodzących w sztuce współczesnej, a przy tym uwypuklenie tych jej rysów, które są najbardziej znamienne, dzięki którym sztuka wpływa na istniejący stan kultury i jest jednocześnie tego stanu emanacją.

Uderzającym przejawem buntu elit jest nieobecność publiczna pewnej szczególnej kategorii osób, które jeszcze 15 lat temu tłoczyły się w programach telewizyjnych i na łamach gazet, zabierały głos na każdy temat, analizowały, pouczały, formułowały diagnozy, aplikowały recepty i fascynująco opowiadały o swoich przeżyciach wewnętrznych. Zaczęło się całkiem niewinnie, od jednostkowych zniknięć, do których nikt nie przywiązywał szczególnej wagi. Wydawało się, że są to drobne i chwilowe perturbacje, związane z naturalnym procesem rotacji autorytetów. Pierwszym zniknięciem towarzyszyło przecież pojawienie się nowych twarzy, które jak dawniej analizowały, pouczały, formułowały diagnozy, aplikowały recepty i fascynująco opowiadały o swoich przeżyciach wewnętrznych. Wydawało się więc, że nic w istocie nie ulega zmianie. Bardzo szybko okazało się jednak, że proces wycofywania się elit z życia publicznego ulega intensyfikacji, nabiera przyspieszenia, ogarnia coraz szersze kręgi.

Zaproszenie wybitnej osobowości do publicznego wystąpienia nie wiązało się kiedyś z żadnym problemem. Teraz stało się zadaniem trudnym, przyczyną niekończących się zabiegów. Elity intelektualne uznały, że kolaboracja z systemem masowej kultury jest czynem kompromitującym, jest aktem zaprzędania intelektualnej misji, jest przejściem na stronę wrogów autentycznej kultury. Mnożyły się odmowy. Dawniej bez żadnych trudności można było najbardziej popularne programy rozrywkowe zaludnić wyrafinowanymi myślicielami, bezkompromisowymi politykami, progresywnymi artystami, alternatywnymi

Bunt elit

społecznikami. Więcej: wszyscy oni bardzo sobie cenili takie resocjalizacyjne seanse, pławienie się w pospolitości, bratanie z trywialnością. Odpowiadało im to, zabiegali o taką możliwość. Nie ma w tym nic dziwnego. Osoba publiczna zawsze pragnie ujawnić przed masami pospolitą stronę swojej twarzy. Gdy ku uciesze widowni rozbijaliśmy im jajka na głowach, wszyscy zgodnie uznawali, że jest to niezwykle zabawne. W działalności publicznej pospolita twarz jest bowiem kapitałem bezcennym.

W tym miejscu winien jestem wyjaśnienie. Uważny czytelnik z pewnością zauważył, że na początku niniejszego tekstu posłużyłem się pierwszymi zdaniem słynnego eseju Ortegi y Gasset¹. Podałem je jedynie lekkiej modyfikacji. "Bunt mas", bo o nim mówię, został napisany ponad sto lat temu. Nie wątpię, że wypowiedziana przeze mnie dzisiaj – w takiej właśnie formie – diagnoza, byłaby miła dla uszu starej elity, ciągle przekonanej o swej wyjątkowości i społecznej niezbędności. Byłyby miła, gdyby była prawdziwa. Na szczęście nie jest.

Nie dlatego jednak, że nie mamy do czynienia z buntem elit, ale dlatego, że zjawisko to nie jest wcale przerażające. Jest śmieszne i żałosne zarazem. Nie dziwię się przerażeniu Ortegi y Gasset. On miał do czynienia ze zjawiskiem wielkim, przeobrażającym naszą cywilizację, przeorującym zarówno świadomość zbiorową, jak i każdej jednostki z osobna, ze zjawiskiem o niewyobrażalnych na początku XX wieku konsekwencjach. Wtedy świat rodził się na nowo, a raczej przepoczwarzał się w dojrzałą formę cywilizacyjną. Dzisiaj nic tego nie zapowiada.

Jest rzeczą naturalną, że w sytuacji, gdy stwierdzamy empirycznie, że stara elita przestaje być obecna, powinniśmy dla wyjaśnienia tego zjawiska postawić kilka pytań. Co powoduje tę nieobecność? Czy jest to nieobecność

¹ José Ortega y Gasset, "Rebelión de la masas", Obras completas, Revista de Occidente, t. IV, Madrid 1966

Bunt elit

usprawiedliwiona? Czy coś na niej tracimy? Zanim spróbuję udzielić odpowiedzi na te pytania, zwróćmy uwagę, że parokrotnie już użyłem określenia „stara elita”. Pojawienie się tego zwrotu sugeruje, że istnieje także „nowa elita”, która wypełniła puste miejsce pozostałe po elicie starej. Tak jest w istocie, temu będzie poświęcona dalsza część rozprawy.

Powróćmy do pierwszego pytania i potem do następnych. Co jest przyczyną publicznej dematerializacji starej elity? Odpowiedź jest prosta. Elita zdematerializowała się sama. Popadła bowiem w dziwną aberrację umysłową, której konsekwencją stało się przekonanie, że interesujący jest wyłącznie elitarny odbiór, że wyłącznie elitarny odbiorca jest odbiorcą prawdziwym i liczącym się. Ten lekceważący stosunek do medialnie zorganizowanego, demokratycznego społeczeństwa nie wymaga komentarza.

Sprawa ma jednak bardziej złożony charakter. Sądzę, że wycofaniu się starej elity towarzyszyła nadzieja, że jej nieobecność wstrząśnie społeczeństwem, że rozlegną się błagania o powrót, że masowe media zapełnią się obrazami przedstawiającymi bijące się w piersi tłumy. Rezultat okazał się zaskakująco odmienny od oczekiwanego. Moim zamiarem jest głębsze przeanalizowanie tego zjawiska. Dopiero wtedy bowiem okaże się w pełni, jak żalonym zjawiskiem jest bunt elit. Gdybym się zadowolił tylko stwierdzeniem faktów, czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że zjawisko wycofania się elit sprowokowało mnie jedynie do wygłoszenia kilku obelżywych słów, odzwierciedlających po części pogardę, a po części wstręt; jestem przecież znany jako gorący zwolennik radykalnie egalitarnych interpretacji dziejów.

Spółeczny niebyt

Bunt elit

Nie ma znaczenia nic, co nie zostało zarejestrowane w przestrzeni publicznej za pomocą środków masowego przekazu. Dotyczy to wszystkich dziedzin życia społecznego, a zwłaszcza polityki, kultury, sztuki. Ściślej mówiąc, może takie rzeczy mają jakieś znaczenie osobnicze, ale przecież fakt, że coś ma znaczenie dla jednostki, nie jest żadnym istotnym faktem, nie rodzi następstw społecznych. Konsekwencją takiego faktu może być co najwyżej modyfikacja czyjegoś indywidualnego urojenia, zastąpienie jednego subiektywnego oglądu innym subiektywnym oglądem. Powtórzę z naciskiem raz jeszcze: jeżeli coś nie zostało zarejestrowane w przestrzeni publicznej, to jest dokładnie wszystko jedno, czy to coś jest ważne, czy też nie. I tak nie ma znaczenia.

Wszystko natomiast, co zostaje zarejestrowane w przestrzeni publicznej za pomocą masowych mediów, nabiera znaczenia bez względu na to, czy mamy do czynienia z prawdą, czy z fałszem, czy chodzi o fakt rzeczywisty, czy wymyślony, czy o rzecz błahą, czy doniosłą. Przestrzeń medialna jest bowiem rzeczywistością wyższej realności, niż rzeczywistość zwykła. Jest to rzeczywistość spotęgowana, w niej realnością staje się nawet fikcja, wagi nabierają rzeczy błahe, fałsz przyjmuje postać prawdy.

W tym miejscu należy wyjaśnić, że przestrzeń publiczna jest dzisiaj tożsama z przestrzenią medialną masowych środków przekazu. Jest to jedno i to samo. Z tego powodu terminów tych będę używał zamiennie. Nie ma innej przestrzeni publicznej niż przestrzeń medialna. Obie one z kolei pokrywają się z przestrzenią kultury masowej i przestrzenią kultury popularnej. Popularność jest w tym kontekście rozumiana jako przystępność, zrozumiałość. To, co masowe, to, co popularne, to, co medialne i to, co publiczne jest jednym i tym samym. Ściśle rzecz biorąc są to pojęcia różne, oznaczają one co innego. Kiedyś ich desygnaty były w mniejszym lub większym stopniu rozdzielone, dziś tworzą jeden organizm, niczym

Bunt elit

ciało ze swoim układem krwionośnym, nerwowym, oddechowym. Proces integracji tych przestrzeni trwał przez cały XX wiek, został umożliwiony dzięki postępowi technologicznemu, wynalezieniu radia, telewizji, internetu, alternetu, i w końcu globframe'u. Dzisiaj wszystko, co znajduje się poza przestrzenią medialną, należy do sfery prywatnej. Są to truizmy, których być może - po klasycznych już pracach Ortha i Winesa² - nie wypada przypominać. Proszę wszystkich poirytowanych czytelników o wyrozumiałość i nie odkładanie lektury na półkę.

Na czym polega wyższa realność przestrzeni medialnej? Otóż rzeczywistość zwykła ma naturę lokalną. Jest zawsze rzeczywistością dla niewielkiej gromady ludzi. W wyjątkowych sytuacjach, na przykład masowych imprez sportowych, ta lokalność bywa nieco naruszona. Imprezy takie miewają bowiem nawet po kilkaset tysięcy uczestników. Cóż to jednak znaczy w porównaniu do kilku miliardów uczestników spektakli rozgrywających się w przestrzeni medialnej? Nic. Najpotężniejsze przejawy rzeczywistości zwykłej - masowe imprezy, wojny, kataklizmy - nikną w społecznym niebycie, jeżeli nie zostaną przetransformowane w przestrzeń medialną, w rzeczywistość wyższego rzędu.

Wydaje się, że bunt starej elity był w swojej istocie niezgodą na przejście do wyższej realności przestrzeni medialnej, był niezgodą na akceptację jej wyższości. Był egoistycznym odrzuceniem nowej, fascynującej możliwości doświadczenia zbiorowego, na rzecz anachronicznego doświadczenia indywidualnego. Był uporczywym trwaniem przy rzeczywistości zwykłej, z całym jej prowincjonalizmem i zaściankowością. Rzeczywistość zwykła jest bowiem sumą prowincjonalizmów. Dzisiaj w rzeczywistości tej nie ma już podziałów na centra i prowincje. Stała się ona pod tym względem homogeniczna, nabrała w całości charakteru prowincjonalnego. Przestrzeń medialna też jest homogeniczna, centrum

² F.H. Orth, P. Wines, "Medial space versus real space", London 2010, Pyramid

Bunt elit

jest tam wszędzie, a więc w istocie nigdzie. Cała ta przestrzeń ma charakter centrum. Relacja między rzeczywistością medialną i zwykłą przypomina relację, jaka kiedyś łączyła centrum z prowincją w obszarze rzeczywistości zwykłej.

Skoro przestrzeń medialna jest tożsama z przestrzenią publiczną, jej odrzucenie oznacza rezygnację z publicznej misji. Do jej sprawowania we współczesnym świecie konieczne jest bowiem medialne zakorzenienie. Tylko to, co jest medialnie zakorzenione ma szansę, by zostać dostrzeżonym. Medialne zakorzenienie artysty gwarantuje, że wszystko, co zrobi, będzie w centrum uwagi. Nabierze dzięki temu właściwego znaczenia i rangi. Bez medialnego zakorzeniania wszelka działalność publiczna nie ma sensu.

Złudzeniem przeszłej elity było przekonanie, że poza globalną przestrzenią medialną może istnieć jakaś inna przestrzeń publiczna, że dla przestrzeni medialnej istnieje alternatywa. Otóż żadnej alternatywy nie ma. Twórca ma do wyboru albo być w medialnym systemie, albo nie być w ogóle. Żadna dostrzegalna kontestacja, żadna skuteczna krytyka z pozycji pozasystemowych nie jest w istocie możliwa, bo - jak próbowałem wcześniej uzasadnić - nie ma ona żadnego znaczenia. Genialną własnością przestrzeni medialnej jest jej doskonała odporność na próby destrukcji z zewnątrz. Jest to prostą konsekwencją tego, że całe zewnątrz zostaje unieważnione. Jednocześnie przestrzeń medialna charakteryzuje się ona pełną adaptatywnością, jeśli chodzi o dowolne procesy immanentne. Potrafi na przykład spożytkować wszelką krytykę formułowaną we własnych ramach dla samopotwierdzenia własnej niezbędności. Taka krytyka staje się czynnikiem zwiększającym atrakcyjność oferty, dowodem na istnienie wolności wyboru, umożliwia ponadto dostosowanie się do aktualnych potrzeb konsumentów. Jeśli chodzi o krytykę, globalny system medialny jest całkowicie autarkiczny, nie „słysz” żadnej krytyki, z wyjątkiem samokrytyki.

Bunt elit

W ostatnich dekadach sztuka współczesna dokonała ogromnego wysiłku, aby wydobyć się ze społecznego niebytu ku rzeczywistości wyższego rzędu, z prowincji ku centrum. Po pierwsze: artyści, manifestując poprzez swoje prace, że są dla nich rzeczy o wiele ważniejsze, niż sama sztuka, spowodowali paradoksalnie, że ich własne artystyczne istnienie zaczęło ponownie nabierać społecznego uzasadnienia. Udało im się ostatecznie zmiażdżyć obciążający mit artysty i nieodwracalnie ośmieszyć przypisywane dawniej artyście role społeczne. Dopiero wtedy, kiedy stało się dla wszystkich oczywiste, że artysta nie może już być dla nikogo autorytetem moralnym, ani zresztą żadnym innym autorytetem, możliwe było autentyczne i partnerskie zaangażowanie się sztuki w rzeczywistość. Społeczeństwo zaczęło dostrzegać, że przydatność sztuki nie jest intelektualnym mitem, że potwierdza się w konkretnych działaniach, tu i teraz. Po drugie: artyści uświadomili sobie, że oni sami są dużo bardziej interesujący, niż sztuka, którą są zdolni wytworzyć, bo ta zawsze tylko w pewnym stopniu jest w stanie odzwierciedlić wewnętrzny potencjał autora. Zrozumieli, że to osoba artysty jest miejscem, w którym ogniskują się wszystkie problemy i możliwości sztuki. Na pytanie być (artystą), czy mieć (dzieła), zdecydowanie odpowiedzieli: być. Wyszunęli się więc do przodu, potrafili skupić na sobie uwagę mediów. Raz jeszcze okazało się, jak genialnym instrumentem jest artystyczna intuicja. W przestrzeni medialnej tylko artysta może być podmiotem, najwspanialsze nawet dzieło nie ma to szansy, pozostaje tylko scenografią, rekwizytem, tłem.

Te dwa świadomościowe przełomy sprawiły, że artyści zaczęli ukorzeniać się w przestrzeni medialnej, a działalność artystyczna ponownie stała się przedmiotem medialnego zainteresowania. Byliśmy świadkami zdumiewającej medialnej reaktywacji sztuki. Trzeba było wyrzec się sztuki, by ją odzyskać. Trzeba było uciec od sztuki, by powrócić do siebie. Początkowo rozumiało to niewielu,

Bunt elit

świadomość nowych wyzwań stawała się jednak z czasem coraz powszechniejsza. I stała się rzecz zupełnie niezwykła. Sztuka sama wyciągnęła się za uszy ze społecznego niebytu i uzyskała nową rację swojego istnienia. Mówiąc nieco żartobliwie: powtórzyła wyczyn dzielnego barona Münchhausena, który ciągnąc się za włosy wydobył się z bagiennej otchłani.

Na początku wieku dominującą strategią zakorzeniania się w przestrzeni medialnej była strategia zapożyczona z ogrodnictwa, a dokładniej ze szkółkarstwa. Polegała ona na tym, że wykorzystane zostały już istniejące systemy korzeniowe, obficie dostarczające żywotnych soków. Tak jak szlachetne gatunki drzew szczepione są na pospolitych, ale witalnych podkładach, tak sztuka zaczęła być szczepiona na podkładzie masowej kultury. Artyści z upodobaniem fotografowali się w rozmaitych wcieleniach: kapłana, modelki, wojskowego, lekarza, sportowca, herosa komiksu, gwiazdy rewiowej, polityka, sprzątaczkę, szarego człowieka. Przywdziewali rozmaite gotowe kostiumy. Niektórzy przebierali się też za artystów, ale tylko po to, żeby ujawnić umowność takiej przebieranki. Sztuka odrzuciła wszystkie rozpoznane wcześniej atrybuty. Mogła teraz przybrać postać wydarzeń z rozmaitych, doskonale zakorzenionych w świadomości społecznej dziedzin: turystyki, sportu, wojskowości, transportu, przestępczości, medycyny, psychologii, reklamy, szkolnictwa, polityki, prac remontowych, domowych, biurowych. Artysta niespodziewanie pojawiał się w tle za reporterem telewizyjnym relacjonującym bieżące wydarzenia i na drugim planie popularnego filmu, w prognozie pogody i w kampanii wyborczej, w folderze reklamującym odkurzacze i na arenie w cyrku. Wstawiał swoją twarz w miejsce twarzy największych idoli masowej wyobraźni. Ikony masowej kultury zaczęły być wykorzystywane, jak gdyby były XIX wiecznymi malowidłami z wyciętymi otworami na głowę, które umożliwiały każdemu chętnemu uwiecznienie się w pożądanej sytuacji: w

Bunt elit

samolocie, na koniu, w balonie, pod palmą, w towarzystwie pięknych kobiet.

W tym samym mniej więcej czasie symptomy chorobliwej fascynacji elit społecznym niebytem zaczęły być całkiem wyraźne. Niczym kosmiczna czarna dziura wsysał on kolejne ofiary. Pierwsza dekada XXI wieku wypełniona była narastającymi atakami na kulturę masową. Czołowi intelektualiści tamtych lat pisali, że duch motłochu i język rynsztoka wdarł się do przestrzeni publicznej. Z pogardą pisano, że motloch wypełnił sale parlamentarne, a hochsztaplerzy wypełnili galerie i muzea sztuki współczesnej. Chóralnie niemal mówiono o negatywnym wpływie przestrzeni publicznej na wszelkie wyrafinowane dziedziny kultury, o oglupiającym oddziaływaniu mediów. Powszechne stało się biadolenie o zagrożonych „wyższych wartościach”, nawet wtedy, gdy wydawało się, że toksyczny charakter tak zwanych „wyższych wartości” nie powinien już u nikogo budzić żadnych wątpliwości. Zostało bowiem dowiedzione, że „wyższe wartości” są toksyczne z samej swojej istoty, gdyż istotą ich istoty jest opresywność wobec wszystkiego co niższe i marniejsze. Są one zakamuflowaną przy pomocy humanistycznego frazesu formą agresji, są wezwaniem do wykluczenia, eliminacji, a bywało w historii, że także do eksterminacji. Są narzędziem władzy i poniżenia.

Krytyka przestrzeni publicznej, przybierająca często postać kampanii nienawiści, miała na celu wymuszenie w tej przestrzeni zmian, odpowiadających potrzebom starych elit. Ale żadne zmiany nie następowały, bo przecież nie mogły następować. Elity natomiast z wielką gorliwością coraz bardziej zozydzały sobie tę przestrzeń. I wreszcie stało się to, co musiało się stać. Upowszechnił się pogląd, że jeżeli coś wzbudza zainteresowanie mediów, to przestaje się liczyć, wypada poza horyzont zainteresowania. Zainteresowanie mediów stało się swoistym aksjologicznym papierkiem lakmusowym: większe zainteresowanie było oznaką mniejszej wartości. Postawy, które w połowie zeszłego wieku należały do

Bunt elit

ekscentrycznych, dziś w pewnych środowiskach stały się normą. W połowie lat 60 tych XX wieku słynny filozof Jean Paul Sartre nie przyjął nagrody Nobla. Kilka lat później Jerzy Grotowski, wybitny polski twórca eksperymentalnego teatru, celowo ograniczał liczbę widzów. Twierdził, że ideałem byłoby zagrać przedstawienie specjalnie dla jednego widza. 45 lat później słynny grecki poeta Zamos ogłosił, że swoich nowych wierszy więcej nie będzie drukował. „Będę przepisywał je ręcznie i ofiarowywał każdemu zainteresowanemu, który się do mnie zgłosi. Chcę mu spojrzeć w oczy” – mówił³. Ale wtedy już nie był wyjątkiem, jego postawa nie była ekscentryczna, raczej budziła politowanie.

Coraz więcej ludzi, obdarzonych przez społeczeństwo przywilejami i zaufaniem, z premedytacją znikalo w otchłani społecznego niebytu. Przesławiali istnieć medialnie. Popelniali medialne samobójstwo, na własne życzenie ulegali medialnej anihilacji.

Byliśmy świadkami zdarzeń niezrozumiałych. Wybitni twórcy lekceważyli prestiżowe nagrody w dziedzinie kultury, nie wyrażali zgody na zgłaszanie swoich kandydatur. Dotyczyło to nawet nagrody Gatesa, najbardziej prestiżowej nagrody w dziedzinie nauki i sztuki, odpowiednika dwudziestowiecznej nagrody Nobla. Twórcy starszego pokolenia mówili o głębokim kryzysie wartości, ale można podejrzewać, że prawdziwym motywem ich postępowania była obawa przed poddaniem się publicznej weryfikacji. Przypadki takie występowały z coraz większą częstotliwością, były początkowo były szeroko komentowane w mediach. A przecież nagrody te mają ogromny prestiż, którego żaden twórca nie powinien lekceważyć. Są to nagrody przyznawane przez publiczność w systemie BPG (bezpośrednie próbkowanie gustu). Działanie tego systemu możliwe jest dzięki sensorom wszczepionym bezpośrednio w nasze kory mózgowie. Czyż dla twórcy

3 F. Franklin, “New Greek poetry”, Paris 2011, Alpha Press, s.65

Bunt elit

może istnieć bardziej cenna nagroda, niż laur przyznany przez odbiorców jego sztuki? Nie przez jakieś przypadkowe, elitarne grono jurorów, które w sposób tajny umawia się komu przyznać nagrodę, co zawsze wypacza wyniki i wręcz uniemożliwia właściwą ocenę pracy, ale właśnie bezpośrednio przez tych, do których dzieło jest adresowane. Dzisiaj powszechnie przyjęte reguły przejrzystości zabraniają innego sposobu przyznawania publicznych nagród, niż w systemie BPG, co zresztą było przyczyną zakończenia działalności przez Komitet Noblowski..

W końcu nadszedł moment, w którym stało się jasne, że elita zapragnęła być anonimowa, na marginesie, bez żadnej odpowiedzialności za sprawy ogółu. Elita podała się do dymisji, porzuciła swoje stanowiska i funkcje. Straciła tym samym swoją prawomocność, swój mandat, bo elita może istnieć tylko dzięki funkcjom, które pełni w stosunku do rzesz obywateli. Bez tych rzesz elity nie ma. Elita sama w sobie jest żalnym i niepotrzebnym nikomu zbiorem indywiduów. Wycofując się z życia publicznego elita dowiodła własnej nieaktualności, pokazała, że jest elitą przestarzałą, bezużyteczną, dokonała własnej dekonstrukcji.

Podejrzewam jednak, że całe to zamieszanie było grą, wyrachowaną kalkulacją. Ludzie ci poczuli, że tracą władzę nad duszami, że przegrywają z medialnym systemem. Poprzez demonstracyjne opuszczenie uprzywilejowanych miejsc zapragnęli ponownie skupić na sobie uwagę. Chcieli przez to powiedzieć: popatrzcie, oto są puste fotele, one są rażąco puste, one krzyczą swoją pustością. Nas nie ma. I co teraz zrobicie? No właśnie, co my teraz zrobimy? Odpowiedź jest prosta: my te wysiedziane fotele i kanapy odstawiamy do graciarni. Przekonaaliśmy się bowiem, że do niczego nie są nam potrzebne ani one, ani ludzie, którzy do niedawna je zajmowali.

Wydawało się, że w społeczeństwie istnieje olbrzymia różnorodność czynności, zajęć i funkcji, które z natury rzeczy mają szczególny charakter i - co za

Bunt elit

tym idzie - nie mogą być należycie wykonywane przez ludzi pozbawionych specjalnych uzdolnień. Za przykład mogą służyć - jak pisał Ortega y Gasset - pewnego typu przyjemności artystyczne o wyrafinowanym charakterze, albo też sprawowanie funkcji w urzędzie i wygłaszanie politycznych ocen na temat spraw życia publicznego⁴. Okazało się jednak, że są to przesady wpojone społeczeństwu przez wielowiekową kulturę elitokracji. Oczywiście w pewnych sytuacjach konieczny jest udział rzemieślnika-specjalisty z jakiejś dziedziny, ale wyłącznie w celu rozwiązania konkretnego problemu, wykonania tak zwanej czarnej roboty.

Wszystko, co do tej pory zostało powiedziane, powinno nas upewnić w przekonaniu, że usunięcie się elit było zjawiskiem ze wszech miar pozytywnym. Dzięki temu zdarzeniu demokracja stała się systemem zrealizowanym, a nie tylko zadekretowanym, jak było wcześniej. Im bardziej elity starej kultury są nieobecne, tym bardziej uwidacznia się obecność i podmiotowość mas. Także, co ważne, zwolnione zostało miejsce dla elity nowego typu, takiej, która nie wywyższa się ponad ogół, rodzi się nieustannie z „krwi i kości” ogółu.

To, że ludzie, dla których najbardziej charakterystyczną cechą jest przeciętność, tak wielką uwagę przywiązywali do tego, co nieprzeciętne, było czymś chorobliwym; było czymś, co zostało im narzucone przez fałszywy system wartości. Dzięki wycofaniu się starych elit okazało się, że dziedziny, o których sądziliśmy, że z samej swojej istoty wymagają specjalistycznych kwalifikacji, mogą być dostępne dla każdego. Niezbędność tych kwalifikacji była pozorna. Wiemy już, że mądrość ogółu, zakodowana w medialnym systemie społecznym, doskonale owe kwalifikacje zastępuje. Nikt nam tej wiedzy nie odbierze. Mądrość ogółu jest w stosunku do mądrości elit mądrością wyższego rzędu, jest

4 José Ortega y Gasset, “Rebelión de la masas”, Obras completas, Revista de Occidente, t. IV, Madrid 1966

metamądrością.

Ku nowym elitom

Nie jest jednak tak, że społeczeństwo żadnej elity nie potrzebuje. Zapotrzebowanie takie jest czymś naturalnym. Powinno być ono jednak zaspokojone przez elity nowego typu. Elity nowej generacji winny charakteryzować się równą dostępnością dla każdego, nie mogą być obwarowane posiadaniem szczególnych przymiotów ducha lub ciała. Elitarność nowego typu można by nazwać egalitarną, choć zapewne puryści dopatrzą się w takim sformułowaniu sprzeczności. Spróbuję zatem krótko wytłumaczyć, co mam na myśli.

Elity w nowoczesnym społeczeństwie nie mogą być ufundowane na tak enigmatycznych i arbitralnych jakościach osobniczych, jakim jest na przykład talent. Cóż to bowiem jest talent? Jest to mistyfikacja, dzięki której elity mogły narzucać masom swoją władzę. Wcześniej analogiczną mistyfikacją była tzw. błękitna krew. Talent zawsze był tylko narzędziem władzy. Dlaczego nazywam talent mistyfikacją? Dlatego, że talent, który wszak legitymizował władzę starych elit, był rozpoznawalny wyłącznie przez same elity. Odwoływanie się do talentu było więc typowym zabiegiem - znany już w Średniowieczu - polegającym na wprowadzeniu fikcyjnej „jakości ukrytej”. Jej istnienie miało uzasadnić szczególną wartość niektórych osobników i ich dokonań. Zastępowało merytoryczne argumenty, których nie można było znaleźć. Od bardzo dawna wiemy, że błękitna krew naprawdę jest czerwona, dzisiaj upewniamy się, że talent jest pojęciem o pustym desygnacie.

Bunt elit

Każde stwierdzenie głoszące, że dzieło A jest owocem wielkiego talentu, a dzieło B nie jest, wydaje się być całkowicie arbitralne. Któż mi bowiem zabroni powiedzieć, że jest dokładnie odwrotnie. Mówię więc: nie dzieło A, ale właśnie dzieło B jest owocem wielkiego talentu; tylko, że jest to talent innego rodzaju, inaczej ukierunkowany, celujący w inne wartości, często przeciwstawne tym pierwszym. O dowolnej rzeczy mogę powiedzieć, że uważam ją za doskonałą w swojej istocie. Mogę tak powiedzieć i może się to zgadzać z moim najgłębszym przekonaniem. Nikt mi tego nie może zakazać. Powiem więcej: niewątpliwą prawdą jest, że każda rzecz jest doskonała w swojej istocie, ponieważ ma być taka, jaką jest, i rzeczywiście jest taka, jaką jest.

Niczego nie można wyróżniać na tak względnej podstawie, jak talent. Raczej należy założyć, że talentami - jeżeli już używać tego pustego pojęcia - jesteśmy obdarzeni w podobny sposób, tylko są to talenty do czego innego. Talent bowiem jest predyspozycją, ukierunkowaniem ku czemuś. Jeżeli coś robimy, to znaczy, że mamy ku temu predyspozycję, a więc efekt działania jest rezultatem talentu. Nie ma zatem rzeczy, która nie byłaby zrobiona z talentem. Wyzwolenie się spod terroru rzekomego talentu jest jednym z najbardziej doniosłych i brzemiennych w skutkach osiągnięć współczesnej kultury XXI wieku. Trudne do przecenienia zasługi w tej kulturalnej rewolucji należy przypisać heroicznym artystom przełomu XX i XXI wieku, którzy jako pierwsi przecierali szlak ku naszym czasom.

Nowe elity są dzisiaj definiowana zupełnie inaczej niż stare. Mamy elity stochastyczne. W każdej minucie, dzięki środkom masowej komunikacji, dokonywane jest losowanie szczęściarzy, którzy zasilają szeregi elit w różnych dziedzinach. Oczywiście, nie każdy ma szczęście w losowaniu, ale każdy może mieć szczęście. Wobec przypadku jesteśmy równi. Każdy może mieć nadzieję, że w końcu i on trafi do elity. Elity są w takim przypadku naturalną emanacją

Bunt elit

społeczeństwa: nie wzmagają powszechnych kompleksów, ale umacniają powszechną nadzieję.

W dziedzinach o ograniczonej pojemności istnieją elity rotacyjne. W systemie demokratycznym taką rotacyjną elitą była zawsze elita polityczna. Wyborcy decydują, kto na przeciąg ustalonego okresu czasu, staje się członkiem tej elity. Dzisiaj tę zasadę udało się rozszerzyć również na kulturę, a nawet naukę. Nie trzeba chyba dodawać, że rotacyjność elit jest dla tych dziedzin czynnikiem bardzo odświeżającym, spetryfikowane układy uzależnień ulegają rozbiciu, wyczerpane punkty odniesień są porzucane. Kryterium elitarności stało się czytelne: jest nim albo szczęście (losowanie), albo wyróżnienie na podstawie powszechnego badania (BPG), co jest obiektywnym kryterium uznawanym przez wszystkich. Zasady przynależenia do elit są przejrzyste, a same elity pozostają w zasięgu możliwości każdego z nas. Życie staje się bardziej urozmaicone, mniej zdeterminowane, społeczeństwo bardziej ruchliwe i nieobliczalne w swoich możliwościach.

Kto wie, czy taka właśnie redefinicja pojęcia elitarności nie zostanie uznana w przyszłości za fakt o przełomowym znaczeniu, zamykający drugie i jednocześnie otwierający trzecie tysiąclecie. Na koniec zwróćmy uwagę na jeszcze jeden aspekt omawianego zjawiska. Najważniejszą cechą nowego pojęcia elitarności wydaje się być wyrugowanie z niego toksycznego składnika związanego z pojęciem autorytetu. Elity bez autorytetów – to jest to czego wszyscy byliśmy spragnieni.

Ku nowej sztuce

Sformułowaną przez przedstawicieli starej elity diagnozę, według której mieliśmy do czynienia z bezprzykładnym kryzysem kultury, a zwłaszcza sztuki, należy zdecydowanie i w całości odrzucić. Można podać tysiące przykładów na to,

Bunt elit

że nigdy wcześniej sztuka nie cieszyła się tak powszechną akceptacją, nigdy nie była tak blisko zwykłych ludzi. Prawda jest taka, że mamy do czynienia z bezprzykładnym rozkwitem kultury, spowodowanym przede wszystkim resocjalizacją sztuki i deindywidualizacją aktu twórczego. Stało się oczywiste, że powinnością artysty winno być wyzbycie się egoizmu. Musi on przestać mówić za siebie do siebie i zacząć mówić za społeczeństwo do społeczeństwa.

Artyści pokazują nam dzisiaj, że sztuka współczesna może być zrozumiała i czytelna, i to pomimo tego, że dominującą strategią artystyczną jest strategia zwielokrotnionego dna, tzw. WYSINWYG (what you see is not what you get). Artyści mylą tropy, udają, że robią to, czego nie robią, i że nie robią tego, co robią; upodabiają do siebie rzeczy niepodobne, oddalają od siebie rzeczy bliskie; symulują, kompensują i zastępują. Trywializują to, co sakralne i sakralizują to, co trywialne. Deklarują, że nie mają nic do powiedzenia, a przecież tak wiele nam mówią. Mówią, że się nie interesują, a przecież są zainteresowani. Wszystko, co robią, wydaje się proste, ale jednocześnie jest podstępem, mającym nas uwieść ku lepszemu. Z najbardziej wyrafinowanym podstępem mamy do czynienia w sytuacji, gdy go wcale nie ma, choć jesteśmy pewni, że jest. Najbardziej płodną intelektualnie sytuacją dla widza jest konfrontacja jego wyrafinowanych możliwości odbiorczych z genialną trywialnością propozycji artystycznej. Nie stoją przed nim wtedy żadne ograniczenia narzucone przez artystę. Jego myśli mogą szybować w dowolnych kierunkach. Jest fascynujące obserwować w jak przebiegły sposób artyści dzisiejsi udają nie-artystów, by wszyscy mogli w nich rozpoznać artystów. Jak udają głupców, poświęcając własne ego, by wszyscy mogli w nich rozpoznać mędrców. Jak udają egoistów, by wszyscy mogli w nich rozpoznać altruistów.

Najbardziej charakterystyczną cechą sztuki, o której chcę trochę opowiedzieć,

Bunt elit

jest jej całkowite wtopienie w rzeczywistość. Rzeczywistość jest dla niej punktem wyjścia, środkiem i ostatecznym rezultatem artystycznego działania. Rzeczywistość, jako tworzywo, jest poddawana różnorodnym zabiegom transformującym, które jednak są dla tej rzeczywistości immanentne i naturalne. Rzeczywistość jako przedmiot sztuki obejmuje cały świat wokół nas i nas samych. Punktem wyjścia do takiego pojmowania sztuki były idee zrodzone jeszcze na początku drugiej połowy XX wieku. Z jednej strony warto wspomnieć o przełomowych dokonaniach artystów z grupy Fluxus, zwłaszcza Maciunasa, Higginsa, Filiou, Vautiera i Brechta. Z drugiej strony należy przypomnieć, że sformułowano wtedy - zapewne w dużym stopniu przez przypadek - hasło wzywające do eliminacji sztuki ze sztuki.

Piszę o przypadku, gdyż w tamtych czasach hasło to miało nieco inne znaczenie, niż dzisiaj moglibyśmy sądzić. Chodziło o oczyszczenie sztuki z martwej tkanki, z naskórkowych warstw, które z przyzwyczajenia mogły być brane za przejawy sztuki, ale naprawdę już nimi nie były. Chodziło o odsłonięcie tego, co w sztuce żywe, przy czym trzeba zaznaczyć, że te żywotne aspekty sztuki były rozumiane - z dzisiejszej perspektywy oceniając - bardzo tradycjonalistycznie. Z tego powodu w hasle tym nie było prawdziwie rewolucyjnego potencjału.

Przełom mógł nastąpić dopiero wówczas, kiedy hasło eliminacji sztuki ze sztuki zaczęto rozumieć nie metaforycznie, ale dosłownie. Miało to miejsce w pierwszych latach naszego wieku. Artyści postanowili dokonać radykalnego i ostatecznego usunięcia sztuki ze sztuki, rozpoczęli więc gwałtowny proces adopcji wszystkiego, w czym nie można było się dopatrzeć żadnych znamion sztuki. Dopiero wtedy nastąpiło ostateczne pożegnanie XX wieku i przejście do sztuki nam współczesnej. Był to krok w nieznaną, skok w próżnię. Jego znaczenie było podobne do symbolicznego znaczenia skoku Yvesa Kleina, utrwalonego na słynnej

fotografii z 1960 roku.

Rozwój sztuki znaczony jest takimi skokami w próżnię, są to przełomowe momenty, które otwierają nowe rozdziały w historii. W ostatnich stu latach były trzy takie rewolucyjne skoki. Pierwszy miał miejsce w latach 1907 - 1917. Wtedy między innymi narodził się kubizm analityczny, abstrakcja geometryczna i bezforemna, ruch Dada. Drugi miał miejsce w latach 60-tych ubiegłego wieku. Narodził się wtedy happening, performance, environment, land-art, konceptualizm. Trzeci skok miał miejsce w drugiej dekadzie naszego wieku. Wtedy odkryta została sztuka bez sztuki, unsuccessful art, sztuka społecznej aktywizacji, home art, nekro art, sztuka upośledzona.

Radykalnej krytyce poddaje sztukę XX wieku, wraz z całą jej modernistyczną metaforycznością, artysta szwajcarski Pierre Maple. Nawiązuje on w swojej twórczości do znanego z historii gestu Roberta Rauschenberga, który w roku 1953 podpisał swoim nazwiskiem wytarty wcześniej gumą rysunek innego znanego artysty amerykańskiego Willema de Kooninga. Gest Rauschenberga miał symbolizować oczyszczenie pola sztuki z tego, co już niepotrzebne. Był jednak gestem fałszywym, poprzedzonym uzgodnieniem między oboma artystami. Maple z nikim się nie umawia. Od lat realizuje projekt noszący tytuł "Oczyszczalnia sztuki z rzeczy zbędnych". Polega on na tym, że artysta publicznie niszczy wybitne dzieła dwudziestowiecznej sztuki. Zniszczone obiekty, już jako prace Maple'a, trafiają do najlepszych kolekcji muzealnych. Rezultatem fizycznego zniszczenia jest więc artystyczna reaktywacja. Na dorobek Maple'a składa się już reaktywacja prac takich autorów, jak Stella, Jaspers, Richter, Rist, Warhol, Emin, Kiefer, Rothko. Realizacja jego projektu jest możliwa dzięki wsparciu wielu fundacji, galerii i muzeów, które przeznaczają odpowiednie środki finansowe na zakup dzieł, które trafiają do „Oczyszczalni sztuki”.

Bunt elit

W przełomowych momentach artyści nie wiedzą, czym jest sztuka. Odrzucają wszystkie gotowe odpowiedzi. Ta wiedza nie jest im już potrzebna, do niczego nie może się przydać, może jedynie stać się przeszkodą. Trzeba skoczyć w próżnię i nie pytać wcześniej, czy się wylądje, ani nie patrzeć później, gdzie się wylądje. To nic, że ignoranci będą mówić, że to nie jest sztuka. O to właśnie chodzi, żeby w przestrzeni sztuki wydać się wszystkim kosmitą. Jak tego dokonać? Czasem bywa to proste: wystarczy pomalować się na zielono i założyć na głowę hełmofon.

Może się wydać pewną niekonsekwencją, że piszę jednocześnie o artyście zwracającym się ku najbardziej zwyczajnym aspektom rzeczywistości oraz artyście, który w przestrzeni sztuki, chce być kosmitą, chce być "nie z tej sztuki", tak jak kosmita jest "nie z tej ziemi". Rozwiązanie tej pozornej sprzeczności polega na tym, że nie-sztuka pojawiająca się w tworzony od ponad dwóch tysięcy lat przestrzeni sztuki wydaje się czymś najgłębiej niepojętym.

Obecne zwrócenie się sztuki współczesnej ku zwyczajności miało być odtrutką na baśniowość i niezwykłość kultury masowej, która z kolei przejęła te cechy po wyobcowanej z codziennej rzeczywistości kulturze wysokiej wieków wcześniejszych. Kultura wysoka w dwudziestowiecznym wydaniu straciła rację bytu właśnie dlatego, że jej funkcje, w formie i treści dostosowanej do masowego odbiorcy, zostały przejęte przez kulturę masową: telewizję, internet, gry wirtualne, komiks. Sztuka nie może już wytwarzać rzeczy niezwykłych, bo w nadmiarze robi to kultura masowa. Dlatego w wieku XXI sztuka musi zagnieźdzać się w tych niszach rzeczywistości, które na skutek swojej pospolitości same w sobie nie są dla kultury masowej atrakcyjne. Jest paradoksem, iż fakt, że sztuka zmuszona jest tam właśnie sięgać, przyciągnął zainteresowanie kultury masowej. Pospolitość w sztuce okazała się bowiem czymś niepospolitym.

Sztuka nam współczesna, jak nigdy w historii, przyciąga uwagę szerokich mas

Bunt elit

odbiorców oraz zainteresowanie mediów powszechnej komunikacji. Trzeba pamiętać, że swój obecny kształt zawdzięcza ona tysiącom odważnych artystów przełomu XX i XXI wieku, którzy w trudnych warunkach, nierzadko ponosząc wysokie osobiste koszty, przecierali szlak ku nowym sposobom oddziaływania. Jej różnorodność jest wielka i naszkicowanie pełnej panoramy przekracza możliwości tego tekstu. Muszę dokonać radykalnej selekcji. Szczególnie ważne wydają się być te długofalowe projekty, realizowane przez artystów w różnych częściach świata, za którymi kryje się wyraźny i czytelny przekaz o uniwersalnym charakterze i których adresatem jest społeczeństwo, a przekazywanym środkiem masowego przekazu. Ważna jest tylko ta sztuka, która najsilniej angażuje widzów i najtrafniej zaciera granicę pomiędzy umownym, sztucznym światem sztuki, a autentycznym życiowym doświadczeniem.

Tym, co najbardziej ciekawi artystów, jest często sam mechanizm gry na emocjach widzów, a nie przyczyny wywołujące te emocje. Przyczyną może być cokolwiek lub brak czegokolwiek. Lekceważenie widzów jest równie dobrym środkiem oddziaływania, jak ich kokietowanie lub relacja partnerska. Chodzi tylko o to, żeby użyty środek był trafnie dobrany do artystycznego celu. Dla młodych artystów interesujące jest to, jak nasza prywatność miesza się z tym, co najbardziej masowe, publiczne, a nawet państwowe (zjawisko socjalizacji i nacjonalizacji prywatności) oraz procesy odwrotne - prywatyzacja uniwersalności, pospolitości, typowości. Pamiętajmy, że pokaz artystyczny dawno już przestał być mszą w świątyni muz. Wystawa jest miejscem, gdzie mogą się dziać bardzo różne rzeczy, a wszystkie one dają świadectwo o nas samych. Jest ona również zawsze rejestracją stopnia krytyczności wobec sztuki osiągniętej przez artystę na aktualnym etapie jego twórczości.

Przypomnę kilka ostatnich realizacji, nie mając absolutnie aspiracji do

Bunt elit

wyczerpania tematu, ani do nadmiernie pogłębionej refleksji. Muszę zastrzec, że wybieram propozycje nie budzące wątpliwości, zarówno jeśli chodzi o ich wartość artystyczną, jak i doniosłość społeczną. Pominę przy tym bardzo ważny nurt necro artu, który zasługuje na całkiem osobne potraktowanie. W przyszłym roku minie dwudziesta rocznica powołania do życia fundacji „Body for Art ” i być może będzie to dobra okazja, aby podjąć ten temat. Sztuka necro artu, choć cieszy się ogromnym zainteresowaniem mediów i widzów, wzbudza ciągle pewne kontrowersje moralne.

Nie będę też pisał o fascynującym zjawisku, jakim jest sztuka wirtualna w alterneecie. Wszyscy zapewne słyszeli o klasyku tej sztuki Tomie Partwee, który przy pomocy popularnego programu "My sweet world IV" stworzył wirtualny świat dla swojej wirtualnej sztuki. W świecie tym są wirtualne galerie, wirtualni krytycy, wirtualni odbiorcy, wirtualne sukcesy i porażki. Wirtualna kariera Partwee rozwija się resztą znakomicie. W ślad za nią podąża również medialna popularność artysty w świecie już całkiem realnym. Partwee często gości na łamach prasy i w telewizyjnych programach, gdzie obszernie opowiada o swoich wirtualnych dokonaniach. Artysta jest jedynym łącznikiem między światem rzeczywistym i stworzonym przez siebie światem wirtualnym, do którego nikt oprócz niego nie ma dostępu.

Sztuka ufundowana na najnowszych osiągnięciach technologicznych również nie zmieści się w przedstawionym przeze mnie przeglądzie. Mam tu zwłaszcza na myśli zrobotyzowaną sztuki akcji oraz wspaniale rozwijające się dzięki osiągnięciom neurotechnologii pokazy inteligentnych sztucznych ogni (ISO). Są to zagadnienia odrębne, wymagające szerokiej wiedzy i specjalnego doświadczenia. Jestem być może już za stary na wiarygodne podejmowanie tych tematów. Wydaje mi się, że dobrze rozumiem problemy sztuki zakorzenionej w tradycji, czerpiącej z

Bunt elit

przeszłości żywotne soki. Sztukę śmiało wybiegającą w przyszłość należy zostawić młodym, bo tylko oni są w stanie trafnie ją rozpoznać, opisać i ocenić.

W twórczości artystów, o których będę pisał, nie ma ani aspektu komercyjnego, ani pociągającej elitarności, ani niezwykłości związanej z wyobcowaniem z rzeczywistości. Ich działalność sprawia jednak, że do galerii przychodzą ludzie, którzy zwykle ich nie odwiedzają. Coś przeżywają, widzą, że artysta to dziś człowiek szukający porozumienia z innymi, że to człowiek, który stara się u siebie i innych stale podtrzymywać stan podwyższonego, krytycznego zaciekawienia światem, własnym w tym świecie byciem i byciem innych ludzi, takim codziennym, zwyczajnym. To, co w galerii pozostaje po tych wydarzeniach, najczęściej nie jest imponujące - są to jakieś resztki po przyjęciu, ślady zabawy, wspomnienia uczestników - ale o to właśnie chodzi. Takie niewydumane, ludzkie oblicze sztuki przyniosło artystom uznanie i popularność. Ich prace osiągają na rynku sztuki zawrotne ceny.

Warto w tym miejscu wspomnieć o roli, jaką w procesie resocjalizacji sztuki współczesnej odgrywają bogaci kolekcjonerzy. Nic tak nie zwraca uwagi na sztukę, jak ceny, które wstrząsają opinią publiczną. Oczywiście nie chodzi o to, by sztukę przeliczać na pieniądze. Drugorzędne znaczenie ma też wartość artystyczna zakupionej pracy. Ważny jest wywołany ceną wstrząs. Dzięki takim wstrząsom ludzie zaczynają dostrzegać, to co powinno być dostrzeżone, uczą się też szanować twórczość artystyczną. Kiedyś współczesna sztuka była domeną znawców. Dzisiaj tak dalece zakorzeniła się ona w społecznej świadomości, że nawet dziennikarze najbardziej lokalnej prasy nie mają kłopotów z rozpoznaniem, co w niej jest naprawdę istotne, a co nie; bezbłędnie rozpoznają obowiązujące hierarchie wartości artystycznych. Świadczy to o ogromnej sile przekonywania współczesnych artystów.

Bunt elit

Przegląd sztuki współczesnej z pewnością należy rozpocząć od twórczości Noela Plummera, czołowego przedstawiciela sztuki jako aktywizacji społecznej. Ten starszy już, bo trzydziestoletni artysta, cieszy się zasłużoną sławą i powszechnym uznaniem, jest laureatem najbardziej prestiżowych nagród artystycznych na naszym kontynencie. To właśnie jego twórczość stała się źródłem inspiracji dla twórców sieci Muzeów Otwartych, w których pokazywane są dzieła home artu.

Idea aktywizacji społecznej zrewolucjonizowała sztukę. Nie jest to idea nowa, ale dopiero Plummer nadał jej w pełni dojrzałą artystycznie postać. Jego duchowym mistrzem wydaje się być Joseph Beuys, niemiecki artysta drugiej połowy XX wieku, który głosił między innymi, że „każdy może być artystą”. Hasło to stało się kluczem do myślenia o twórczości w całkiem nowych kategoriach, otwierało wyobraźnię na nie przeczuwane wcześniej możliwości. Dziełem życia Beuysa stało się nieustanne przekraczanie granicy między sztuką i rzeczywistością, zaszczepianie wszystkim wokół kreatywnego podejścia do otaczającego świata. Artysta nazywał swoją działalność „rzeźbą społeczną”.

Myślenie Beuysa, jak i wielu innych artystów dwudziestowiecznych, skażone jednak było modernistyczną metaforycznością. Każdy może być artystą, ale Beuysem może być tylko on jeden - żartowano. Artysta tylko pozornie zrzekał się swojej uprzywilejowanej pozycji na rzecz otaczającej go rzeczywistości, naprawdę pozostawała ona obiektem jego manipulacji, tworzywem jego sztuki. Chciał tej rzeczywistości coś narzucić, coś z niej wydobyć. W gruncie rzeczy dążył do tego, żeby tradycyjną sztukę zrobić z nietradycyjnego tworzywa. Nie była to prawdziwie partnerska relacja. Beuys zachowywał władzę, nie potrafił zrezygnować z jej atrybutów. Niestrudzenie budował mit własnej osoby. Przekraczając granicę między sztuką i rzeczywistością artysta zakładał istnienie tej granicy i tym samym

Bunt elit

jego myślenie pozostawało w obszarze tradycyjnego paradygmatu. Dopiero uświadomienie sobie, że nie ma czego przekraczać, bo granica już nie istnieje, stało się kluczem do rzeczywistego przełomu.

Porzucenie metaforyczności na rzecz dosłowności jest rozpoznawalną cechą sztuki pierwszej połowy XXI wieku. W modernistycznej metaforze zostało wreszcie rozpoznane modernistyczne więzienie. Z dosłownością wiąże się jednoznaczność. Artyści przez wieki różnie wyrażali świat, nadszedł czas, ażeby pozwolić mu na ukazanie się wprost. Artyści przez wieki narzucali rzeczywistości swoją władzę, nadszedł czas, by się przed rzeczywistością ukorzyć. Wiąże się z tym artystyczna strategia, stosowana przez wielu współczesnych artystów, także tych, o których będę pisał, polegająca na tym, żeby coś najpospolitszego zrealizować w sposób wymagający największego nakładu pracy i kosztów. Osiągnąć to można przy pomocy różnych środków, na przykład zmieniając skalę obiektów, wykorzystywany materiał lub technikę wykonania. Jest w tej postawie wiele pokory. Przez całe tysiąclecia imperatywem cywilizacyjnym było dążenie, aby świat uczynić sobie poddanym, by jak najmniejszym nakładem sił przełamywać jego opór. W XX wieku artyści zwrócili uwagę, że świat wymaga ochrony. W XXI wieku postanowili złożyć mu poddańczą daninę, świadomie dążąc do tego, by w maksymalny sposób odczuć jego skuteczny opór wobec dążeń człowieka.

Ohydną i brutalną formą artystycznej opresji wobec rzeczywistości był przez wieki tzw. własny, oryginalny styl, do którego ukształtowania dążyli artyści. Polegał on na ogół na stosowaniu formalnych sztuczek, które zdradzały kompleksy i niespełnione ambicje, świadczyły o przemożnej chęci ulepszenia wszystkiego za wszelką cenę. Rzeczywistość jednak nie ma stylu, jego narzucanie jest gwałtem na rzeczywistości, jest poświęceniem prawdy na rzecz samozadowolenia.

Bunt elit

Anachroniczność tego pojęcia jest dzisiaj oczywista. Artyści działają bez zostawiania tego rodzaju śladów, bowiem sprzyjają one dekoncentracji widzów i odwracają ich uwagę od tego, co naprawdę w sztuce ważne. Styl jest czymś, co wzbudza obrzydzenie. Zaproponowanie publiczności pracy naznaczonej stylem, jest czymś takim, jak podanie komuś wysmarkanej wcześniej chusteczki w celu ponownego jej użycia.

Projekty realizowane przez Plummera pozornie są do siebie podobne. Każda wystawa poprzedzona jest okresem przygotowawczym. Przez tydzień galeria jest miejscem całkowicie otwartym: każdy może w niej robić, co zechce, może też przynieść do niej, co zechce. Rezultaty tej wolnościowej sytuacji można potem oglądać w postaci wystawy. Wspólne założenie ideowe za każdym razem daje całkowicie odmienny efekt. Zawartość pokazu jest nieprzewidywalna i może być ciekawym polem badań dla socjologów i filozofów kultury. Plummer w swojej aktywności odnosi się także do fenomenu tożsamościowej migotliwości, która jest charakterystyczną cechą współczesnego społeczeństwa. Nigdy nie wiadomo, czy mamy do czynienia z samym Plummerem, czy z którymś z jego licznych sobowtórów. Bywa, że w jednym dniu otwierane są jego wystawy w bardzo odległych miejscach i nie wiadomo, w którym miejscu przebywa prawdziwy artysta. A może właśnie nie ma go nigdzie, żeby mógł być wszędzie. Może pytanie o prawdziwego artystę straciło dzisiaj sens.

Noel Plummer stał się ikoną współczesnej kultury, obok najsłynniejszych modelek, twórców gier komputerowych, autorów komiksów, kreatorów mody i reżyserów pokazów ISO. Jego wizerunek medialny, powstały przez nałożenie na siebie twarzy Leonarda, Van Gogha, Duchampa, Warhola, Beuysa i Moliny, napotykamy na każdym kroku: na billboardach, okładkach czasopism, balonikach, koszulkach noszonych przez młodzież. Wszędzie towarzyszy mu słynne credo

Bunt elit

artystyczne Plummera: usuwam się w cień. Doskonale oddaje ono istotę jego artystycznej postawy. Artysta ustępuje bowiem miejsca innym, świadomie rezygnuje ze swojej uprzywilejowanej pozycji. Zwróćmy uwagę, że wbrew pozornemu podobieństwu, postawa Plummera nie ma nic wspólnego z wycofaniem się elit starego porządku. Nie jest to egoistyczne, aroganckie wycofanie, ale postawa pełna skromności, z której czerpią satysfakcję setki ludzi uczestniczących w jego wystawach.

Propozycje Alexa Madsena mają inny charakter. Ten 21 letni Belg od trzech lat jest zapraszany do najbardziej prestiżowych galerii świata. Jego zeszłoroczny projekt, zrealizowany w prestiżowej Larson Gallery w Londynie, odbił się szerokim echem. Artysta rozpoczął swoją pracę od zorganizowania „castingu na rodzinę”. Miał on formę medialnego spektaklu, na który zgłosiły się tłumy ludzi zainteresowanych sztuką Madsena. Artysta wybrał nie tylko żonę, ale również trójkę dzieci, a nawet dziadków i teściów. Następnie wraz z „nową” rodziną dokonał zakupu niezbędnego wyposażenia, tak aby można było pomieszczenia galerii przekształcić w przytulne, rodzinne mieszkanie. W nowo urządzonych wnętrzach artysta spędził cztery miesiące, pełniąc przykładowie wszelkie rodzinne funkcje: ojca, męża, zięcia, syna. Zarówno zakupy wyposażenia, które miały charakter publicznego rytuału, jak i kolejne dni życia nowo założonej rodziny, były szczegółowo relacjonowane przez światową prasę i telewizję, skupiając na sobie powszechną uwagę. Wszyscy chętni mogli także w trakcie wystawy przyjść w odwiedziny do galerii - mieszkania.

Sztuka Madsena nosi wyraźne znamiona społecznej prowokacji. Rodzina jeszcze do XX wieku była uznawana za tzw. podstawową komórkę społeczną. Na naszych oczach dokonana się jednak ostateczna falsyfikacja tego przekonania, tak jak zresztą wielu innych XX – wiecznych przesądów, które konserwowały

Bunt elit

obecność w naszym życiu rozmaitych, krępujących naszą wolność relacji. Od 2005 trwały wysiłki środowisk feministycznych zmierzające do delegalizacji instytucji małżeństwa. W wielu krajach, między innymi w Szwecji, Holandii i Francji, zakończyły się one powodzeniem. Nawet tam jednak, gdzie instytucja małżeństwa nadal jest legalna, panuje powszechne przekonanie, że wszelkie, zakorzenione od wieków uprzedzenia dotyczące promiskuityzmu są przesadami.

Ostentacyjne promowanie przez artystę tradycyjnych, „toksycznych wartości” związanych z rodziną ma na celu podważenie obowiązującego ładu aksjologicznego, jest przekroczeniem powszechnie akceptowanych norm. Artyści robili to jednak zawsze. Madsen zdecydował się ponadto na bardzo kontrowersyjny krok i nie zezwolił na instalację kamer w sypialniach. Prowokacja obyczajowa nie jest mi do niczego potrzebna zdaje się mówić Madsen, ale właśnie dzięki temu jego praca takich cech nabiera. Widz nabiera przekonania, że coś się przed nim ukrywa. Z istnieniem każdej sekretnej przestrzeni wiąże się przecież sfera patologii i nadużyć, w tym przypadku molestowania i wyzysku seksualnego.

Alex Madsen zamierza rozszerzyć projekt w taki sposób, aby trwał on około dziewięciu miesięcy. Finisaż wystawy mógłby być wtedy połączony z prezentacją nowonarodzonego dziecka, nad którym opiekę miałyby następnie sprawować kolektywnie miejscowa społeczność, zwłaszcza pasjonaci sztuki współczesnej. Zwróćmy uwagę, że dzięki realizacji tego zamierzenia idea twórczości znalazłaby swoją najbardziej dosłowną i najbardziej doskonałą wykładnię. Madsen chce nam powiedzieć: bądźmy artystami, rozmnażajmy się, nie ma nic doskonalszego, niż akt narodzin człowieka. Trzeba zaznaczyć, że artysta dysponuje znakomitym certyfikatem genetycznym.

Dużą popularnością cieszą się w ostatnich latach wystawy „kulinarne” z nurtu lunch artu. Założenie ideowe tych wystaw polega na tym, że artysta własnoręcznie

Bunt elit

przygotowuje dla widzów poczęstunek, który może mieć mniej lub bardziej wystawny charakter (Anna Kurcowa, Derek Getty, Pistoll). Niektórzy artyści uzupełniają poczęstunek występami mistrzów czarnej magii, pokazami klaunów lub prezentacjami miejscowych amatorskich zespołów muzycznych. Prekursorem lunch artu wydaje się być Daniel Spoerri, dzisiaj już kompletnie zapomniany artysta z połowy ubiegłego wieku. On również wykorzystywał kulinarne spotkania towarzyskie jako materiał do tworzenia dzieł sztuki. Podobieństwo jest jednak powierzchowne, a różnice w podejściu wyraźne. Celem Spoerri'ego było wytworzenie obiektów - były to jakby zatrzymane w czasie ślady biesiady - które miały posiadać wszelkie właściwości, by być chodliwym towarem na ryku sztuki. Ponadto spotkania organizowane przez artystę miały wyraźnie elitarny charakter, gdyż obowiązywały specjalne zaproszenia. Pokazy lunch artu nie mają ani komercyjnego, ani elitarnego charakteru. Przyjść może każdy, po spotkaniu zostają jedynie bałagan i zapis video. Warto podkreślić, że sztuka lunch artu cieszy się ogromnym zainteresowaniem nawet wśród tych grup społecznych, które najbardziej są oddalone od sztuki. Ona jednak udowadnia, że potrafi nakarmić, dodać siłę, pomóc przeżyć. Jak w wielu innych przejawach sztuki współczesnej następuje tu złożona gra aksjologiczna, interakcja wartości, podstawianie jednych w miejsce drugich. Artyści robią coś o niebo pożyteczniejszego, niż sama sztuka. Budują więzi międzyludzkie, pochylają się nad potrzebującymi.

Innego typu strategię artystyczną obserwujemy w przypadku Bi Teleka. Bi Telek - jest to pseudonim artysty pochodzącego z Birmy - przekształca galerie w nie-galerie. W tym roku w Muzeum Sztuki Aktualnej w Madrycie urządził noclegownię dla bezdomnych. To zwrócenie się w stronę potrzeb najbardziej podstawowych, z którym mamy także do czynienia w realizacjach lunch artu, jest cechą bardzo charakterystyczną dla współczesnej sztuki. Bi Telek nie ogranicza się

Bunt elit

wyłącznie do sztuk wizualnych. Jego zaangażowanie w problemy innych jest znacznie głębsze. Artysta prowadzi również rubrykę porad egzystencjalnych w popularnym magazynie "Style".

W noclegowni Teleka spotkali się zarówno ci, którzy przyszli w poszukiwaniu ciepłego noclegu, jak i ci, którzy przyszli w poszukiwaniu zaangażowanej społecznie sztuki. W jednym miejscu spotkali się więc całkowicie różni ludzie w całkowicie różnych celach. Jedna i ta sama przestrzeń była w stanie spełnić ich oczekiwania. Zostały tam nałożone na siebie dwie różne rzeczywistości, wszystko nabierało podwójnego znaczenia. Było sobą, a jednocześnie sobą nie było. Fenomen ten można by nazwać semantycznym dualizmem. Wspólny nocleg miłośników sztuki i bezdomnych włóczęgów obfitował w zaskakujące zdarzenia. Po takiej nocy wszyscy wstawali odmienieni. Sztuka Teleka polega na kreowaniu zdarzeń sytuacyjnych odmieńających ludzi. Telek przekształcał już galerie w: świadczący normalne usługi warsztat samochodowy, salon masażu, gabinet stomatologiczny, piekarnię, stację alternetową, przedszkole. Bogata dokumentacja tych projektów jest dostępna w wielu muzeach i centrach sztuki współczesnej.

Cechujące się niezwykłym rozmachem projekty Megan Wesley byłyby nie do zrealizowania, gdyby nie opieka i pomoc Muzeum Sztuki Aktualnej w Los Angeles. Najciekawszym aspektem sztuki Wesley jest prowokowana przez nią alternacja funkcji społecznych. Artystka tak miksuje fragmenty rzeczywistości, że widzowie tracą orientację i nie wiedzą, czy nadal pozostają tylko widzami, czy też są integralnymi częściami dzieła. Terenem pracy Wesley jest przestrzeń wielkomiejska. W czasie trwania jej najbardziej znanego projektu (Nowy Jork, 2012), w najbardziej niespodziewanych miejscach mieszkańcy tego miasta mogli napotkać najbardziej znakomite i podziwiane osobistości, obsadzone w najbardziej pospolitych rolach społecznych. Kupując gazetę ze zdumieniem mogli stwierdzić,

Bunt elit

że sprzedaje ją Ken Brix. Po wejściu do aerobusu rozpoznawali za kierownicą będącą obiektem marzeń wszystkich mężczyzn Natalię Worobiow. Kilka ulic dalej maszynę do czyszczenia chodnika obsługiwał prezydent Carr. W realizację projektu zaangażowanych było ponad sto osobistości z pierwszych stron gazet.

Projekt Wesley był dla widzów ogromnym przeżyciem, czasem spełnieniem marzeń. Dodajmy, że dyslokacja projektu codziennie ulegała zmianie i nie była podawana do publicznej wiadomości. Dzięki temu zachowany został element zaskoczenia, ludzie poszukując sztuki dostrzegali własne miasto na nowo, zapuszczali się w rejony sobie obce, porzucali rutynowo pokonywane trasy, wymieniali się informacjami, nawiązywali nowe znajomości. Rodziły się wzajemne więzi. Rodziła się też rywalizacja, aby zebrać dokumentację fotograficzną i video wszystkich tych niecodziennych pojawień. Uczestnicy mogli dowolnie kadrować rzeczywistość w poszukiwaniu „własnego filmu”. Bohaterami tych filmów stawały się często przypadkowe osoby, jedynie podobne do poszukiwanych gwiazd, lub też po prostu osoby wyróżniające się pod jakimś względem z tłumu. Właściwie każdy napotkany człowiek mógł być podejrzany o skrywane gwiazdorstwo.

Sztuka Steva Kutaja również rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, ale artysta ingeruje w nią w całkowicie odmienny sposób, niż robi to Wesley. Jego projekty są kosztowne i trudne do wykonania, wymagają długotrwałych przygotowań. Załatwianie pozwoleń i znajdowanie sponsorów trwa całymi latami. Pomimo, że prace Kutaja są oparte na prostej idei, nasuwającej skojarzenia z XX-wiecznym *land artem*, rezultaty są niezwykle. Jest to sztuka, która trafia do setek tysięcy mieszkańców.

Artysta rozkopuje centralne punkty miast: ulice, place, skrzyżowania. Najbardziej spektakularnym projektem zrealizowanym do tej pory przez artystę

Bunt elit

było rozkopanie w 2009 roku na dwa miesiące Rond - Point des Champs Elysées w Paryżu. Przedsięwzięcie kosztowało prawie pięć miliony dolarów i było odczuwalne w całym mieście. Na długo przed realizacją globalne media towarzyszyły artyście w pracach przygotowawczych, transmisja z rozpoczęcia robót ziemnych była śledzona przez miliony widzów.

Dla wszystkich powinno być jednak jasne, że nie są to zwykłe rozkopania, bo przecież artysta pozbawia je funkcji. Dzięki deficytowi funkcji artysta odzyskuje je dla sztuki. Właśnie dzięki temu, że rozkopania są z racjonalnego punktu widzenia bez sensu, nabierają one sensu artystycznego. Zwykle nie przyglądamy się budowlano-remontowym sytuacjom, omijamy je. Rozkopy Kutaja przyciągają natomiast tysiące zaciekawionych widzów, stają się, jak już wspomniałem - wielką atrakcją turystyczną. Zwiedzający dostrzegają niezwykłość sytuacji: zapory pomalowane w biało-czerwone pasy, ubranych na pomarańczowo ludzi kręcących się po okolicy, kładki przerzucone nad wykopami, dziwaczne maszyny. Dostrzegają też na nowo całą okolicę. Zwykle pędzimy przez ulice w pośpiechu, tym razem następuje nagłe zwolnienie rytmu, korki uliczne ciągną się kilometrami. By odczuć obecność sztuki Kutaja nie trzeba oglądać jego prac. Wystarczy wyjść na ulicę, a jeszcze lepiej wyjechać samochodem. Miasto, w którym pracuje artysta, przypomina żywy organizm, na którego kończynę założono silną opaskę uciskową. Cały miejski krwioobieg zostaje zaburzony sztuką.

Steve Kutaj odwołuje się do wspomnień z dzieciństwa. Jego ukochany dziadek mieszkał w Bukareszcie, przy ulicy, która była wiecznie rozkopana, stając się tym samym wspaniałym miejscem zabaw, a po latach mityczną krainą i synonimem dziecięcego szczęścia. W przyszłym roku Kutaj planuje rozkopanie Trafalgar Square w Londynie, jednak jego marzeniem jest zrealizowanie projektu na placu Św. Piotra w Rzymie. Prace w miejskiej przestrzeni mają długą tradycję.

Bunt elit

Wystarczy choćby przypomnieć Christo i jego działalność polegającą na opakowywaniu miejskich obiektów. Jednak sztuka Christo była w znacznym stopniu nastawiona na efekty czysto estetyczne. Kutajowi udaje się tego uniknąć. Ponadto Christo zakrywał, a Kutaj odkrywa.

Wiele projektów artystycznych byłoby nie do zrealizowania, gdyby nie zaangażowanie środków masowego przekazu. Na wielką skalę wykorzystuje je Corbin Saad. Dzięki masowej kampanii informacyjnej udaje mu się w różnych miejscach globu zgromadzić milionowe tłumy. Ludzie zjeżdżają się we wskazanym miejscu i koczują w namiotowych miasteczkach. Wszystko po to, aby móc wziąć udział w niezwykłych akcjach przygotowywanych przez artystę. Zjazdy te mają w sobie atmosferę religijnych pielgrzymek. O sile akcji Saada decyduje liczba uczestników, jest to sztuka wielkich liczb. Bycie w takim tłumie jest niezwykle energetyczne, relacje świadków są entuzjastyczne. Saad zaspokaja powszechne pragnienia uczestnictwa w wielkich wydarzeniach. Fotografie z Denver, gdzie w 2012 trzy miliony ludzi wypuściło w jednym momencie baloniki, obiegły cały świat. Podobnie było z wcześniejszymi zdarzeniami, kiedy milionowe tłumy puszczały bańki mydlane (Central Park, Nowy Jork, 2010) lub o zmierzchu unosiły nad głową zapalone lampki (Orlean, 2011).

W całkiem inny sposób środki masowego przekazu wykorzystuje Anet Parnell. Od 2008 roku realizuje ona projekt polegający na tym, że artystka pojawia się w odcinkach najbardziej popularnych seriali całego świata. W swojej artystycznej wędrówce odwiedza bohaterów masowej wyobraźni. Niepostrzeżenie sama stała się taką bohaterką. Fenomen serialu stał się z kolei inspiracją dla Josepha Randalla. Artysta ten od wielu lat dokumentuje swoje życie. Każda jego wystawa jest kolejnym odcinkiem dokumentalnego serialu, obrazującego codzienne życie rodziny Randallów. Składają się na nią zdjęcia oraz zapisy video.

Bunt elit

Życie rodziny Randallów nie różni się niczym od życia innych rodzin i dlatego przekaz zawarty w pracach tego artysty jest tak uniwersalny i wszystkim bliski. Każdy może się z nim utożsamić, może odczuć szczególną ważność własnego życia. W przestrzeni sztuki natomiast od samego początku krytycy dostrzegli niezwykłą zwyczajność jego dzieł.

Marzenie zajmuje jedno z centralnych miejsc w sztuce współczesnej. Artysty zdają się mówić: realizujmy marzenia. Zmieniajmy rzeczywistość w taki sposób, by była ona wypełniona po brzegi spełnionymi marzeniami. Artystą, który w sposób najbardziej konsekwentny i dosłowny pokazuje nam, jak należy to robić, jest Marat Gokil. Niedawno został on uhonorowany jednym z najbardziej prestiżowych wyróżnień. Przyznano mu doroczny tytuł fenomenu tygodnika *Gladiator*. Gokil z tysięcy marzeń, które w postaci projektów nadsyłane są do jego biura z całego świata, wybiera co kilka miesięcy jedno marzenie i realizuje je w ramach projektu artystycznego, finansowanego przez galerię lub muzeum. W 2012 spędził wakacje z popularną aktorką Susan Baxton, w 2009 zagrał główną rolę w serialu „*My family*”, w 2008 stał się bohaterem komiksu narysowanego przez Alexa Ramseya. Sam zresztą też jest świetnym rysownikiem. Nadesłane marzenia, które nie zostały wybrane do realizacji, przedstawia co tydzień na łamach „*Gladiatora*” w formie cieszącego się wielką popularnością komiksu.

Gokil - jak wielu innych z jego pokolenia - nie popada w żadną konwencję, tylko dowolną z nich potrafi eksploatować. Jest to strategia, którą stosuje wielu artystów: poszukiwanie rozmaitych konwencji po to, by je wykorzystać i odrzucić. Gokil jest jednocześnie każdym z nas i nikim, bo pozbawionym własnej tożsamości. Geniusz współczesnych artystów polega między innymi na tym, że potrafią oni skupić na sobie uwagę ogółu przy jednoczesnym wyzbyciu się wszelkich śladów tożsamości. Śladami projektów zrealizowanych przez Gogila są

Bunt elit

„amatorskie” zapis video, przypominający dawne rodzinne filmy wakacyjne. Kopię filmu wraz z dedykacją artysty otrzymuje zawsze pomysłodawca zrealizowanego przez artystę marzenia. Zwróćmy uwagę, że Gokil nie realizuje swoich marzeń, tylko marzenia zupełnie obcych mu ludzi. Jakie są jego własne marzenia nie wiadomo, nie jest to ważne. Ważna jest służebna postawa.

Spełnianiem marzeń zajmuje się również młodzieńca artystka szwedzka Sonia Lindros. Wykorzystuje ona w swojej twórczości możliwości związane z przestrzenią wirtualną. Dzięki temu jest w stanie spełnić nawet takie marzenia, które w świecie realnym są niemożliwe do realizacji. Rozgłos przyniosła jej akcja sprzed dwóch lat. Lindros zaprosiła dziesięciu więźniów skazanych na dożywotnie wyroki za morderstwa na wirtualne plażowanie wśród palm na Copacabana.

Ostatnim przykładem sztuki współczesnej, jaki chciałem Państwu przedstawić, jest twórczość Jao Wu, w znakomity sposób łącząca lokalną aktywizację społeczną z propagowaniem uniwersalnej kultury. Artysta angażuje całą miejscową społeczność - miasteczka, dzielnicy - i tworzy z ich pomocą olbrzymie żywe obrazy przedstawiające słynne sceny z kultowych komiksów. W trakcie realizacji projektu żaden z uczestników nie wie, jakiego obrazu jest drobną częścią. Końcowy efekt poznajemy dzięki zdjęciom lotniczym. Spotkanie kończy się zwykle gigantycznym piknikiem, który staje się trwałym elementem zbiorowej pamięci integruje lokalną społeczność na długie lata.

Przedstawionym przeze mnie artystom poświęcono dziesiątki artykułów, analiz, rozpraw. Obszerne albumy poświęcone ich twórczości zostały wydane w masowych nakładach. Ich działalność przeorała społeczną mentalność, ugruntowała fundamentalne wartości współczesnego społeczeństwa, przyczyniła się do tego, że żyjemy w społeczeństwach otwartych, tolerancyjnych, przesyconych empatią. W wieku XX sztuka nauczyła nas tolerancji dla wszelkiej inności, w wieku XXI uczy

nas tolerancji dla samych siebie. Rejestrację tych niezwykłych wydarzeń można oglądać w licznych muzeach świata, na plazmowych ścianach lub w postaci wielkoformatowych hologramów.

Muzea na miarę naszych czasów

Niezwykłym osiągnięciem ostatnich 15 lat są Muzea Otwarte. Wspomniałem o nich pisząc o twórczości Noela Plummera. Idea tych muzeów kształtowała się przez dziesięciolecia. Już na początku naszego wieku w galeriach sztuki współczesnej zaczęły się nieśmiało pojawiać prace zwykłych ludzi, ślady ich zwykłej aktywności, nieporadne, ale jakże prawdziwe próby wypowiedzi. Wcześniej okazało się, że przeciętność może być dla milionów telewidzów spektaklem fascynującym (tzw. reality show pierwszej generacji). Były to przełomowe momenty. Powtórzmy raz jeszcze myśl sformułowaną wcześniej: czymś chorobliwym było to, że masy, które składają się z przeciętnych przedstawicieli gatunku homo sapiens, zafascynowane były tym, co nieprzeciętne, a więc elitami. Wielowiekowa indoktrynacja elit spowodowała, że obiektem zainteresowania mas były elity, a więc to, co śladowe, marginalne, nietypowe. Prawdziwa emancypacja mas nastąpiła z chwilą odrzucenia tej optyki i w rezultacie utożsamienia się podmiotu z przedmiotem zainteresowania. Powinniśmy wreszcie zrozumieć, że najbardziej interesujący jesteśmy my sami, a w nas samych, to, co jest najbardziej zwyczajne. W tym jest największa tajemnica i niezwykłość. Rezultatem tych odkryć była brzemienne w konsekwencje idea epistemicznej tautologiczności.

Muzea Otwarte istnieją dzisiaj we wszystkich większych miastach. W metropoliach przyjęły one postać gigantycznych centrów kultury, skupiających

Bunt elit

zainteresowanie całych lokalnych społeczności i przyciągających turystów z całego świata, którzy namiętnie porównują zawartości tych muzeów. Zasada działania Muzeum Otwartego polega na tym, że każdy może mieć w nim czasową ekspozycję. Wystarczy zgłosić chęć i zapisać się na listę oczekujących. Ze względu na ilość chętnych długość trwania ekspozycji ograniczona jest na ogół do trzech tygodni. W największych placówkach tego typu jednocześnie może prezentować się prawie tysiąc wystawiających. Większość z nich preferuje prezentacje indywidualne w osobnych salach, ale można też dołączyć pojedynczą pracę do ekspozycji zbiorowej. Muzea Otwarte cieszą się ogromną frekwencją, nieporównywalną z frekwencją w muzeach sztuki XX wieku, które dzisiaj odwiedzają jedynie specjaliści. Całe rodziny spędzają w nich swoje weekendy, oglądają, porównują, dyskutują na temat sztuki, doradzają sobie nawzajem. Nie tylko twórczość stała się powszechną postawą. Stała się nią również aktywność teoretyczno-krytyczna.

Nie oznacza to jednak, że sztuka XX wieku, nieco przebrzmiała, ale wciąż przecież interesująca, znikła w społecznym niebycie. Znaleziono sposób, żeby na nowo przywrócić ją społeczeństwu. Ogromne bazy danych w alternecie zawierają setki tysięcy skatalogowanych obiektów tej sztuki. Każdy może wyszukać interesujące go w danej chwili obrazy, rzeźby, fotografie i dowolnie połączyć wybrane fragmenty, modyfikując i dostosowując całość do aktualnych wymogów i swoich indywidualnych potrzeb oraz upodobań. Takie zamówienie wystarczy wysłać do lokalnego przedstawiciela korporacji „Art only for you”, która po dwóch tygodniach dostarcza unikatowe dzieło wykonane ściśle według zgłoszonego zapotrzebowania.

Muszę wspomnieć o jednym jeszcze fenomenie ostatnich lat. Są to muzea sztuki aktualnej. Dzisiejszy świat zmienia się z oszałamiającą prędkością, każdego

Bunt elit

roku zaskakuje nas nowymi zjawiskami i trendami. Uchwycenie istoty tych zmian jest zadaniem szalenie trudnym. Podolać temu mogą jedynie twórcy młodzi, nie skażeni życiowym doświadczeniem. Tylko oni widzą rzeczywistość taką, jaka ona jest, bez przedwstępnych uprzedzeń. Dlatego w muzeach sztuki aktualnej gromadzi się wyłącznie prace artystów, którzy nie ukończyli 25 lat. Granica ta stanowi zresztą przysłowiową smugę cienia, po przekroczeniu której traci się świeżość spojrzenia, umysł zostaje skażony jałowymi myślami i twórca nic aktualnego nie jest już w stanie stworzyć.

Kategoria dorosłości w odniesieniu do kultury współczesnej dawno już przestała być dobrym narzędziem opisu. Kultura pod względem pokoleniowym jest zunifikowana, podział na kulturę dziecięcą, młodzieżową i dorosłą jest nieaktualny. Postulat dorosłości duchowej przestał być postulatem dyskusyjnym, stał się postulatem bez sensu. Dorosłość stała się bowiem kategorią czysto fizjologiczną, a przestała być kategorią duchową. Nie ma czegoś takiego, jak wkraczanie młodego człowieka w dorosłość. Człowiek, który wyrasta z kultury swojej młodości, nie wkracza w kulturę ludzi dorosłych, ale w kulturę młodości swoich dzieci. Ludzie się starzeją, kultura pozostaje zawsze młoda.

Muzea sztuki aktualnej są odpowiedzią na zmienność i wiecznotrwałą świeżość naszej kultury. Prace artystów, którzy ukończyli ów graniczny wiek 25 lat, są usuwane z ekspozycji. Chodzi zarówno o to, ażeby zrobić miejsce dla młodszych, jak i o to, żeby prace nie odpowiadające trendom danego roku nie urażały wrażliwych widzów. Wycofane prace nie są jednak niszczone. Po rozmontowaniu są one przekazywane do uczelni artystycznych, by można było z nich ponownie wytworzyć prace aktualne.

Otwartym pozostaje pytanie, co robić z artystami starszymi, którzy z punktu widzenia sztuki współczesnej stają się bezużyteczni. Jest to kwestia nie do końca

Bunt elit

rozwiązana. Z tego, co powiedzieliśmy powyżej, jasno wynika, że artysta powyżej 25 roku życia staje się artystą jałowym i oderwanym od rzeczywistości. Jego podstawowa aktywność zostaje zredukowana do krytykowania, grymaszenia, ustawicznego obrażania się na rzeczywistość. Dla własnego dobra i dla dobra ogółu powinien on zająć się czymś bardziej pożytecznym, powinien zmienić swoją społeczną funkcję. Takie zmiany są przecież czymś normalnym w innych dziedzinach kultury np. w sporcie, w balecie, w cyrku, w modzie. W dziedzinie kultury starzy ludzie powinni zadowolić się rolami konsumentów, twórczość powinni pozostawić młodym.

Podkreślmy jednak z całą mocą, że nie należy przyjmować jako dogmatu takiej oto tezy, że młodość ma zawsze rację. Ograniczenie wieku w stosunku do artystów, którzy pretendują do miana aktualnych, jest podyktowane wyłącznie względami merytorycznymi. Otaczający świat jest dla młodych ludzi bezdyskusyjną oczywistością. Jego obraz nie jest zmałowany refleksjami zakorzenionymi w przeszłości, w tym, co już było i bezpowrotnie przeminęło. Nie jest też zmałowany strachem o przyszłość. Dla trafnego zdiagnozowania rzeczywistości takie refleksje są niepotrzebne, one tylko zaciemniają obraz. Rodzą też pretensje do rzeczywistości, że jest nie taką, jaką powinna być. Zadaniem artysty jest reagować na rzeczywistość z emocją nie skażoną doświadczeniem życiowym. Takim stanem obdarzeni są wyłącznie ludzie młodzi, którzy na przykład potrafią odebrać sobie życie na skutek niepowodzeń szkolnych lub nieszczęśliwej miłości, potrafią zaryzykować życie, by zdobyć przyjaźń. Niestety, tę wspaniałą, krystalicznie czystą emocjonalność tracimy wraz z wiekiem.

Inaczej natomiast problem ten przedstawia się w przypadku krytyków sztuki i kuratorów. Tu wieloletnie doświadczenie jest jak najbardziej pomocne. Krytycy oceniają bowiem nie rzeczywistość, ale sztukę. Istotą sztuki jest twórczość, a

Bunt elit

przecież aby ocenić, czy propozycja artystyczna jest twórcza, trzeba odnieść ją do przeszłego dorobku sztuki. Dlatego współpraca sędziwych krytyków i bardzo młodych artystów daje tak znakomite rezultaty. Naturalne więc jest, że krytyk się starzeje, ale otoczony jest ciągle świeżymi artystami.

Przedstawiciele starych elit siedzą na swoich zakurzonych kanapach i dyskutują o rzeczach, które dla nikogo już nie są ważne. Ich krytyka współczesności jest dla współczesnych niezrozumiała. Postulaty, podnoszone przez nich do znudzenia, że należy wybierać to, co najlepsze, że w muzeach jest miejsce tylko dla dzieł wybitnych, że nie można sztuką nazywać byle czego, są przecież spełnione. Oni jednak nie potrafią tego dostrzec. Problem tkwi w tym, że to, co dla jednych jest byle czym, dla innych jest sensem ich życia i działalności. Na jakiej podstawie można zakwalifikować efekt czyjejkolwiek prac jako byle co? Jakież to kryteria przemawiają za sztuką ekscentryczną, tworzoną przez elity dla elit? Przecież dzisiejsza sztuka prezentowana w Muzeach Otwartych jest ważna dla milionów ludzi, jest źródłem konsolidacji społecznej, niewyczerpaną skarbnicą dla badaczy współczesności. Czegóż więcej wymagać od sztuki, jak nie tego, żeby była czymś ważnym dla publiczności?

Zmiany zachodzące we współczesnej kulturze należy przyjmować z ufnością. Jest w nich mądrość, która wykracza poza zdolność pojmowania jednostek i dlatego często pozostaje przez nie nierozpoznana. Potem jednak, gdy spoglądamy wstecz, okazuje się, że to, co wzbudzało sprzeciw, było najbardziej oczywistym rozwiązaniem. Właśnie minęło 15 lat od czasu pamiętnej wystawy „Star shits”, zorganizowanej przez Edwina Procke, właściciela medialnego imperium BCN. Na wystawę złożyło się sto kryształowych sedesów, w których umieszczono zakonserwowane metodą poliplazmową ekskrementy największych gwiazd ówczesnej kultury, sportu, polityki. Dzisiaj taka reakcja jest trudna do

Bunt elit

wyobrażenia, ale wówczas okrzyknięto tę wystawę skandalem, szczytem zidiocenia, upadkiem kultury na samo dno, niesmacznym żartem. Niektórzy mówili nawet o sztuce zdegenerowanej, co nasuwało groźne skojarzenia z prześladowaniami awangardowej sztuki przez nazistowski reżim w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Mieliśmy do czynienia ze stanem zaślepienia. Skrajnie negatywne opinie, formułowane między innymi przez Kate Burgham i Lanny Fidesa, wybitnych intelektualistów tamtych lat, nie brały zupełnie pod uwagę tego, że wystawę obejrzało przeszło 9 miliony widzów na trzech kontynentach. Nie dostrzeżono zupełnie krytycznego wymiaru wystawy, której ostrze wymierzone było w masowe zainteresowanie tym, co elitarnie. Wystawa ujawniała zresztą nieaktualność podziału na to, co masowe i to, co elitarnie. Dzięki masowemu zainteresowaniu tym, co elitarnie, to, co elitarnie staje się masowe. Nie dostrzeżono też czytelnego przeciwieństwa, ironicznego aspektu wystawy. Oburzenie było tym bardziej dziwne, że tak naprawdę projekt Prockego nie stanowił żadnego istotnego przekroczenia. Wszystko już było, choć w nieco innych kontekstach. Nie muszę chyba nikogo przekonywać, że obecność ekskrementów jest ważnym i niezmiernie ciekawym zagadnieniem historii sztuki, sięgającym bardzo głęboko w XX wiek, co najmniej do twórczości włoskiego artysty Piero Manzoni. Warto przywołać również słynny cykl „Defekacja” Rosy Ronblum (2009), zaliczany do klasycznych przykładów nurtu tzw. „nagiej” fotografii. Defekacja zresztą była środkiem wykorzystywanym przez artystów performerów już na początku naszego wieku. Użycie sedesów było natomiast oczywistą oznaką podjęcia artystycznego dialogu z Marcelem Duchampem, innym wybitnym artystą XX wieku.

Dzisiaj poszczególne obiekty z tej wystawy są ozdobą najbogatszych kolekcji muzealnych, a te z nich, które znajdują się w obiegu aukcyjnym uzyskują rekordowe ceny, ostatnio anonimowy kolekcjoner zapłacił w Tokio za taką pracę

Bunt elit

800 000 dolarów. Historia recepcji wystawy „Star shits” nie jest wcale wyjątkowa. W dziejach sztuki można z łatwością odnaleźć sporo podobnych przypadków. Niech będzie ona kolejną przestrogą dla tych wszystkich pospiesznych sędziów, których zżera bezinteresowna nienawiść do współczesnej kultury.

(2015)

BODY FOR ART

Wiek XXI ledwie dobiegł do końca swojej drugiej dekady, ale już teraz możemy zaryzykować tezę, że pod względem rozwoju sztuki nie ma on odpowiednika w przeszłości. Bogactwo i różnorodność artystycznych propozycji, wyrazistość postaw, globalne oddziaływanie i przede wszystkim zadomowienie się sztuki w życiu zwyczajnych ludzi wydają się czymś niezwykłym. Twórczości zostały stworzone wyjątkowo sprzyjające warunki. Przyczynił się do tego zwłaszcza system globalny system medialny, który dzięki popularyzacji artystycznych wydarzeń na trwałe włączył je do krwioobiegu masowej kultury. Może mi ktoś zarzucić, że jestem egzaltowanym entuzjastą. Odpowiem na to krótko: entuzjastą tak, ale egzaltowanym z pewnością nie.

Nie będę pisał o całej przestrzeni sztuki, ale o pewnym fragmencie. W tym roku obchodzimy doniosłą rocznicę. Dziesięć lat temu powołano do życia fundację „Body for Art”. Jej powstanie miało ścisły związek z głębokimi przemianami w sztuce początku naszego wieku, które z kolei wiązały się z pojawieniem się nowej wrażliwości. Nowa wrażliwość rodzi zawsze nowe potrzeby, a nowe potrzeby kreują nową podaż, także artystyczną. Twórczość, która śmiało wyszła na przeciw nowej wrażliwości, nie miała początkowo łatwej recepcji. Zaskoczeni krytycy, nawet ci otwarci na nowe zjawiska w sztuce, twierdzili, że nowa wrażliwość jest po prostu niewrażliwością. Nowa sztuka jednak, początkowo z ogromnym trudem, a potem wzbudzając coraz większe zainteresowanie widzów, ostatecznie wywalczyła sobie trwałe miejsce we współczesnym obrazie kultury.

Nowa sztuka jest zawsze konsekwencją pojawienia się nowej wrażliwości. Dzisiaj, gdy patrzymy wstecz na to, co wydarzyło się w kulturze ostatnich piętnastu lat, ogromne zasługi fundacji „Body for Art” nie powinny podlegać dyskusji. Sztuka,

Body for Art

która tak bujnie rozkwitła dzięki tej fundacji, ciągle jednak wzbudza kontrowersje, jest przedmiotem nieuzasadnionych uprzedzeń. Dotyczy to zwłaszcza artystów z nurtu *necro artu*. Uprzedzenia najczęściej wynikają z ignorancji, z braku wiedzy na temat korzeni współczesnej sztuki, z braku zrozumienia wewnętrznej logiki jej rozwoju, który prowadzi konsekwentnie od jednych problemów do następnych, jest nieustannym, krytycznym dialogiem z rzeczywistością i dokonaniem sztuki przeszłej. Nowa sztuka oferuje nam trudny humanizm, w przeciwieństwie to łatwego humanizmu sztuki XX wieku, posługującej się modernistyczną umownością. Przełamanie niechęci nie jest zadaniem łatwym. Jeżeli moje pisanie chociaż w niewielkim stopniu się do tego przyczyni, cel jaki sobie postawiłem zostanie osiągnięty.

Ciało zawsze towarzyszyło artyście. Jego rola ograniczała się jednak do tej szczególnej fazy procesu twórczego, która aż do XX wieku pozostawała zakryta. Wyjątkiem były pojawiające się w działalności artystycznej tu i ówdzie improwizacje, w których artysta był współobecny ze swoim dziełem. Jednak, nawet w tych przypadkach, artysta pozostawał na drugim planie, liczyła się jego praca; to, co wytworzył. Rola ciała w procesie kreacji pozostawała zapoznana.

Ten stan rzeczy wiązał się zapewne z dużo ogólniejszym zjawiskiem, jakim była dominacja duszy nad ciałem. Uważano przecież, że ciało - i ogólniej materia - jest siedliskiem zła, grzechu. Nikt nie potrafił sobie nawet wyobrazić, że sztuka może być wyjściem właśnie naprzeciw złu, że artysta może dążyć do odnalezienia w sobie zła. Przez ponad dwa tysiące lat dominowała triada wartości pozytywnych: piękno, prawda, dobro. Jej naturalne dopełnienie - triada wartości negatywnych: odraza, fałsz, zło - pozostawało przez cały ten czas zepchnięte w najbardziej mroczne czeluście dusz. Ktoś może zaprotestować, że mówienie o wartościach negatywnych jest jakąś sofistyką, że nic takiego nie może istnieć ze względu na

Body for Art

wewnętrzną sprzeczność. Być może jest to słuszna uwaga. Ale przecież nie o słowach mówię, ale o środkach oddziaływania. Bez względu na to, jak je nazwiemy, jeżeli tylko okazują się one być przydatne i skuteczne, artysta ma prawo po nie sięgnąć. Jest to nawet jego obowiązkiem. Wewnętrzna uczciwość nie powinna mu pozwolić w takim przypadku na akt rezygnacji.

Ciało pozostawało w pogardzie. Jeżeli mówiono o artyście, to zwracano uwagę nie na jego ciało, ale na jego talent. Ów talent miał być w jakiś szczególny sposób powiązany z duszą, miał być jej przypadłością. Nikt wprawdzie nie potrafił powiedzieć, jakiego rodzaju bytem jest ów talent - dotyczyło to i samej duszy - ale zgodnie przyjmowano, że to talent artysty jest źródłem jego sztuki, że sztuka wyrasta z talentu, jak roślina z gleby. Był to typowy przykład bytu urojonego, który jest powoływany do istnienia w sytuacji, gdy koniecznie chcemy znaleźć wytłumaczenie dla jakiegoś zjawiska, a nie posiadamy adekwatnej wiedzy. A przecież chwila zastanowienia wystarczy, aby upewnić się, że bez ciała - mięśni, oka, mózgu - sztuka nie jest możliwa. Bez mięśni artysta nie zrobi nic, bez talentu może zrobić prawie wszystko.

Wydaje się, że straszliwa II wojna światowa, która miała miejsce w połowie zeszłego wieku, była jednym z decydujących czynników, który wpłynął na zmianę stosunku do ciała. II wojna światowa była wojną narodów. Miliony ludzi walczyło ze sobą na śmierć i życie. W rezultacie kilkadziesiąt milionów ludzi i ich ciało uległo zniszczeniu. Powszechną stała się świadomość, że wobec coraz bardziej doskonałych środków zagłady, możliwe jest całkowite i bezpowrotne zniszczenie rodzaju ludzkiego. Zło ujawniło się w całej swojej wspaniałości i potędze.

Tragedia wojny spowodowała również, że w centrum zainteresowania znalazła się kruchość człowieka, związana przede wszystkim z nietrwałością jego ciała. Zwrócono szczególną uwagę na bycie człowieka i wszelkie jego doświadczenia

Body for Art

związane z byciem. Nie z istnieniem, ale właśnie z byciem, napiętnowanym cielesnie, zagrożonym przez zło. W filozofii narodził się wpływowy nurt zwany egzystencjalizmem. Te traumatyczne doświadczenia sprawiły, że nastąpiło przełamanie tradycyjnej relacji między artystą i wytwarzanym przez niego dziełem. Coraz wyraźniej to sam artysta - a zatem w przestrzeni wizualnej jego ciało - stawał się częścią dzieła.

Przenieśmy się w wyobraźni do początku lat 50-tych ubiegłego wieku. Jackson Pollock tańczy nad płótnem z kropidłem w jednej ręce i wiaderkiem farby w drugiej (1949). To właśnie taniec jego ciała staje się czymś najbardziej istotnym dla jego sztuki. Podziurawione i poprzecinane płótna Fontany (1949), czy papierowe prace Shozo Shimamoto (1950), swoją energię czerpią z widocznych śladów działania mięśni artystów; dodajmy, że jest działanie destrukcyjne, że jest ono wynikiem negatywnych emocji. John Cage, wychodząc od inspiracji baletem, wprowadza wprost ciało człowieka, jako element powstającego na oczach widzów dzieła (1952). Jest to jednak ciągle ciało upodmiotowione, nie jest to „ciało użyte, ale ciało tworzące”, jak słusznie zauważył Max Derlink. Dopiero Yves Klein, używając ciał nagich modelek jako żywych pędzli, sięga odważnie po ciało, które jest jednocześnie narzędziem i materiałem („The living paintbrushes”, 1958).

Ciało staje się odtąd pełnoprawnym składnikiem dzieła, staje się materiałem, po który można sięgnąć. Początkowo ze zrozumiałych względów chodziło o ciało żywe i to - mimo przełomowych dokonań Yvesa Kleina - najczęściej samego twórcy. Takie wykorzystywanie własnego ciała narażało jednak artystów na szereg niebezpieczeństw. W drugiej połowie XX wieku były to niewinne eksperymenty. Historia sztuki dostarcza nam licznych przykładów, znanych nawet tym, którzy nie są specjalistami w tej dziedzinie. Yves Klein skakał z wysokości na bruk, ryzykując śmiercią („Leap into the void”, 1960), Chris Burden strzelał do własnego

Body for Art

ciała ("Shot", 1971), Gina Pane nacinała je żyłką („Le corps pressenti”, 1975). Od 1990 roku Orlan w ramach projektu „The reincarnation of Saint Orlan” poddawała swoje ciało wielokrotnym zabiegom chirurgicznym. W tym samym mniej więcej czasie Sterlac molestował je fizycznie do granic wytrzymałości, penetrując możliwości jakie w przyszłości miały stanąć przed istotami humanoidalnymi. Patronował im wszystkim Vincent van Gogh, znany również jako wybitny malarz końca XIX wieku. Van Gogh obcinając sobie ucho wyprzedził swoją epokę o prawie sto lat i stał się prekursorem dla tych wszystkich artystów, którzy zainteresowanie ciałem łączyli z krytycznym do niego stosunkiem. Pod koniec XIX wieku czyn van Gogha nie mógł być inaczej potraktowany, jak akt szaleństwa. Artysta na skutek rozpaczki spowodowanej niezrozumieniem popełnił samobójstwo.

Konieczność podejmowania osobistego ryzyka z pewnością sprawiła, że wiele projektów artystycznych zostało porzuconych. Początkowy entuzjizm został zastąpiony ostrożnością. Nigdy nie dowiemy się, jakie straty poniosła kultura na skutek asekuracyjnej postawy artystów. W latach 90-tych ubiegłego wieku nawet bardzo niewinne projekty oparte na użyciu żywych ciał były kłopotliwe do realizacji. Spencer Tunick, fotografujący od 1992 nagie tłumy w plenerze, musiał za każdym razem polegać na ochotnikach i nigdy nie mógł być pewny, czy zgłosi się ich wystarczająca ilość. Vanessa Beecroft zmuszona była do ponoszenia dużych kosztów związanych z wynajmowaniem modelek.

Postawy uległy ponownej radykalizacji pod koniec pierwszej dekady naszego wieku. Pamiętne były zwłaszcza lata 2009-2010, w których kilkunastu artystów kompletnie zniszczyło swoje ciała. Nieszczęśliwie zakończyła się operacja transplantacyjna Ivo Kutica. Miała ona doprowadzić do wymiany serc z osobą, która zgłosiła się na ochotnika (2009). Kutica w swojej sztuce podążał szlakiem

Body for Art

wytyczonym przez Orlan. Posunął się jednak znacznie do przodu i przez dwa ostatnie lata realizował program cielesnej metamorfozy. Pragnął być fizycznie obecny w innych i pragnął obecności innych w sobie. Jego celem był human patchwork, zbudowany z cielesnych fragmentów ludzi różnych ras, wyznań i płci.

W 2010 Ken Barr złamał kręgosłup skacząc na nartach ze skoczni narciarskiej. Artysta, podejmując coraz bardziej ryzykowne wyzwania, oswajał to, co niemożliwe. Pokazywał, że nie należy bać się marzeń, że wyzwania należy podejmować bez lęku. Wszyscy z zapartym tchem śledzili jego kolejne przedsięwzięcia artystyczne. Tragicznie dla Steva Logano zakończyła się też noc spędzona w celi ze skazanym na dożywocie Bobem Smithem, zwanym wampirem z Filadelfii (2010).

Stało się oczywistym, że wybitni artyści pełnią zbyt ważną społeczną funkcję, by stan rzeczy, który prowadzi do ich przedwczesnego zużycia się, mógł być społecznie akceptowany. W każdej epoce artyści powinni mieć możliwość artystycznego eksperymentu bez narażania swojego życia. Jest to miarą jej kultury.

Jednak to nie radykalne działania artystyczne, ale potrzeby sztuki tradycyjalistycznej sprawiły, że sytuacja dojrzała do zasadniczych zmian. Artyści, którzy często w swoich pracach posługiwali się przedstawieniami ludzkich postaci, zmuszeni byli do używania atrap z gipsu, tekstylnych odcisków utwardzonych w żywicy, trucheł lepionych z wosku i pakuł, wszelkiego rodzaju manekinów. Poprzez taką substytutywność do ich twórczości wkradał się fałsz, który jest dla sztuki śmiertelnym zagrożeniem. Przez całe wieki rzeźbienie ciała w różnych materiałach było uzasadnione, gdyż artyści poszukiwali syntetycznej formy, która w naturalnym ciele jest nieobecna. Z chwilą jednak, gdy przestało chodzić o formę, gdy straciła ona całkowicie na znaczeniu na rzecz treści, użycie cielesnych atrap straciło rację bytu. Stało się wyznacznikiem artystycznego konformizmu. Cieleśna

Body for Art

treść w najbardziej doskonały i pełny sposób zawarta jest w samym ciele. Zamiast robić atrapę ciała należy ciało zacytować. Idea ciała gotowego była w jakim sensie dopełnieniem koncepcji przedmiotu gotowego Marcela Duchampa.

Wspomniane wyżej przyczyny spowodowały, że zapotrzebowanie na ciała ludzkie, zarówno w postaci cielesnych korpusów, jak i żywych ochotników, którzy zgodziliby się wziąć udział w rozmaitych artystycznych przedsięwzięciach, nierzadko wymagających poświęcenia i zostawiających głębokie cielesne i psychiczne ślady, zaczęło gwałtownie rosnąć. Odczuwany przez artystów deficyt, w postaci ograniczonego dostępu do żywych i martwych ciał, zaczął w sposób widoczny hamować rozwój sztuki. Wiele projektów pozostawało w sferze konceptualnej. Realizacje, które udawało się doprowadzić do szczęśliwego finału, były bardzo kosztowne i wymagały skoordynowanego wysiłku wielu kulturalnych instytucji, zarówno państwowych, jak i prywatnych.

Pewnym rozwiązaniem wydawały się możliwości, jakie oferuje przestrzeń wirtualna. Zaczęły się tam pojawiać symulacje sytuacji, które z wielu powodów nie miały szans na rzeczywistą realizację. W twórczość wirtualnie wykreowanych artystów, których przedstawiano jako realnie istniejące postacie świata sztuki, zaczęto włączać drastyczne obrazy zdarzeń z realnego świata, które przedstawiano jako dzieła artystyczne. Głównym bohaterem tych zdarzeń było ludzkie ciało, poddawane skrajnie agresywnym zabiegom. Na przykład zdjęcie przedstawiające makabryczną zbrodnię prezentowane było jako dokumentacja artystycznej instalacji. Następową zadziwiającą zamianą ról: to, co wydawało się prawdziwe, okazywało się fikcyjne; to, co miało być sztuką, okazywało się rzeczywistością.

W tym samym mniej więcej czasie miały miejsca odkrycia naukowe, których znaczenie dla sztuki współczesnej okazało się doniosłe. Pierwszym z nich był rewolucyjny wynalazek profesora Guntera von Hagensa. Początkowo zresztą

Body for Art

prawie nikt nie potrafił go docenić. Profesor Hagens opracował metodę mumifikacji ciała metodą plascynacji. W rezultacie otrzymywaliśmy doskonale zakonserwowane ciało ludzkie, odporne na procesy gnilne i odkształcenia mechaniczne, nadające się do transportu i ekspozycji. Pokazy plascynatów - tak profesor Hagens nazywał swoje obiekty - cieszyły się ogromnym zainteresowaniem milionów widzów. Ciało odkrywało na tych pokazach wszystkie swoje tajemnice. Krytycy sztuki i sami artyści traktowali jednak te wystawy w kategoriach pewnej ciekawostki, wydawało się bowiem, że wynalazek profesora Hagensa nie nadaje się do wykorzystania w działalności artystycznej. Plascynaty były w gruncie rzeczy naturalistycznymi figurami i odpowiadały bardziej potrzebom sztuki XIX wieku, niż wieku XXI. Były zbyt mało plastyczne, ostateczny kształt ciała musiał być definiowany już na poziomie technologicznego wytwórstwa. Rzemiosło w tym przypadku wyraźnie dominowało nad ideą, co było kolejnym czynnikiem zbliżającym plascynaty Hagensa do sztuki XIX wieku.

Pokazy profesora Hagensa stanowiły jednak ważny przełom, może nie tyle artystyczny, co mentalny. Wcześniej, jeszcze pod koniec XX wieku, nawet użycie ciał zwierzęcych wywoływało oburzenie. Moralisci wołali gromkim głosem, że niedługo dojdzie do tego, że w galeriach będą pokazywane przetworzone ludzkie szczątki. Nie zdawali sobie sprawy jak bardzo śmieszni i naiwni byli w swoim oburzeniu, i jednocześnie jak bardzo prorocy w swoich przewidywaniach. Minęło zaledwie kilka lat i okazało się, że reakcje na wystawy plascynatów są już bardzo umiarkowane, głosy oburzenia dochodzą jedynie ze skrajnie konserwatywnych kręgów religijnych. Wszyscy ci, którzy dzisiaj oburzają się na sztukę współczesną, powinni sobie uprzytomnić, że dziesięć lat przed pojawieniem się plascynatów nikt w najśmielszych wizjach nie wyobrażał sobie, że na wystawie będzie można zobaczyć ciało człowieka obdartego ze skóry, który skórę tę trzyma przed sobą w

Body for Art

ręku. Wyobraźnia jak zawsze nie nadąża za cywilizacyjnym postępem.

W roku 2009 roku Fritz Luber, uczeń profesora Hagensa, opracował metodę plazmodermi, która była znacznie udoskonaloną wersją metody plascynacji. Zachowywała ona wszystkie zalety metody plascynacji, a jednocześnie znacznie redukowała jej wady. Otrzymywane ciała zachowywały ogromną plastyczność, można je było poddawać najbardziej wymyślnym przekształceniom, a otrzymywane w ten sposób obiekty zachowywały większość osobniczych cech wyjściowego ciała. Tym samym artyści otrzymali do swej dyspozycji prawdziwą materię ludzką, nadającą się do tego, by tworzyć z niej sztukę tak blisko związaną z człowiekiem, jak nigdy dotąd.

Gwałtownie narastające zapotrzebowanie sztuki na martwe i żywe ciała zbiegło się więc z opracowaniem nowych technologicznych możliwości, ułatwiających sprostaniu tym potrzebom. Był to bardzo szczęśliwy zbieg okoliczności. Brakowało jednak czynnika organizującego i porządkującego te spontaniczne procesy w spójny system. W tej sytuacji powstanie fundacji „Body for Art” przyjęto z ogromnymi nadziejami. Założył ją chiński miliarder i kolekcjoner sztuki Wu Chen, a bezpośrednią przyczyną powstania fundacji były dramatyczne kłopoty z realizacją pomnika-muzeum ofiar XX wieku (2010), najmroczniejszego okresu w dziejach ludzkości. Pomnik został zaprojektowany przez słynnego Koi Sato, twórcę strategii reklamowych największych światowych koncernów.

Dzisiaj, gdy muzeum jest udostępnione zwiedzającym, wszyscy zgodnie przyznają, że jest to jedna z najbardziej wstrząsających realizacji sztuki współczesnej. Z rozległej, pozbawionej wszelkiej roślinności równiny, położonej niedaleko Monachium, wyrasta gigantyczna, biała kopuła. Wejście do muzeum jest jednak oddalone od niej o prawie kilometr i prowadzi do niewidocznej części podziemnej. Oddajmy w tym miejscu głos Meli Polnik, która tak relacjonuje swój

pobyt w muzeum ⁵. „Przechodzimy przez niewielkie pomieszczenie i dalej przez ciężkie, metalowe drzwi wchodzimy do małej, dosyć niskiej sali. Na ścianach łuszcząca się farba. Na suficie biegnie metalowa rurka, a na niej zainstalowanych jest kilka sitek prysznicowych. Skądś dobiegają trudne do zidentyfikowania pojedyncze głosy, jakieś śmiechy, może płacz. Na ścianach pojawiają się i nikną jakieś zjawiskowe sylwetki. Czujemy zapach mydła. Przechodzimy do kolejnej sali. Jest większa, ale ma ten sam charakter. Poprzez ciąg podobnych, ale coraz większych sal dochodzimy do pomieszczenia o gigantycznych rozmiarach. Nie widać przeciwległej ściany. Na niskim suficie, którego prawie możemy dosięgnąć ręką, biegną rzędy metalowych rurek; na nich w bliskich odstępach znajdują się sitka prysznicowe, tysiące sitek. Sufit niemal wali się nam na głowy, uczucie klaustrofobiczne. Skądś dobiega gwar rozmów, jakieś trudne do zrozumienia okrzyki, szum wody. Nagle widzę, że z sitek wydobywa się ledwie widoczny, biały dym. Czuję dziwny, mdlący zapach. Biegniemy do przodu, chcemy uciec, brakuje nam powietrza. Docieramy do przeciwległego końca. Ciężkie metalowe drzwi, które z trudem otwieramy, prowadzą do długiego, mrocznego, lekko wznoszącego się korytarza. Idziemy z 15 minut. Nagle wychodzimy do ogrodu. Oślepia nas słońce. Ogromna żółta tarcza sztucznego słońca góruje na nami. Przepiękna. Porażająca. Wszystko w słońcu. Wzrok się powoli przyzwyczaja. Widzimy piękne drzewa, zielona trawa. Rajski ogród. Nagle pomiędzy drzewami dostrzegamy wysoki na 5 metrów stos nagich trupów: dorośli i dzieci, kobiety i mężczyźni. Trupy i to słońce, rajski ogród pełen stosów trupów. Nie do zniesienia. Wybiegam cała mokra i rozdygotana”.

Realizacja muzeum ofiar XX wieku pochłonęła dwadzieścia tysięcy ciał spreparowanych metodą plazmoderny. Bez pomocy fundacji „Body for Art” nie

⁵ Mela Polnik, „Face to Face”, Ariel, London 2013, s. 214

Body for Art

byłaby w ogóle możliwa. To spektakularne przedsięwzięcie zwróciło uwagę mediów całego świata na działalność fundacji i stało się początkiem jej niezwyklej rozwoju. Podnoszone tuż po otwarciu muzeum głosy - zresztą nieliczne i o rasistowskim podłożu - mówiące, że niezręcznością jest to, iż przytłaczająca większość ciał pochodzi od chińskich dawców, spotkały się ze zdecydowanym sprzeciwem i szybko ucichły.

Dzisiaj fundacja dysponuje ogromnymi magazynami na całym świecie do przechowywania ludzkiej materii oraz bazami danych obejmującymi ponad 3 milionów wolontariuszy, gotowych w każdej chwili wesprzeć najśmielsze projekty artystyczne. Głośna, zrealizowana w zeszłym roku praca Tima Johnsona, zatytułowana "Ten Thousand Thumbs", mogła powstać jedynie dzięki pomocy fundacji.

Do sukcesu fundacji "Body for Art" przyczyniła się zakrojona na szeroką skalę kampania edukacyjna, której celem było uprzystępnienie sztuki współczesnej, jej społecznej roli, zadań, które przed nią stoją i środków, które musi mieć do dyspozycji, by tym zadaniom podołać. Kampania prowadzona była pod pamiętnym hasłem: zamiast budować cmentarze, budujmy muzea sztuki. Towarzystwo mu inne hasło: zamiast odchodzić na wieczność, pozostań z nami na wieczność. Do sukcesu przyczyniła się też zmiana prawa, które nakłada na każdego obowiązek wypełnienia deklaracji, w której można wybrać, czy przekazuje się po śmierci swoje ciało medycynie, czy sztuce.

Dzięki fundacji "Body for Art" sztuka współczesna staje się w coraz większym stopniu owocem zbiorowego, społecznego wysiłku. Każdy projekt, w którego powstanie zaangażowana jest fundacja, zaopatrzony zostaje w metryczkę, zawierającą dane osobowe fundatorów, w tym dokładne dane wolontariuszy oraz dawców ciał, o ile nie zastrzegli oni sobie anonimowości. Winniśmy im

Body for Art

wdzięczność, bez nich nasza kultura byłaby uboższa.

Od sztuki ciała do sztuki z ciał

Fundacja „Body for Art” od samego początku wspierała bardzo różne projekty, jedynym kryterium była wartość artystyczna. Z pewnością jednak największe zasługi poczyniła dla rozwoju sztuki, która jest wyjściem w kierunku zła. Jest to sztuka, która nikogo nie pozostawia obojętnym. Artyści tego nurtu uświadamiają nam, że oni sami nie są niewinni, sztuka nie jest niewinna, widz też nie jest niewinny. Wszyscy jesteśmy winni, zasługujemy zatem na karę. Zło jako kara jest w takim razie usprawiedliwionym składnikiem kultury, a sztuka może również być składnikiem społecznego systemu penitencjarnego. Sztuka karząca widzów jest równie usprawiedliwiona i potrzebna jak sztuka dostarczająca mu wzniosłych wzruszeń estetycznych.

Pytanie, czy zło może istnieć bez obecności ciała, ma naturę metafizyczną. Bez względu na to, jakiej udzielimy odpowiedzi, wydaje się dosyć oczywiste, że dzięki ciałom łatwiej możemy zło uobecnić. Mając do dyspozycji ciało możemy zrezygnować z opisu metaforycznego i sięgnąć wprost do tego, co wulgarne i okrutne. Możemy nie tylko przeczuwać zło, ale także go doświadczać, wzbogacając nasze życie intelektualne i emocjonalne. Sztuka wychodząca naprzeciw złu jest czasem utożsamiana z *necro artem*, ale - jak się przekonamy - nie jest to w pełni uzasadnione. *Necro art* wykorzystuje ciała spreparowane metodą plazmodermi, przekaz prac może jednak być optymistyczny, lekki, nawet dowcipny.

Jedną z niezwykle ważnych prekursorów tego nurtu wydaje się być Marina Abramowic, interesująca, choć dziś już zapomniana artystka drugiej połowy XX wieku. Mam na myśli zwłaszcza jej performance „*Rythm 0*”, wykonany w Neapolu

Body for Art

(1974). Był on w swojej istocie przeniesionym w przestrzeń sztuki wariantem słynnego psychologicznego doświadczenia Philipa G. Zimbardo z 1969 roku. Nawiasem mówiąc przenoszenie podręcznikowych doświadczeń psychologicznych w przestrzeń sztuki stało się ostatnio bardzo popularne i przynosi niezmiernie interesujące rezultaty.

Na przeciąg sześciu godzin artystka całkowicie wystawiła swoje ciało na łaskę publiczności, która miała do swojej dyspozycji leżące na stole rozmaite narzędzia do sprawiania przyjemności i bólu. Po kilku godzinach ubranie Abramowic było w strzępach, a z pociętej brzytwą skóry sączyła się krew. „Stało się dla widzów jasne, że ta kobieta nie zrobi nic dla swojej ochrony i możliwe, że zostanie poturbowana i zgwałcona. Ochrona zaczęła ingerować w chwili, gdy nabita broń została skierowana ku głowie artystki, a jej palec został położony na spuście. Wybuchła walka między ochroną i uczestnikami wydarzenia, położyła ona kres uległości artystki w stosunku do coraz brutalniejszych pomysłów publiczności” - pisał Paul Schimmel w eseju „Leap into the void: performance and the object”⁶.

Śladem przetartym przez Abramowic podążyło wielu artystów i artystek. Istotą wykonywanych przez nich akcji była służebna postawa w stosunku do widzów. Artyści zobowiązywali się, że spełnią życzenia publiczności, że wystawią swoje ciało na zadekretowane przez widzów bodźce, że wykonają zleczone im zadania. Wszystko to jednak zawsze obwarowane było zastrzeżeniami, które miały charakter prewencyjnej cenzury. Dzisiaj w pełni dostrzegamy asekuracyjny i połowiczny charakter tych prac, ich pozorną radykalność wynikającą z postawy „chciałbym, ale się boję”.

Realizacje Edgara Hintsza pozbawione są tych ułomności. Artysta nie pracuje w galeriach, używa opuszczonych obiektów postindustrialnych. Na jeden miesiąc

⁶ Paul Schimmel, “Leap into the void: performance and the object”, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998

Body for Art

zmieniają się one w ośrodki sztuki współczesnej, przyciągając zawsze tłumy zwiedzających. W zakamarkach fabrycznych czekają na zwiedzających wolontariusze obojga płci, którzy wcześniej podpisują zobowiązania, że na własne ryzyko zgadzają się całkowicie podporządkować woli widzów. Zło - a być może czasem też dobro - staje się udziałem uczestników wydarzenia. W trakcie zwiedzania wielu widzów odnajduje w sobie zło, które zostało gdzieś zagubione, zostało stłumione przez opresywne czynniki zewnętrzne. Przyczyniła się do tego nasza kultura, która spycha wszystkie banalne rzeczy na dalekie marginesy. Moment uświadomienia zła w sobie samym ma nie tylko sens personalny, ale także szerszy sens krytyki społecznej. Zauważmy, że jednocześnie w dosyć przewrotny, bo krytyczny sposób, jest tu także realizowane hasło, iż w sztuce marzenia stają się rzeczywistością. Badania Kurta Spacey'a dowiodły, że projekty Hintsy znacząco wpływają na obniżenie społecznej agresji, co skutkuje zmniejszeniem liczby przestępstw w okolicy.

Trzeba uczciwie przyznać, że pewne aspekty tych realizacji budzą niepokój. Krytycy Hintsy zarzucają mu przekroczenia etyczne, podobno nie zawsze zachowane są wymogi bezpieczeństwa, zdarzają się nieszczęśliwe wypadki w trakcie realizacji projektów. Trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu jest to krytyka uzasadniona. Ze względu na ochronę dóbr osobistych nie ma możliwości ujawnienia danych personalnych wolontariuszy, którzy sobie tego nie życzą, a właśnie tacy najczęściej wspierają sztukę Hintsy. Nawet, jeżeli prawdą jest, że zdarzają się tam nieszczęśliwe wypadki, to należy przypomnieć, że wiążą się one z każdą ludzką działalnością. Katastrofy samochodowe pochłonęły więcej istnień ludzkich, niż wszystkie wojny XXI wieku. A przecież sztuka jest działalnością nieporównywalnie wyższej rangi, niż motoryzacja. Trzeba też pamiętać, że Hints niczego nie wymyśla. Jego prace odwołują się do rzeczywistości, sztuka nie może

Body for Art

na nią pozostawać obojętna, nie może być od niej oderwana. Są w wielkich aglomeracjach miejskich miejsca tajemnicze i ponure, do których zapuszczają się tylko ci, którzy świadomi są zarówno niebezpieczeństw, jakie na nich mogą czyhać, jak i tragicznych konsekwencji, jakie mogą z takich wizyt wynikać.

Na koniec tego eseju przyjrzyjmy się jeszcze kilku projektom artystycznym z ostatnich lat, których realizacja była możliwa dzięki wsparciu fundacji „Body for Art”. Będzie to przegląd dosyć wyrywkowy i z pewnością nie oddający całego bogactwa propozycji artystycznych, z którymi mamy na co dzień do czynienia. Wszyscy artyści, o których będę pisał należą do najmłodszej generacji twórców.

Duży rozgłos towarzyszył ostatniej realizacji Meg Parkinson, jednej z najwybitniejszych przedstawicielek zaangażowanego nurtu sztuki kobiecej, tak rzadko obecnie występującej na terenie Europy. Jej praca nosiła tytuł „Wspólna krew” (2019) i była prostą, czytelną dla wszystkich manifestacją kobiecej więzi, wyrażoną pierwotnym językiem najintymniejszego, bo cielesnego pokrewieństwa. Parkinson w swojej sztuce wielokrotnie odnosiła się do relacji budujących wspólnotową tożsamość kobiet, zwłaszcza do tych, które w patriarchalnej kulturze wypychane były w obszar spraw wstydliwie przemilczanych. Kobiety miały czuć się nieczyste, bo na nieczystości ufundowane. Dziś te nieczystości trzymają wysoko na swoich sztandarach. Są z nich dumne i tym samym unieważniają źródłowe aksjomaty męskiej władzy.

Pierwszą rzeczą, na którą zwracali uwagę widzowie po wejściu do przestronnej sali w wiedeńskim Muzeum Sztuki Aktualnej, była dziwna szklana instalacja, złożona z płataniny przezroczystych rurek, które wpadały do wielkiej, szklanej, mocno oświetlonej kadzi. Była ona wypełniona do połowy rdzawą cieczą, która powoli dopływała rurkami i od czasu do czasu w postaci pojedynczych kropeł wpadała do kadzi. Dopiero po chwili można było dostrzec w nieco przyciemnionej

Body for Art

części sali dziesięć nagich, młodych kobiet siedzących w szklanych kloszach na dziwnego rodzaju urządzeniach, przypominających archaiczne fotele dentystyczne. Wisząca na ścianie tabliczki informowała, że z kobiet tych pobierana jest krew menstruacyjna. Skomplikowanym systemem rurek krew była przepompowywana do wspólnego zbiornika. Wystawa trwała ponad miesiąc i przez cały ten czas wszystkie stanowiska były zajęte. Pomimo tego, że nie każda kobieta nadawała się do projektu - musiały one być w odpowiednim wieku i w okresie menstruacji - zgłosiło się tak dużo ochotniczek, że Parkinson musiała ograniczyć udział jednej osoby do ośmiu godzin. W rezultacie w realizację projektu zaangażowanych było prawie tysiąc wolontariuszek.

Zadziwiająca siła współczesnej sztuki polega między innymi na tym, że jest to energia, która przepływa od zbiorowości do zbiorowości, a nie od jednostki do jednostki. Artystka była przecież w tym przypadku zaledwie czynnikiem wyzwalającym, była katalizatorem, który pozwolił zapoczątkować społeczną reakcję w przestrzeni kultury.

Jak już wspomniałem sztuka zaangażowana w otwieranie społecznej świadomości na wszelkiego rodzaju możliwości egzystencjalne, dekonstruująca tradycję, tabu i zabobony, jest dziś w obszarze cywilizacji zachodniej rzadkością. Na początku wieku ważną rolę w Europie odegrała tzw. „naga” fotografia. Wszyscy z pewnością zetknęli się z jej przykładami, gdyż często gości ona na łamach popularnych mediów. Mam na myśli takich autorów jak Cindy Pork i jej cykle „Anorektyczki”, „Grubasy”, „Płasawica”, także Marka Lewisa, które cykle „Kapłani”, „Politycy”, „Oficerowie” miały nieco inny charakter. Warto wspomnieć również głośny, prowokujący cykl „Cipy kuratorek i kutasy kuratorów” Andrieja Sawronnikowa, będący ironiczną krytyką mechanizmów definiujących współczesną scenę artystyczną.

Body for Art

W Europie nie ma już co otwierać, nie ma co dekonstruować. Swoją misję sztuka społecznie zaangażowana podejmuje obecnie wobec innych kultur. Jest to całkiem naturalne zjawisko infiltracji idei. Pamiętamy jak doniosłą rolę odegrała sztuka gejowska w Ameryce i Europie Zachodniej w drugiej połowie XX wieku. Na przełomie XX i XXI wieku obszar jej silnego oddziaływania przesunął się na Europę Wschodnią i po części Azję, które to rejony wyzwoliły się spod niemal półwiecznej dominacji ideologii komunistycznej. Dzisiaj sztuka ta ma jeszcze w sobie potencjał rewolucyjny w krajach muzułmańskich, w przyszłości zapewne obszar jej emanacji przesunie się na Chiny, Wietnam i Koreę.

Szereg propozycji współczesnej sztuki jest próbą podjęcia dialogu z tradycją, próbą zdefiniowania pewnych problemów na nowo, próbą postawienia starych pytań, by udzielić na nie nowych odpowiedzi. Jednym z bardziej interesujących artystów, którzy przyjęli taką właśnie strategię artystyczną, jest Ben Fabre. Fabre nawiązuje do prac bardzo kiedyś cenionego, a dziś prawie zapomnianego artysty francuskiego Cezara. Jedną z najśłynniejszych prac Cezara były samochody sprasowane w duże kostki (*Mobile*, 1960). Samochody były w jego czasach popularnymi czterokołowymi pojazdami, pozwalającymi przewozić do pięciu osób. W składnicach złomu najczęściej poddawano sprasowaniu samochody, które uległy zniszczeniu na skutek katastrof drogowych. Fabre dostrzegł, że prace Cezara są niepełne, zresztą z oczywistych względów w tamtych czasach nie mogły powstać w dojrzałej postaci, to znaczy nie mogły być sprasowane razem z ofiarami wypadków. Poprawianie prac Cezara nie miało jednak sensu, Fabre wpadł więc na pomysł, by w nawiązaniu do autentycznych wypadków drogowych wykonać jak gdyby suplementy do prac Francuza. Każda kostka Fabre opatrzona jest informacją o autentycznym wypadku drogowym i powstaje ze sprasowania takiej liczby ciał, jakie pochłonęła katastrofa. Zachowane zostają również takie parametry jak płeć,

Body for Art

wiek, tusza. Wrażenie jest porażające, gdyż na powierzchni każdej kostki możemy dostrzec szczegóły anatomiczne ciała, rysy twarzy, dłonie, stopy. Tak jak kiedyś w składnicach złomu samochody sprasowane w kostki układane były w pryzmy, tak Fabre układa swoje „ludzkie kostki” w rozmaite architektoniczne formy. Jest to hołd oddany wszystkim ofiarom wypadków samochodowych. Zwróćmy również uwagę na aspekt ironiczny zawarty w pracach Fabre. Wyrażenie „ludzkie kostki” nabiera w nich nowego, zgoła zaskakującego znaczenia. Sztuka śmiertelnie poważna, nawet jeżeli mówi nam o śmierci, nie jest sztuką najwyższej jakości. Dlatego ważne jest, aby poważny przekaz był rozładowywany elementami humoru lub ironii.

Niezwykle lekka i pomysłowa praca zaprezentowana została w zeszłym roku na międzynarodowych targach lotniczych „Ikar 2019”. Jej autorem jest Ian Kuning, artysta znany z zaskakujących pomysłów. Praca nosiła tytuł „Ikar 2019”. Artysta wykorzystał fakt, że materia ludzka otrzymana metodą plazmodermi jest tak plastyczna, że można ją rozwałcować na cieniutką folię. Z tej ludzkiej folii artysta wykonał olbrzymi balon, napędzany podgrzany powietrzem. Na powierzchni balonu dostrzec można było zarysy ludzkiej twarzy, nóg, dłoni, choć ze względu na duże rozplaszczanie były one bardzo zniekształcone i niewyraźne. Balon wzleciał do góry realizując w ten zaskakujący sposób odwieczne ludzkie marzenie o samodzielnym locie w przestworzach. Jestem przekonany, że folia ludzka jeszcze nie jeden raz znajdzie zastosowanie w różnych artystycznych projektach.

Sfery zakazane i niedostępne zawsze ludzi fascynowały. Dzięki sztuce wiele z tych sfer przestało stanowić tabu, zostało oswojonych, zdomowało się w naszej codzienności. Jednym z artystów, interesujących się tą problematyką, jest japończyk Ono Omura. Jego najnowsza instalacja wideo, zaprezentowana na Biennale w Istambule, polegała na symultanicznej transmisji narodzin i śmierci. Na

Body for Art

dwóch przeciwległych plazmowych ścianach mogliśmy obserwować przekaz rejestrowany przez dwie kamery. Jedna z nich wszczepiona była do brzucha ciężarnej kobiety, druga zainstalowana była w trumnie osoby zmarłej kilka miesięcy wcześniej. Transmisje były realizowane w czasie rzeczywistym. Widzowie, którzy chcieli zaobserwować zachodzące na ekranach zmiany, musieli odwiedzać wystawę wielokrotnie. Sztuka w wydaniu Omury nie ma charakteru incydentalnego. Nie da się odebrać jego dzieła przychodząc do galerii tylko jeden raz. Widz, który raz rzucił okiem na ekran, mógł odnieść fałszywe wrażenie, że nic się tam nie dzieje. Jest to sztuka wymagająca zaangażowania widzów, współuczestniczenia w pewnym procesie.

W pokazie Omury było coś fascynującego. Jego dzieło miało hipnotyczne działanie, sala zawsze była wypełniona widzami. Niektórzy koczowali tam na skleconych prowizorycznie legowiskach. Z jednej strony rozwijające się, pęczniejące, nabierające kształtów ciało, z drugiej strony ciało rozkładające się, kurczące, ulegające przerażającym deformacjom. Projekcji towarzyszyła symulacja zapachowa, która sprawiała, że obrazy stawały się bliskie, niemal fizycznie odczuwalne. Mieliśmy przed sobą wielką metaforę ludzkiego losu. Metaforę, ale nie fantazyjnie uduchowioną na modernistyczną modłę, ale ucieleśnioną do bólu. Odpowiedź na pytanie skąd przychodzimy i dokąd zmierzamy. Mieliśmy przed oczyma swój początek i koniec. Czy to mało? Czy powinniśmy taką sztukę odrzucać?

(2020)

KRUCHOŚĆ NIEUDOLNOŚCI

Nie dam się postawić na głowie - wykrzykiwał zdenerwowany Mario Picino, jeden z najbardziej wpływowych europejskich krytyków sztuki ⁷. Zdarzenie to miało miejsce dziesięć lat temu, tuż po słynnym występie Vaari Linto, w obecności licznych świadków. Biedny Picino tak się w sztuce pogubił, że nie wiedział już, gdzie ma głowę, a gdzie nogi. Był przekonany, że stoi twardo na nogach, tylko sztuka stanęła na głowie. A tymczasem to właśnie on stał na głowie i wszystko widział odwrotnie niż należało. Niech ten przykład posłuży za ostrzeżenie dla tych wszystkich, którzy spieszą z pochopnymi sądami i nie ufają artystom; także dla tych wszystkich, którzy są przekonani, że wiedzą najlepiej, czym jest i czym powinna być sztuka. Cóż tak zbulwersowało Picino w czasach, gdy wydawało się, że w sztuce nic już nas zbulwersować nie zdoła? Odpowiedź jest dosyć zaskakująca: zbulwersowała go nieudolność, a więc coś, co zawsze było, jest i będzie wszechobecne i pospolite.

Prawda o tym, że nieudolność bywa fascynująca, należy dzisiaj do kanonu artystycznych aksjomatów. Oburzenie Picino może więc wywoływać zdumienie,

⁷ Mario Picino, "Con gli occhi dell'assassimo", Alpha Press, Roma 2012, s. 234

Kruchość nieudolności

zwłaszcza u młodych ludzi, dla których tamte czasy są odległą przeszłością. Pamiętajmy jednak, że przez całe wieki nikt nie potrafił tej prawdy dostrzec. Nie można zresztą wykluczyć, że byli ludzie, którzy ją dostrzegali, ale głęboko kryli się ze swoimi odczuciami, tak jak zresztą z wieloma innymi ponurymi - jak się kiedyś wydawało - chorobami duszy i ciała. Chociaż oburzenie Picino nie miało uzasadnienia, to jego samego należałoby usprawiedliwić. Nie bądźmy dla niego nazbyt surowymi sędziami. Był tylko jedną z wielu ofiar panujących wtedy, solidnie zakorzenionych w świadomości społecznej przesądów.

Świadomość, że nieudolność może być fascynująca, kształtowała się bardzo powoli. Uchwycenie i zdefiniowanie przyczyn tej fascynacji nie było zadaniem łatwym. To, co dzisiaj wydaje się bezsporne, jeszcze nie tak dawno wcale takim nie było. Moment uświadomienia sobie tej prostej prawdy poprzedzony był długim okresem osvajania, dopuszczania, przybliżania, przełamywania kolejnych uprzedzeń. Nieudolność od niepamiętnych czasów była przecież wyszydzana i traktowana pogardliwie.

Osoby mało zdolne są na ogół niesamodzielne, starają się naśladować jakieś przykłady, jakieś wzorce. Ten moment nieudolnego naśladowania, upodabniania się do kogoś, bez szansy na rzeczywiste spełnienie, jest czymś niezmiernie interesującym. Powstające w takim kontekście prace są spętane sztuczością, jednocześnie jest w nich coś niezwykle wyzywającego. Manifestują one bowiem próbę bezpodstawnego sięgnięcia - w przestrzeni kultury - po atrybuty władzy tych zdolniejszych. Są bezczelnym zamachem na uprzywilejowaną pozycję utalentowanych, zakwestionowaniem kulturowego porządku. W gruncie rzeczy takie zakwestionowanie ma charakter rewolucyjny. Dlatego zawsze budziło agresję, wywoływało represje.

Ludzie dzielą się na dwa typy osobników. Na tych, którzy nie żądają dla siebie

Kruchość nieudolności

uprzywilejowanej pozycji, nie czują się w jakikolwiek sposób wyróżnieni, nie spoglądają na nikogo z góry, oraz na tych, którym wydaje się, że z racji wykształcenia, czy co gorsza jakiejś mitycznej wyższej wrażliwości, ich głos w wielu sprawach powinien być dominujący. Ludzie mało zdolni byli dyskryminowani przez wieki. Spychani na drugi plan, z bardzo ograniczoną możliwością samorealizacji, drastycznie lekceważeni w przestrzeni publicznej - byli po prostu gorszą kategorią ludzi. Działo się tak mimo tego, że zawsze stanowili większość. A może właśnie dlatego. Jest to jedyny chyba przypadek w dziejach, aby tak przytłaczająca większość była tak wyraźnie dyskryminowana we wszystkich dziedzinach, zwłaszcza w sztuce, kulturze, nauce, i to bez względu na panujący ustrój społeczny i położenie geograficzne. Nawet w demokracjach stanowili jedynie mięso wyborcze spożywane przez tych utalentowanych. Wieki pogardy sprawiły, że wrogi stosunek do nieudolności mieliśmy nieomal zapisany w genach. Dlatego tak trudno było przełamać uprzedzenia. A nawet dzisiaj jeszcze - na szczęście bardzo już rzadko - zdarzają się ludzie, zwłaszcza starsi i wyobcowani ze współczesności, którzy nie potrafią się z emancypacją nieudolności pogodzić.

Czym jest nieudolność? Wydaje się, że nieudolność nie jest niczym innym, jak rezultatem braku uzdolnień, a ta jest przecież cechą charakterystyczną dla większości ludzkiej populacji, zwłaszcza, jeśli chodzi o rozmaite dziedziny związane ze sztuką. Nieudolność jest zatem zakorzeniona w tym wymiarze społecznej egzystencji, który jest dominujący i który z tej racji powinien wywierać decydujący wpływ na kształt i jakość naszego społecznego życia, także na sztukę. Emanacje społeczne, a taką jest bez wątpienia sztuka, winny pozostawać w zgodzie z wewnętrznym potencjałem dominującym w społeczeństwie. Brak takiej zgodności jest wyraźną oznaką kryzysu; oznaką, że proces emanowania został zakłócony, zafałszowany przez jakieś wrogie społeczeństwu siły.

Kruchość nieudolności

Ludzie mało zdolni potrafią robić zaskakujące rzeczy. Im są mniej zdolni, tym bardziej potrafią zaskoczyć. Oczywiście nie jest to zaskoczenie pozytywne, powodowane czymś, co jest aż tak bardzo wspaniałe. Jest to zaskoczenie negatywne, powodowane czymś, co jest aż tak bardzo nieudane. Wieloznaczna niezręczność tych prac jest najciekawszym ich aspektem. Człowiekowi uzdolnionemu do głowy nie przyjdzie, że można zrobić rzecz aż tak bardzo nieudaną. Jest on ograniczony swoim talentem, którego nie jest w stanie przekroczyć. Talent staje się dla niego horyzontem możliwości twórczych. Człowiek uzdolniony nie potrafi dostrzec, że za tym horyzontem rozciągają się wielkie przestrzenie, często leżące odłogiem, mimo, że można by zebrać z nich obfity plon. Nawet, jeżeli coś nieudanego przyjdzie mu do głowy, to nie odważy się tego zrealizować. Z talentem bowiem jest związany strach przemieszany z pychą. Strach, żeby nie zaprzedać się marności i pycha związana z wiarą w to, że jest się depozytariuszem wartości. Sytuacja ma zresztą lustrzany charakter. Człowiek pozbawiony talentu też jest ograniczony tym deficytem i nie jest w stanie zrobić rzeczy udanej.

Zrozumienie prostej prawdy, że w sztuce zaskoczenie pozytywne jest równie dobrym środkiem wyrazu jak zaskoczenie negatywne, okazało się brzemienne w skutki. Otworzyło drogę do myślenia o twórczości w całkiem nowych kategoriach. Rzeczy bardzo nieudane zaczęły być równie cenione, jak rzeczy bardzo udane. Niektórzy krytycy, na przykład słynny Kurt Bisdén, twierdzili nawet, że w pracach bardzo nieudanych tkwi więcej prawdy o naszym świecie, który przecież trudno zaliczyć do rzeczy udanych⁸. Rzeczy wspaniałe są wyrazem smakoszostwa, etycznego i estetycznego eskapizmu, są ucieczką od rzeczywistości w stronę metafizyki, skłaniają do kontemplacji zamiast do działania. Gdy patrzymy na rzecz

⁸ Kurt Busden, "Inaptitude as a key towards the truth", Partenon, Paris, s. 167

Kruchość nieudolności

nieudaną, mamy ochotę, by coś zmienić, choćby samemu zrobić coś lepiej. Rzeczy nieudane są nam bliższe, nie wpędzają nas w kompleksy, są bardziej zrozumiałe, są bardziej ludzkie. A o jaką sztukę powinno nam dzisiaj chodzić, jak właśnie nie o sztukę jak najbardziej ludzką?

Trzeba jednak od razu wyjaśnić mogące się rodzić nieporozumienia. Bywało w historii tak, że praca artysty, który dążył do doskonałości, była w pierwszym momencie oceniana jako kompletnie nieudana. „Panny z Avinionu” Pabla Picassa, dzieło powstałe na początku XX wieku, wzbudzały początkowo skrajnie negatywne emocje, mówiono wręcz, że jest to praca ohydna. Później dostrzeżono w niej arcydzieło. Po pozornym zaskoczeniu negatywnym nastąpiło realne zaskoczenie pozytywne. Dzisiaj wiemy, że obraz Picassa od początku był udany, tylko nie potrafiono tego dostrzec. Gdy piszę o zaskoczeniu negatywnym mam na myśli zupełnie inny przypadek. Dotyczy on spotkania z pracą nieudaną w sensie absolutnym, nieudaną na wieczność.

Droga prowadząca do emancypacji nieudolności była przeraźliwie długa i pełna przeszkód do pokonania. Pierwszym krokiem na tej drodze było dopuszczenie możliwości, że można w ogóle pokazać coś, co będzie nieudane. Początkowo nie było to celem samym w sobie, a jedynie ceną, którą warto - jak się wydawało - zapłacić, by dzięki temu przybliżyć się do takich wartości jak spontaniczność, błyskotliwość, nieprzewidywalność, niepowtarzalność.

Możliwość, że coś będzie nieudane, pojawiła się wraz z akceptacją w sztuce improwizacji, a więc takiej działalności artystycznej, w której akt twórczy zbiega się z jednoczesną prezentacją dzieła. Praktyka improwizacji istniała zawsze, zwłaszcza w muzyce ludowej, muzyce orientalnej. Od połowy XVI wieku do końca XVIII wieku popularne były przedstawienia *Commedii Dell'arte*, zwanej również komedią improwizowaną. Był to powstały we Włoszech typ ludycznego widowiska

Kruchość nieudolności

scenicznego oparty na improwizacji aktorskiej, w założeniu uniezależniony od tekstów literackich. W tak zwanych sztukach wysokich improwizacja pojawiła się na trwałe w muzyce europejskiej w połowie XVII wieku wraz z barokiem, które to słowo - warto to przypomnieć w kontekście współczesnych dyskusji o kulturze - oznaczało początkowo dziwactwo, dziwność w sztuce. W poezji improwizacja była bardzo popularna w epoce romantyzmu. Dodajmy, że była też ważnym składnikiem powstałego pod koniec XIX wieku jazzu. Do sztuk wizualnych improwizacja wtargnęła dosyć późno, bo w XX wieku, najpierw w działaniach dadaistów, później w takich nurtach, jak action painting, happening, performance. W tych ostatnich wiązała się często z współuczestnictwem widzów.

Improwizacja dopuszcza możliwość, że spontaniczny akt twórczy będzie nieudany. Nie ma tu przecież możliwości korekty, wycofania się z tego, co już zostało zrobione. Jej celem jednak nigdy nie była rzecz nieudana, ale wręcz przeciwnie - rzecz doskonała. Spontaniczność miała sztukę udoskonalić, wznieść na jeszcze większe wyżyny. Wraz z improwizacją zmienił się jednak status odbiorcy, zasada odbioru i związany z nią sposób oceny pracy. Odbiorca stawał się w nieporównywalnie większym stopniu uczestnikiem aktu kreacji, zaczynał być emocjonalnie związany bardziej z tym aktem, niż z jego finalnym efektem, musiał wstrzymać osąd, ponieważ uczestniczył w rzeczy jeszcze nie dokończonej, jeszcze trwającej. Postawa krytyczna traciła na znaczeniu, ponieważ musiałyby dotyczyć rzeczy, która i tak była nie do powtórzenia. W miejsce postawy krytycznej pojawiała się postawa partycypacji. Widz -sędzia zamieniał się w widza - kibicującego towarzysza.

Artystom rzeczy nieudane wychodziły dosyć rzadko, improwizacje prowadziły bowiem do dzieł wybitnych. Był to okres nieudolności utajonej, zaledwie potencjalnej. Cały czas nie mieściła się ona w obowiązującym paradygmacie

Kruchość nieudolności

artystycznej aktywności. Jeżeli się zdarzała, to jako nieszczęśliwy wypadek, i jako taki była wstydliwie odsuwana na margines.

Czasy nieudolności aktualnej rozpoczęły się tak naprawdę dopiero na przełomie XX i XXI wieku, przy czym pierwsze próby jej wykorzystywania były bardzo nieśmiałe. Artyści zamiast pokazywać w galeriach swoje własne prace zaczęli dosyć niespodziewanie prezentować tam prace różnych, zaproszonych przez siebie osób, na ogół niewykształconych lub mających ograniczone chorobą lub kalectwem możliwości ekspresji. Oczywiście pisząc o „ograniczoności” mam na myśli perspektywę oceny z pozycji tzw. „normalności”. Naprawdę byli to po prostu ludzie o odmiennych stanach świadomości i odmiennych potencjałach wrażliwości. Jednym z przejawów odmiennych potencjałów wrażliwości jest właśnie nieudolność.

W galeriach mogliśmy podziwiać prace ludzi chorych psychicznie, głuchoniewidomych, paralityków, ale też rozmaitych nawiedzonych pasjonatów rękodzieła, majsterkowiczów, „dłubaczy”, artystów ulicy lub po prostu ciekawych ludzi, których kiedyś nazywano „oryginałami”. Tak jak kiedyś artysta używał pędzla, żeby zrobić obraz, tak teraz mógł użyć osoby niewidomej, żeby zrobić sztukę. Uważny obserwator zmian kulturowych dostrzeże zapewne analogię pomiędzy początkiem XX i XXI wieku. Na początku XX wieku artyści szalenie interesowali się sztuką prymitywną, na początku XXI wieku obiektem zainteresowania stała się sztuka upośledzona, niepełnosprawna, bo robiona za pośrednictwem ludzi-mediów, należących do wyżej wymienionych kategorii. O ile jednak w pierwszym przypadku mieliśmy do czynienia z inspiracją pojmowaną w tradycyjnym sensie, tak w tym drugim przypadku stała się rzecz niezwykła. Artyści zaczęli pokazywać „nieudolne” prace w galeriach na swoich wystawach zamiast własnych prac. Oczywiście nie mogło być tu mowy o żadnym wyborze, nie

Kruchość nieudolności

chodziło o prezentację rzeczy najbardziej udanych, ta kategoria w ogóle przestała mieć zastosowanie. Artyści manifestowali w ten sposób solidarność z ludźmi odrzucanymi na margines, z ludźmi nie mieszczącymi się w zakresie pojęcia normalności. Zdawali się mówić: solidarność jest dalece ważniejsza niż sztuka. Ustępując im miejsca kruszyli jednocześnie wszystkie nasze stereotypy dotyczące sztuki, otwierali przejścia do nieznanych wcześniej światów, które były tak blisko, a jednocześnie tak daleko. Już nie zawartość wystawy była ważna, ale jej drugie lub trzecie dno. Na samym dnie odnajdywaliśmy zawsze właściwego twórcę dzieła i właściwy sens proponowanej przez niego pracy.

Bardzo interesująca i znamienna sekwencja wydarzeń miała miejsce na słynnych 13, 14 oraz 15 Documentach w Kassel. Wydarzenia te wprawdzie łączą się przede wszystkim ze sztuką jako aktywizacją społeczną, ale również dla spraw rozważanych tutaj nie są bez znaczenia. Zresztą problem nieudolności wydaje się z problemem aktywizacji społecznej ściśle wiązać.

Na 13-tych Documentach w roku 2012 większość zaproszonych artystów odstąpiła swoje miejsca różnym „dziwacom”, jak ich nazwała prasa. Na kolejnych Documentach słynny kurator Paolo Bertini w ogóle nie zaprosił artystów, wywołując zresztą wśród nich głęboką konsternację. W ich miejsce zaprosił ludzi z różnymi rodzajami upośledzeń duszy i ciała, naznaczonych różnymi deficytami. Documenta te odbyły się pod hasłem "Nieznane horyzonty". Kuratorem 15-tych Documentów nie został natomiast - ku konsternacji tym razem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) - nikt zajmujący się zawodowo sztuką, tylko Frank Kapor, jedyny cudownie ocalały pasażer z słynnej katastrofy Aerobusu pod Londynem, która pochłonęła 2500 ofiar. Kaporowi los ofiarował życie po raz drugi. Wystawa na 15 Documentach miała być obrazem współczesności widzianej oczyma kogoś, kto żyje po raz drugi. Kapor zaprosił

Kruchość nieudolności

jednak do udziału w wystawie rodziny ofiar katastrofy i wystawa stała się niezwykle poruszającym pomnikiem upamiętniającym tę tragedię.

Documenta w Kassel także w XX wieku odegrały wielką rolę w przemianach sztuki współczesnej. To dzięki nim artyści przestali pokazywać dzieła, a zaczęli realizować projekty, często specjalnie przygotowywane na potrzeby kuratorów. Nieograniczone niemal możliwości finansowe organizatorów sprawiły, że prosta prezentacja prac wykonanych wcześniej w pracowni straciła sens. Ambicją kuratorów było bowiem stworzenie artystom możliwości realizacyjnych niedostępnych w ich normalnej praktyce artystycznej. Zamiast pokazywać prace z ostatniego okresu artysta stawał teraz przed wyzwaniem, jak wykorzystać sytuację, w której nie ma żadnych ograniczeń, w której wszystko może być zrealizowane. Była to fundamentalna zmiana. Twórczość zaczęła być napędzana nie wewnętrznym imperatywem artysty, ale zewnętrznymi możliwościami. Przysłowiowe wieże z kości słoniowej rozpadały się jak domki z kart, sztuka odzyskiwała możliwości społecznych interakcji. Konsekwencją faktu, że centralną kategorią w myśleniu o sztuce stała się kategoria możliwości, było także późniejsze powstanie sztuki niemożliwej i sztuki konceptualnej.

Warto w tym miejscu odnotować, że Niemcy mają w rozwoju sztuki współczesnej szczególne zasługi. Są niesłychanie otwarci i pozytywnie nastawieni do wszystkiego, co w sztuce nowe, niespodziewane, zaskakujące. Tłumnie odwiedzają galerie i muzea. Wszystkie propozycje artystyczne przyjmują ze wspaniałym entuzjazmem. Być może u podłoża tej otwartości leży głęboko wryty w ich zbiorową podświadomość kompleks winy w stosunku do sztuki współczesnej. Źródłem tego kompleksu jest wspomnienie wydarzeń z połowy ubiegłego wieku, kiedy sztuka współczesna jako „Entartete Kunst” była w sposób barbarzyński prześladowana przez nazistów. Kiedyś wybitne dzieła płonęły tu na

Kruchość nieudolności

stosach, dziś artyści mogą liczyć na bezinteresowny podziw i bezwarunkowe zrozumienie.

Symptomy tego, że w zbiorowej mentalności dzieje się coś dziwnego, że następują zaskakujące zmiany kulturowe, zaczęły się równoległe pojawiać także w innych obszarach społecznego życia. Zaskakujące zjawiska zaczęły na przykład być widocznie w sporcie, a więc w dyscyplinie pozornie bardzo oddalonej od sztuki, choć trzeba też pamiętać, że na początku XX wieku na olimpiadach rozdawano medale również w dyscyplinach artystycznych. Wyglądało to tak, jakby rozpędzony pociąg, mknący do stacji docelowej zgodnie z precyzyjnie ustalonym rozkładem jazdy, nieoczekiwanie wjechał na jakiś boczny, całkiem nie używany tor, biegnący na dodatek dziwnymi zygzakami. Mniej więcej od roku 2014 sporą popularnością zaczęły się cieszyć pokazy tzw. sportartu. Początkowo wydawały się one czymś całkowicie dziwnym. Prędko jednak okazało się, że to nowe oblicze sportu ma wiele przewag w stosunku do sportu tradycyjnego. Ponadto cieszy się sporą popularnością wśród widzów. Pokazy sportartu zaczęto transmitować w telewizji i wtedy nastąpił jego żywiołowy rozwój.

Dyscypliny sportartu pozornie pozostawały te same, co w sporcie tradycyjnym, ale ich istota uległa zasadniczej zmianie, zarówno jeśli chodzi o sam przebieg konkurencji, jak i o sposoby oceniania, które zawsze mają dwojaką postać. Weźmy przykładowo bieg na 100 metrów. W sportarcie nie chodzi o to, żeby jak najszybciej dobiec do mety, tylko jak najbardziej zaskakująco, zajmująco. Właściwie nawet trudno tu dobrać trafne określenie, bo nigdy nie wiadomo, dzięki czemu można osiągnąć sukces. W tradycyjnym biegu na 100 metrów wszystko, jeśli chodzi o widowiskowe aspekty, jest z góry wiadome. Wiadomo jak konkurencja będzie przebiegała, wiadomo kto jest w gronie faworytów, wiadomo, w jakim kierunku pójdzie wysiłek wszystkich zawodników, w którym kierunku

Kruchość nieudolności

pobiegną, gdzie się zatrzymają. Nigdy nie zdarzy się tam nic, co by było naprawdę zaskakujące. W sportarcie natomiast nikt nigdy nie wie, czego można się spodziewać. Konkurencje sportartu są oceniane przez jury złożone z medialnych ekspertów oraz w systemie BPG (bezpośrednie próbkowanie gustu), a więc przez samych widzów. Nagrody przyznawane są podwójnie.

Sport przestał być jednowymiarowy, zredukowany do sekund i metrów. Zaczął być fascynującym widowiskiem, w którym każdy ma szansę, a niespodzianki zdarzają się co krok. Ponadto nie ma problemu z dopingiem, którym sport tradycyjny jest tak przeżarty. W sportarcie środki dopingujące okazały się całkowicie bezużyteczne, zaczął liczyć się pomysł, idea. Przede wszystkim jednak sportart oznaczał rezygnację z dążenia do perfekcji, rezygnację z dążenia do bycia najlepszym w danej dziedzinie. Choćby z tego powodu, że sama dziedzina się rozmyła, już przestało być wiadomo, co należy robić, by być najlepszym. Nie wiadomo zresztą również, czego nie należy robić. Sytuacja stała się całkowicie otwarta. Warto zwrócić uwagę, że na długo przed pojawieniem się sportartu medialnymi bohaterami zawodów byli obok zwycięzców, także pechowcy oraz sportowcy rażąco nieporadni. Pamiętam, że bohaterem światowych mediów na jakiejś XX-wiecznej olimpiadzie był pływak, który omal się nie utopił podczas pływackich wyścigów.

Oczywiście sport tradycyjny nie przestał istnieć. Ciągłe znajdują się osoby gustujące w tak jednowymiarowych, prymitywnych rozrywkach, w których chodzi o zdobycie fizycznej przewagi nad przeciwnikiem. Jest to dzisiaj dziedzina całkowicie skomercjalizowana, jej bohaterowie robią po prostu to, co przynosi im jak największe zyski. Odpowiadają na zapotrzebowanie widowni. Nie proponują nic zaskakującego, nie prowokują do nowego spojrzenia na rzeczywistość, nie poszerzają przestrzeni naszych doznań, ani naszych refleksji, nie podchodzą do

Kruchość nieudolności

własnej działalności krytycznie, nie weryfikują naszych hierarchii wartości, nie falsyfikują naszych przesądów.

Fenomen sportartu był jedynie spektakularnym przejawem ugruntowanych już solidnie, głębszych mentalnych przemian. Zapoczątkowanie procesu przyswajania nieudolności szerokiej publiczności zawdzięczamy artystom początku wieku, którzy jak zwykle bezbłędnie wypełnili rolę wrażliwych barometrów, wskazujących kierunek nadchodzących zmian kulturowych. Początek wieku był - jak to zazwyczaj bywa - okresem optymizmu, wiary w możliwość osiągnięcia sukcesu, czego konsekwencją był powszechny wyścig po spełnienie zawodowe, erotyczne, intelektualne, emocjonalne, majątkowe. Wtedy właśnie, ku zaskoczeniu wszystkich, artyści zaczęli promować porażki, żenujące wpadki, nieudolność. Sami zastawiali na siebie pułapki, które miały się kończyć publiczną katastrofą, totalną kompromitacją. Stawiali przed sobą zadania wzbudzające w nich wstręt i strach, zmuszające do eksponowania własnej, najmniej przez siebie akceptowanej strony.

Pojawiły się propozycje artystyczne, których istotą było robienie tego, czego się nie umie. Nie chodziło jednak o znane z historii ćwiczenia artystyczne - pozornie podobne do opisywanego tu zjawiska - mające na celu przełamanie nawyków, schematycznego działania, ale o uzyskanie autentycznej porażki. Kompromitacja jako środek, katastrofa jako cel, porażka jako finał - tak można było streścić ideową istotę działań, które składały się na sztukę niespełnienia. Miały one swoje głębokie uzasadnienie, związane z penetracją dziewiczych rejonów rzeczywistości psychospołecznej, w których możliwości rozmijają się z pragnieniami, umiejętności z podjętym zadaniem, wysiłek z rezultatem. Nic nie chce być takie jak być powinno, choć tak bardzo chcielibyśmy. Wszystko stawia nieznośny opór. Nasze wysiłki wydają się nam samym żałosne. Pali nas wstyd. Chcielibyśmy uciec, schować się przed wszystkimi.

Kruchość nieudolności

Czym jest porażka? Z pewnością nie jest to sytuacja polegająca na tym, że po prostu coś się komuś nie udaje. Gdy mówimy o porażce, myślimy o kimś, kto bardzo chciał osiągnąć sukces, ale mu się nie udało; bardzo się na pracował, ale mu nie wyszło. Widzimy więc, że z tak pojmowaną porażką wiąże się wielki wysiłek, tak rozumianej porażki nie można osiągnąć ot tak sobie, trzeba się bardzo na nią napracować. Czasem napracować się trzeba więcej, niż wymaga tego sukces dla osoby utalentowanej. Sukces bardzo często przychodzi łatwo. Wydaje się, że prawdziwą jest teza głosząca, iż przegrywający zawsze dokonuje większego wysiłku, niż zwycięzca.

Pierwsze wystąpienia tego typu przyjmowane były z całkowitym niezrozumieniem społecznym. Również artyści starszych generacji nie mogli zaakceptować sztuki jako rzeczy i czynów celowo nieudanych. Wychowani byli bowiem w tradycyjnym paradygmacie, który nie dopuszczał innego dążenia, jak ku najlepszemu. Prace nieudane były przez nich niszczone lub przerabiane. Artyści nowej sztuki byli więc narażeni na płynące z rozmaitych kierunków szyderstwa. Ich działania wydawały się całkowitymi głupstwami i tak też były przyjmowane. Nie potrafiono dostrzec, że artyści ci kosztem ogromnego wysiłku dążyli do przewyciężenia skostniałej świadomości. Zapragnęli oni przecież tworzyć dzieła z pełną świadomością powstawania kiczu. Nawet wybitni intelektualiści - filozofowie, literaci, kompozytorzy - którzy zawsze wiernie towarzyszyli przygodom sztuki współczesnej, teraz wydawali się być całkowicie zdezorientowani. Zdarzało się, że przyłączali się do wulgarnych ataków na sztukę współczesną. Cytowany na wstępie Picino⁹ wołał przecież: nie dam się postawić na głowie, Pitwell¹⁰ pisał o selekcji negatywnej i agresji nieudaczników, profesor

9 Mario Picino, "Con gli occhi dell'assassimo", Alpha Press, Roma 2012, s. 234

10 Abraham Pitwell, "In my opinion", Art Forum 7/2013, s. 45

Kruchość nieudolności

Foxforth ¹¹ o hochsztaplerach.

Na szczęście znalazło się wąskie grono ekspertów - krytyków, kuratorów, dyrektorów muzeów i galerii - którzy od początku dostrzegli rewolucyjny potencjał w nowym podejściu do artystycznej ekspresji. Dzięki ich odwadze, która była nie mniejsza, niż odwaga artystów, bowiem ryzykowali oni swoją reputację i nawet posady, udało się nową sztukę obronić. Prędko też okazało się, że nowa sztuka zaczęła wzbudzać ogromne zainteresowanie mediów publicznych, a w końcu także szerokiej publiczności. Przełomem było przyznanie młodziutkiej artystce estońskiej Vaari Linto Wielkiej Nagrody Kultury Francuskiej za fatalnie wykonaną partię w balecie „Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego. Było to pamiętne przedstawienie na deskach Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli, tych samych, na których niegdyś występował słynny zespół „Baletu XX wieku” Maurice Bejarta.

Linto znana była wcześniej jako interesująca artystka multimedialna. Przed swoim występem pobierała przez rok naukę tańca u słynnego Lwa Pietrowa, który zresztą nie szczędził pochwał swojej uczennicy. W pierwszej fazie występu artystka była mocno skoncentrowana i wszyscy byli zadziwieni poziomem jej tańcem. Zmęczenie jednak dało znać o sobie. Niemiłosiernie spocona i zadyszana artystka wielokrotnie przewracała się przy wykonywaniu piruetów, zderzała się z innymi tancerzami, a na koniec nieszczęśliwie zwichnęła sobie nogę w kolanie. Przedstawienie zrobiło jednak piorunujące wrażenie, zgodnie przyznawano, że nikt wcześniej w czymś takim nie uczestniczył. Zapłakana, ale i szczęśliwa Linto, z unieruchomioną politeksowym bandażem nogą, odbierała gratulacje nawet od tych krytyków sztuki, którzy wcześniej byli wrogo nastawieni do jej projektu. Na kanwie przygotowań do jego realizacji powstały trzy komiksy i serial dokumentalny. Niezliczone artykuły poświęcone artystce ukazały się na łamach

¹¹ Leon Foxforth, „Lethal Game”, *Time of New Art*, 3/2012, s.63

Kruchość nieudolności

światowej prasy. Zapis z spektaklu zakupiony został przez najpoważniejsze kolekcje sztuki współczesnej, a sama Linto rozpoczęła w telewizji BCK prowadzenie autorskiego programu talk show, który od razu zyskał niezwykłą popularność. Program poświęcony był ludziom, którym się nie udało. Wydawało się, że przed nową sztuką otwierają się wreszcie wielkie możliwości.

Nieudolność wiąże się z marzeniem. Marzymy zawsze o tym, czego nie mamy, co jest dla nas nieosiągalne lub trudno osiągalne. Nie marzymy o tym, co jesteśmy w stanie osiągnąć, tylko o tym, czego zrobić nie potrafimy, co pozostaje poza zasięgiem naszych możliwości. Kiedy podejmujemy próbę realizacji, wychodzi ona nieudolnie i nasze marzenie pozostaje nieosiągalne. Nawet jeżeli wkładamy wszystkie nasze siły. Pali nas zawstydzenie a łomot serca rozsadza klatkę piersiową. Niespełnialność wydaje się być naturą marzenia. Dlatego sztuka tego nurtu często posługiwała się hasłem realizacji marzeń. Miała to być jednak realizacja bardzo specyficzna: poprzez niespełniony wysiłek, poprzez samą próbę spełnienia, która przybierała nierzadko postać życiowego katharsis. Zaczęto nawet definiować sztukę jako przestrzeń, w której można urzeczywistnić swoje marzenia. Dodajmy, że tylko w sztuce. W życiu realnym bowiem marzenie urzeczywistnione jest na ogół tylko karykaturą marzenia wyobrazonego. Marzenie, aby pozostać marzeniem, musi pozostać w sferze marzeń. Marzenia realnie urzeczywistnione zamieniają się w społeczny banał, choć samym artystom przez chwilę może być przyjemnie.

Prędko jednak pojawiły się głosy, że w tych pierwszych propozycjach sztuki niespełnienia tkwi jakiś fałsz, błąd u samych podstaw. Za porażkę zabierali się artyści wrażliwi, ludzie bardzo uzdolnieni, bez kompleksów. Nawet, gdy w celu poniesienia porażki, stawiali przed sobą zadania ponad siły, w dziedzinach sobie zupełnie obcych, to i tak okazywało się, że radzą sobie z tymi zadaniami

Kruchość nieudolności

zadziwiająco dobrze. Okazywało się więc, że są jeszcze bardziej utalentowani, niż można było sądzić. Tym samym ich porażki były działaniami, które wpędzały ludzi nieutalentowanych w jeszcze większe kompleksy. Nie było budziło jednak największe zastrzeżenia. Zaczęto stawiać pytania, czy to rzeczywiście były porażki.

Odpowiedź nie mogła być inna. Sztuka jako kompromitacja była jedynie pewnego rodzaju umowną grą z widzem, ponieważ tej kompromitacji towarzyszył artystyczny sukces i sława. Pierwszy zwrócił na to uwagę Pierre Valdin. Ta kompromitacja - twierdził - jest pozorna, choć chwilowe emocje są jak najbardziej autentyczne. Cóż to za kompromitacja, która prowadzi do sukcesu? - pytał retorycznie¹². Staje się ona tylko wykorzystywanym środkiem ekspresji, takim jak każdy inny. Prawdziwa kompromitacja musi kończyć się klęską, upadkiem na dno, zaprzepaszczeniem szansy, utratą marzeń.

W tym miejscu napotykamy w naszych rozważaniach na niezwykle subtelny paradoks. Wyróżnienie czegoś w przestrzeni publicznej powoduje, że dane miejsce zostaje oświetlone snopem światła, staje się obiektem powszechnego zainteresowania. Jest skazane na sukces. Tak jak za sprawą Dionizosa wszystko, czego dotknął król Midas, zamieniało się w złoto, tak za sprawą powszechności oddziaływania wszystko, co pojawia się w przestrzeni medialnej, zamienia się w sukces. Najbardziej okrutni zbrodniarze, odsiadujący dożywotnie wyroki, zarabiają krocie na wywiadach, wspomnieniach, nakręconych na ich podstawie filmach. Znajdują sławę, nierzadko również miłość. Są to przykłady ilustrujące, że dzięki masowej kulturze z druzgocących klęsk rodzą się wielkie sukcesy. Masowa kultura jest nieskończenie miłosierna, obdarowuje każdego, kto w niej uczestniczy.

W przypadku, gdy obiektem wyróżnionym w przestrzeni medialnej jest rzecz udana, wszystko wydaje się być w porządku, nic jej nie zagraża. Aksjologiczna

12 Pierre Valdin, "House of Cards", *Artsize*, 5/2014, s. 24

Kruczość nieudolności

pułapka nie działa. Sukces nie niszczy „udaności” rzeczy udanej. Inaczej jest, gdy rozważymy przypadek rzeczy nieudanej. Sukces powoduje, że rzecz nieudana przeistacza się w rzecz udaną, jej „nieudaność” zostaje bezpowrotnie zniszczona. Aby więc rzecz nieudana była autentycznie i na trwale nieudana, musi być pozbawiona szansy na sukces. Czy taka możliwość jest do zrealizowania? Czy tak zakreślony cel nie jest utopią?

Praktyka artystyczna nie dostarczyła satysfakcjonujących odpowiedzi na te pytania. Różne próby i propozycje były raczej szamotaniną wokół nakreślonego powyżej paradoksu, niż jasną odpowiedzią, czy istnieje z niego jakieś wyjście. Spróbujmy więc rozważyć powstałą sytuację czysto teoretycznie. Wydaje się, że istnieją trzy możliwości uniknięcia sukcesu i tym samym ochrony tej kruchej wartości, jaką jest powodowana nieudolnością porażka.

Pierwsza możliwość polegałaby na tym, że rzeczy nieudanych nie prezentujemy w przestrzeni publicznej. Prawdą jest przecież, że wszystko, co zostaje zaprezentowane w przestrzeni publicznej ma szansę na sukces. Więcej: sama taka prezentacja jest już sukcesem. Jeżeli coś natomiast pozostaje poza tą przestrzenią, na sukces nie ma szansy. Takie rozwiązanie oznacza jednak regres kulturowy: chroniąc istotę nieudolności cofamy się do epoki, gdy była ona dyskryminowana i pogardzana, gdy spychana była na margines społecznego zainteresowania. Jest to więc możliwość w dzisiejszych czasach nie do zaakceptowania.

Pozostałe dwie możliwości polegają na obwarowaniu publicznych prezentacji rzeczy nieudanych takimi warunkami, które by uniemożliwiły pojawienie się sukcesu. Zwróćmy uwagę na niesłychanie wyrafinowane intelektualnie konsekwencje tej niewyrafinowanej, bo przecież nieudolnej sztuki. Zamiast zastanawiać się, jak osiągnąć sukces, musimy poszukiwać sposobu, który

Kruchość nieudolności

pozwoliłby go uniknąć. Dedykuję tę uwagę wszystkim, którzy nadal uważają, że nieudolność jest intelektualnie jałowa.

Jeżeli zastanowimy się nad tym, co jest konieczne, by sukces był możliwy, przychodzą na myśl dwa warunki. Pierwszym warunkiem jest obecność autora. Sukces zawsze dotyczy osoby, związany jest z kreowaniem jej wizerunku. Gdy nie ma autora, nie ma sukcesu. Drugim warunkiem zaistnienia sukcesu wydaje się być możliwość jego konsumpcji. Jest przecież wiele wspaniałych obiektów przyrody, a nie mówimy w ich kontekście o sukcesie. Ktoś mógłby powiedzieć, że przecież te wspaniałe przejawy przyrody świadczą o sukcesie Pana Boga. Pan Bóg nie może jednak takiego sukcesu skonsumować, dlatego sukcesem tym nikt specjalnie się nie zajmuje, nikt tych sukcesów nie przeżywa, choćby tak głęboko, jak ostatnio przeżywamy sukcesy słynnego iluzjonisty Nino Boatmana, opisywane przez środki masowego przekazu na całym świecie.

Gdybyśmy zadbali o to, by oba wymienione warunki, były trudne do spełnienia, to szansa na uniknięcie sukcesu stała by się całkiem realna. Unieważnienie możliwości konsumpcji prowadzi do koncepcji tzw. sztuki jednorazowego użytku robionych przez artystów chwilowych. Powinny to być projekty do jednorazowego wykonania, przygotowane przez osoby, które podpisują deklarację, że nigdy wcześniej nie uprawiały działalności artystycznej oraz zobowiązanie, że nie będą tego próbowały robić w przyszłości. Ich projekty w takim kontekście w ogóle nie powinny być rozważane w kategoriach sukcesu, właśnie dlatego, że nie mają ani przeszłości, ani przyszłości. Są z założenia jednorazową, niepowtarzalną katastrofą. Takie próby były podejmowane, powstał nawet w Londynie międzynarodowy festiwal "Art Crash", prezentujący tego typu wydarzenia. Prędko jednak wykryto, że autorzy najbardziej głośnych katastrof artystycznych wcale nie zamierzali wycofywać się z swojej działalności. Nie

Kruchość nieudolności

potrafiliby się oprzeć intratnym ofertom komercyjnym i kolejne projekty realizowali przez podstawione osoby, albo też twierdzili, że ich nowe spektakle nie mają ze sztuką nic wspólnego. Dołączali w rezultacie do galerii osób znanych i sławnych, rozchwytywanych przez media. Natychmiast pojawiali się naśladowcy i to, co początkowo było odczytywane jako nieudolne, zaczęło być oceniane jako wyrafinowane, przełamujące nawyki, wyprzedzające swój czas.

Trzecia z możliwości, polegająca na unieważnieniu obecności osoby, prowadzi do koncepcji całkowitej anonimowości w tej przestrzeni sztuki. Powinna to być sztuka bez artystów, coś jakby odwrócenie XX wiecznej koncepcji sztuki bez dzieł. Nieudolność winna być anonimowa, autorzy projektów powinni na zawsze pozostać w ukryciu, tak jak średniowieczni budowniczości katedr, z tym, że tym razem winny to być „katedry nieudolności”. Takie próby również były podejmowane. Zawsze jednak pojawiali się oszuści, którzy w celu osiągnięcia doraźnych korzyści sobie przypisywali autorstwo najbardziej nieudanych prac. Okazało się też, że nieudolność i związana z nią katastrofalna żenada przestaje społecznie oddziaływać w przypadku całkowitej anonimowości. Nieudolność wstrząsa nami jedynie wtedy, gdy jest nieudolnością osób publicznie znanych. Tylko wtedy też ujawniają się prawdy, które tak są potrzebne ogółowi publiczności. Ale gdy mamy do czynienia z nieudolnością osoby sławnej, to ona tylko pomnaża jej sławę, a więc staje się raczej wzorcem do naśladowania, niż czymś nieudanym. I koło się zamyka.

Fenomen nieudolności jako porażki jest więc w przestrzeni publicznej - jak próbowaliśmy to uzasadnić - czymś bardzo ulotnym i kruchym. Należy go wyraźnie odróżnić od nieudolności jako sukcesu. Nieudolność jako przyczyna sukcesu wydaje się czymś banalnym. Zawsze była, jest i będzie składnikiem kultury masowej. Sztuka współczesna początku naszego wieku próbowała zwrócić

Kruchość nieudolności

naszą uwagę na to, że pojawienie się w przestrzeni publicznej nieudolności prowadzącej do porażki może spełnić w stosunku do społeczeństwa ważną rolę terapeutyczną. Przywraca ona bowiem równowagę aksjologiczną między rzeczywistością medialną i realną. Ta nierównowaga, na którą artyści próbowali zwrócić naszą uwagę, polega na tym, że rzeczywistość medialna wypełniona jest sukcesami, a rzeczywistość realna wypełniona jest porażkami. Nieudolność warta jest uwagi tylko w kontekście publicznej porażki. W dalszej części niniejszego tekstu będę się zatem odnosił wyłącznie do niego. Pierwsze próby realizowania takiego kontekstu, choć cenne i interesujące, były jednocześnie skażone wewnętrzną sprzecznością, gdyż dla artystów wielka katastrofa kończyła się wielkim sukcesem.

Doświadczenia te wyraziście pokazały, że nieudolność jako autentyczna katastrofa prowadząca do publicznej porażki jest czymś rzadkim i trudno osiągalnym, czymś, co wymyka się z zastawianych na nią pułapek. W ciągu ostatnich dziesięcioleci sztuka współczesna stosowała szereg sposobów, by taką nieudolność oswoić. Zawsze okazywało się, że na końcu jest sukces, a w ślad za nim rzesze naśladowców, asymilacja przez życie codzienne, modę, środki masowego przekazu, reklamę. I w końcu wszyscy nabierali pewności, że to, co w pierwszej chwili było uznawane za nieudolne, tak naprawdę jest w genialny sposób odkrywczym, wyprzedzającym swój czas, przynależnym do czasu przyszłego. Jako należące do przyszłości musiało pozostawać w niezgodzie z panującymi wcześniej schematami ocen, ze spetryfikowaną wrażliwością, z nieprzystającymi kodeksami moralnymi. To było źródłem powszechnego początkowo, ale błędnego wrażenia nieudolności.

Okazało się, że nieudolność jest czymś, do czego trzeba i należy dążyć, ale czego nie można osiągnąć. Że jest to nieustające wyzwanie dla sztuki. Ktoś

Kruchość nieudolności

sparafrazował znane powiedzenie o sztuce i sławie: „nieudolnym się nie jest, nieudolnym się bywa, i to tylko przez 5 minut”. Sztuka nieudolna okazała się bardziej ulotna, niż XX wieczna sztuka efemeryczna.

Doświadczenie polegające na asymilacji przez sztukę ekspresji nieudolnych i upośledzonych ma bardzo ważne znaczenie, zarówno dla społeczeństwa, jaki dla samej sztuki. Dzięki temu doświadczeniu charakterystycznym aspektem czasów, w których żyjemy, jest to, że umysły przeciętne i banalne, wiedząc o swej przeciętności i banalności, mają odwagę domagać się prawa do bycia przeciętnymi i banalnymi, i do uznania tych cech jako wartości nie gorszych niż inne.

Przygarniając rzeczy nieudane jako swoje dzieła sztuka odnalazła własną zaginioną połowę, mityczną artystyczną Atlantyde. Osiągnęła tym samym pełnię możliwości oddziaływania społecznego. Ta odzyskana połowa okazała się czymś w rodzaju odbicia w krzywym zwierciadle, drugą stroną medalu, antytezą konieczną do zaistnienia syntezy. Tak jak odbicie w zwierciadle okazała się ulotna, migotliwa, nieuchwytna. Pomyślmy ile wyjątkowo nieudanych rzeczy zostało zniszczonych w przeszłości. Jakże bardzo nasza kultura została zubożona przez nierozważne działania naszych przodków. Są to straty nie do odrobienia.

Wraz z asymilacją kategorii nieudolności zakończył się trwający w przestrzeni sztuki od ponad stu lat proces wielkiego scalania. Jednością stało się to, co zawsze było oddzielone. Sprzeczności nie do pogodzenia zostały pogodzone. Dzisiejsza sztuka jest jednocześnie: wysoka i niska, popularna i elitarna, prowokująca i w swojej prowokacyjności powszechnie akceptowana, alternatywna i tworząca establishment, niszowa i ogniskująca uwagę mediów masowego przekazu. Mamy więc popularną elitarność, wyrefinowaną pospolitość, konwencjonalną prowokacyjność, pospolite wyrefinowanie, elitarną popularność, alternatywne gwiazdorstwo, peryferyjną centralność, prowokacyjną konwencjonalność,

Kruchość nieudolności

gwiazdorską alternatywność.

Cóż nam pozostaje? Możemy tylko polować na te rzadkie momenty, kiedy natkniemy się na katastrofalną nieudolność, mając świadomość, że są to niepowtarzalne chwile, w których z druzgocącą siłą przekazywana jest prawda o naszej rzeczywistości. Nie należy się raczej spodziewać, że takie spotkanie nastąpi w galerii lub muzeum sztuki współczesnej. To są zbyt skonwencjonalizowane miejsca. Są to miejsca skazane na sukces. Sztuka porażki jest raczej sztuką przestrzeni publicznej, sztuką anonimową, choć z konkretnym autorem, sztuką, która pojawia się w najmniej spodziewanych miejscach i sytuacjach. Prawdziwa, autentyczna sztuka porażki jest sztuką mimowolną, ponieważ polega na rozminięciu się z zamierzonym celem. Rozglądajmy się wokół, bądźmy czujni. Sztuka nas nie zawiedzie.

(2024)

© G.G. Jotha

© Puma Press

zamówienia na książkę należy wysłać na adres:

pumapress@vp.pl

PUMA PRESS 2050

ISBN 646759802x