

# Krystyna Gutowska

---

## Odpowiedzialność artysty

---

Sztuka i Filozofia 10, 171-181

---

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Krystyna Gutowska*

## ODPOWIEDZIALNOŚĆ ARTYSTY

Czy i w jaki sposób artyści współcześni swymi działaniami odpowiadają na wyzwania stawiane przez rzeczywistość, w której żyjemy? Wraz z rozwojem nauki i techniki znacznie wzrosły nie tylko możliwości ludzkiego działania, ale także zagrożenia. Zagrożenia te mają charakter globalny, dotyczą przyszłych pokoleń, w tym samym stopniu, co obecnych, a także samej przyrody. Ostatecznym celem badań jest stwierdzenie, jakie wartości twórcy uznają za ważne i warte realizacji w swym świecie; służyć temu ma poniższy opis symptomów „ekologicznej wrażliwości” charakterystycznej dla naszej epoki; można je dostrzec, przypatrując się rozmaitym zjawiskom artystycznym. Manifestowanie „wrażliwości ekologicznej” traktuję jako formę podejmowania odpowiedzialności za spustoszenia środowiska czynione przez cywilizację; nie zawsze i nie do końca wiązać się to będzie z odpowiedzialnym działaniem artystów.

## ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA STAN ZIEMI

Problematyka ekologiczna stanowi jeden z ważniejszych dylematów aksjologicznych współczesności: nie można cofnąć się do naturalnej gospodarki prymitywnej, ale długofalowe skutki ingerencji człowieka w jego środowisko naturalne są zagrożeniem dla tego środowiska i gatunku ludzkiego. Można wyróżnić następujące formy wrażliwości „ekologicznej” w sztuce współczesnej:

- A. wizje pokazujące harmonijne zespolenie człowieka z przyrodą;
- B. katastroficzne wizje zagrożenia gatunku;
- C. działania artystyczne z kręgu „sztuki ziemi” i „sztuki ciała”;
- D. „sztuka ekologiczna” — działania służące odnowie krajobrazu

### *A. Mistycyzm przyrody*

Ten typ świadomości ekologicznej bywa szczególnie podatny na asymilowanie wątków filozofii buddyjskiej. Zaliczyć można do niego np. a. niektóre style fotografowania przyrody; b. literaturę, która jest zapisem mającym charak-

ter mistyczny przeżyć wobec przyrody (np. utwory Edwarda Stachury); c. niektóre typy architektury tzw. organicznej<sup>1</sup>.

Charakterystyczne cechy:

- docenianie przyrody, naturalnego i nieskażonego środowiska;
- działanie na rzecz jej zachowania w stanie nieskażonym, utrwalania takiego stanu, minimalizowania ingerencji człowieka w środowisko;
- przypisywanie olbrzymiej wagi poczuciu jedności psychicznej i fizycznej człowieka ze środowiskiem;
- znaczenie naturalnego środowiska widziane jest zarówno w perspektywie *jednostkowej egzystencji w przestrzeni, jak i zbiorowej* (architektura wtapiająca się w środowisko przyrodnicze), a także *wspólnoty o charakterze duchowym* (np. przeżywanie wspólnego otoczenia przyrodniczego, krajobrazu, jest traktowane jako jedno ze źródeł poczucia wspólnoty narodowej).

### B. Katastroficzne wizje zagrożenia przyrody i istnienia świata

Istnieją one powszechnie w różnych typach sztuki współczesnej. Występują w twórczości artystów z grupy Fluxus, wyraźnie np. w twórczości Yoko Ono (instalacja rzeźbiarska *Zagrożony gatunek*). Ale w podobnie dramatycznych wizjach lubuje się często także *science-fiction*, środkami artystycznie tradycyjnymi malująca obrazy zdegenerowanego świata przyszłości albo jego zagłady; jest to nurt popularnej rozrywki, mniej interesującej z punktu widzenia zaga-

<sup>1</sup> Współcześnie jednym z wybitnych twórców tego nurtu jest np. węgierski architekt Imre Makovecz, tworzący przede wszystkim w drewnie i akcentujący jako główną wartość w swych realizacjach harmonię z otoczeniem. Nie mogąc inaczej realizować swych koncepcji, w okresie budownictwa socjalistycznego sięgnął po obiekty, które ze swej natury wymagają pełnego powiązania z krajobrazem, tzn. obiekty turystyczne i rekreacyjne. Jego większe architektoniczne dzieła, jak np. dom kultury w Sarospatak, mają realizować kształty antropomorficzne czy zoomorficzne — z „oczami” i „brwiami”, czyli oknami i nadprożami galerii na pierwszym piętrze budynku (są to elementy nie tyle czy raczej nie tylko ekologiczne, ale i postmodernistyczne przede wszystkim). Makovecz lubi włączać do swej architektury naturalnie rosnące drzewa, na przykład po to, aby konarami swymi podpierały okapy części przeznaczony do spożywania posiłków na otwartym powietrzu projektowanego przez niego zespołu restauracyjnego w Wyszehradzie (1980). Jeszcze śmielszy projekt wieży widokowej na górze Has Hegy (1981) — zresztą chyba dotąd nie zrealizowany, zakładał, iż rosnące drzewa są zasadniczym elementem konstrukcyjnym, a ich korony utrzymują zadaszenie wieży. Ideę drzew i konarów niosących przykrycie dachowe znaleźć można także w konstrukcji kulaarów Domu Kultury w Sarospatak. Trudno nie skojarzyć tego motywu z symbolem drzewa kosmicznego, drzewa życia. Pytanie o sklepienie przypomniał się przy okazji rozważań nad eksperymentami Christo. Faktem jest, że w Indiach można znaleźć świątynie w pniu drzewa bananowego.

dnień czysto artystycznych, ale bardzo ważnej ze względu na kształtowanie świadomości ekologicznej licznych odbiorców;

C. „Sztuka ziemi” i „sztuka ciała” — niejasność przesłania i motywacji artystów

W latach siedemdziesiątych pojawił się nowy nurt w sztuce, wykorzystujący jako podstawowe tworzywo naturalny krajobraz. Właściwym środkiem przekazu jest fotografia czy film oraz sporządzana obszerna dokumentacja — gdyż samo dzieło nie ma formy trwałej (w tym sensie sztuka ziemi jest odmianą sztuki konceptualnej), a działania artystyczne odbywają się na rozległych i często odległych od skupisk ludzkich obszarach.

Ze względu na sposób realizacji wartości ekologicznych można zaobserwować w tym nurcie dwie rozbieżne tendencje: z jednej strony energiczne ingerowanie w pejzaż, ewidentny gwałt czyniony naturze, z drugiej uznawanie odrębności i samoistości natury i przekształcanie jej w możliwie dyskretny sposób.

Do grupy pierwszej można zaliczyć eksperymenty wywoływania sztucznych burz piaskowych, formowania piaskowych przyzł za pomocą buldożera na mieliznie tak, aby kamera mogła potem rejestrować w regularnych odstępach czasu wymywanie z nich wody, stawianie zupełnie nieużytecznych murów na pustyni<sup>2</sup>, różne monumentalne przedsięwzięcia, których autorem był Christo<sup>3</sup>.

Przykładem drugiej tendencji jest Richard Long, który ingeruje w krajobraz, czyli w „miejsce” — („miejsce” — to jedna z podstawowych kategorii w sztuce lat ostatnich) — przy użyciu zastanych materiałów (np. jeśli układa

<sup>2</sup> Dokładniejsze informacje np. w: P. Krakowski: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981, s. 120.

<sup>3</sup> Np. w dziele *Opakowany Pont-Neuf* 300 robotników na okres 14 dni opakowało most łącznie z lampami i chodnikami dla pieszych w 440 000 stóp kwadratowych przypominającej jedwab tkaniny polamidowej koloru złotego piasku. Po tym okresie istnienia mostu-rzeźby pozostała dokumentacja fotograficzna zebrana w albumie *Christo, The Pont-Neuf, wrapped*. Paris 1975 – 85 z fotografiami Wolfganga Volza. Amsterdam 1990. Inna głośna realizacja Christo — *Zastłona w dolinie* (Rifle, Colorado) z 200 000 stóp kwadratowych pomarańczowej tkaniny nylonowej, mocowanych za pomocą 27 lin, ukończona została 10 sierpnia 1972 roku. Przez 28 miesięcy pracowało nad nią kilkudziesięciu ludzi. Gotowe dzieło trwało 28 godzin tylko, gdyż zerwała się burza i tkaninę trzeba było zdjąć. W 1976 roku po 42 miesiącach pracy ukończone zostało *Nieprzerwane ogrodzenie*, nazwane „chińskim murem tworzyw sztucznych”. Rozciągało się na prywatnych terenach 59 farmerów na północ od San Francisco aż do Oceanu Spokojnego, miało 18 stóp wysokości i 24,5 mili długości. W związku z nim odbyło się 18 rozpraw sądowych i 3 sesje Sądu Najwyższego Kalifornii, powstał też 450-stronicowy raport na temat spodziewanego wpływu *Nieprzerwanego ogrodzenia* na środowisko naturalne. Inne dzieło, pt. *Opakowane wybrzeże*, polegało na tym, iż w 1971 roku w małej zatoczce koło Sydney w Australii opakowany w folię i związany sznurkami został 1,5 km długości kawał pięknego, skalistego wybrzeża nad oceanem.

krań z kamieni, to znalezionych w pobliżu), bądź naturalnych śladów (np. wydeptywanie ścieżki)<sup>4</sup>. Do tej grupy można zaliczyć także działania na znacznie mniejszą skalę — wykadrowane fragmenty leśnego runa, wylęgające się pisklęta, rośliny wyrastające w donicach. Działania tego typu w Polsce zapoczątkowała w 1974 roku Teresa Murak<sup>5</sup>. Zasiała ona rzeżuchę na koszułi, pielęgnowała ją, a potem założyła koszułę w celu osiągnięcia pełnej jedności z przyrodą.

W tego rodzaju działaniach można dostrzec wiele elementów egocentryzmu i megalomanii twórców. Posługują się autoreklamą, gdyż jednorazowy i nietrwały charakter dzieł wymaga przyciągnięcia uwagi odbiorców. Po „wydarzeniu” pozostaje dokumentacja i legenda — wspomnienie, tym silniejsze, im mocniej wydarzenie to zaistniało podczas swego „dziania się”. Można jednak dostrzec i inspiracje „ekologiczne” tych działań. Brutalna ingerencja w pejzaż, nie usprawiedliwione względami funkcjonalnymi wprowadzanie do niego jawnie i rażąco obcych elementów, jak np. kolorowy plastik, szokuje odbiorcę, epatuje użytymi ostrymi środkami artystycznymi, wywołuje bunt, reakcję typu: „tego nie wolno robić”. Twórca, działając nie wprost, świadomie i w sposób zamierzony zmusza odbiorcę do określenia się po stronie samostnej wartości środowiska nieprzetworzonego przez człowieka, nieujarzmionego. Jeśli jednak traktuje on specyficzne tworzywo, którym jest krajobraz, wyłącznie jako środek wyrazowy własnego języka artystycznego, jego działania określilibyśmy jako niezdolność nieodpowiedzialną (zakłócającą funkcjonowanie naturalnego środowiska) i za to ponosiłby odpowiedzialność.

Natomiast „łagodny” typ działań artysty w pejzażu wzbudza respekt wobec natury, poczucie jej tajemniczości, wywołuje skojarzenia religijne. Niektórzy twórcy z tego nurtu sztuki, korzystając z takiego samego tworzywa i tych samych sposobów jego kształtowania, odżegnują się od jakichkolwiek zaangażowań (Robert Smithson, twórca m.in. *Spiralnej grobli* na Wielkim Słonym Jeziorze: „Nie ma potrzeby nawiązywania do pejzażu. Ja zajmuję się wyłącznie robieniem sztuki”; Michael Heizer, autor drążonych w ziemi na płaskowyżu w stanie Nevada olbrzymich obrazów z piasku, nawiązujący do motywów indiańskiej ornamentyki: „To co robię, dotyczy sztuki, nie pejzażu”)<sup>6</sup>.

Elementem składowym działań podejmowanych przez twórców w rodzaju Christo jest niewątpliwie zafascynowanie technologią, bez względu na to, czy zafascynowanie to zinterpretujemy jako współwystępujące z aprobatą i zachwy-

<sup>4</sup> Inny przykład — nowojorczyk Denis Oppenheim, który mierzył w ziemi czas potrzebny na przebycie St. John River między Kanadą a Stanami Zjednoczonymi przy użyciu pojazdu *snow mobil*.

<sup>5</sup> J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 201 – 201.

<sup>6</sup> Cytuję za: J.F. Chevrier: *La photographie dans la culture du paysage*. Fragment tłumaczenia w: *6×9 (fotografia)*, nr 1/6, 1992, s. 16.

tem, czy też z dezaprobatą i przerażeniem. Czy traktując glob ziemski jako paczkę, „którą można dowolnie dysponować, przesłać gdzieś, wyrzucić”<sup>7</sup>, Christo manifestuje po prostu amerykańską gigantomanę, wywodzącą się z techniki upajanie się przekraczaniem ludzkiej miary, niepartnerski, eksploatorski stosunek do świata, traktowanego jako rzecz do zużycia? A może należałoby jego działania traktować jako formę eksperymentu artystycznego i interpretować jako pytanie o możliwości i granice sztuki? Bez względu na interpretację przesłania, zawartego w jego twórczości, na pewno pojawia się wokół jego działań wątpliwość: w jakim stopniu wartość estetyczna osiągnięta dzięki użyciu takich właśnie a nie innych środków modyfikuje ich wartość moralną, pragmatyczną, ich skutki prawne? Czy chęć uwrażliwiania odbiorców na wartości ekologiczne jest wystarczającym uzasadnieniem dla podejmowania działań gwałcących to środowisko? I czy rzeczywiście taka jest intencja artysty? Jak pisze F. Zawadzki: „Odpowiedzialność polega na świadomym i aktywnym reagowaniu człowieka na wartości rozpoznawane przez niego w otaczającym go świecie (...) brak odpowiedzialności (nieodpowiedzialność) tłumaczyć należy obojętnością (brakiem jakiegokolwiek zaangażowania) wobec określonych wartości. Obojętność ta może mieć dwa źródła: brak wiedzy w ogóle o określonych wartościach lub brak właściwego ich rozeznania”<sup>8</sup>.

Problem niebrania pod uwagę wartości dla innych ludzi ważnych, stwarzanie zagrożenia dla tych wartości a nawet ich niszczenie pojawia się z całą ostrością przy eksperymentowaniu ze stosownym twórcy w licznych współczesnych dziełach, instalacjach i działaniach artystycznych.

#### D. Sztuka ekologiczna

Od dzieł i działań opisanych wyżej odróżnić także trzeba te wszystkie sytuacje, gdy artyści zostali zaangażowani w celu zniwelowania zniszczeń naturalnego środowiska, dokonanych przez przemysł, gdy np. mają oni przywrócić do życia opuszczone kopalnie czy obszary znajdujące się w pobliżu wielkich metropolii. Te misje artystyczne trudno odróżnić od działań czysto użytecznych, zadań rozwiązywanych przez planistów czy architektów. Powierzenie ich twórcom jest odzwierciedleniem nowych, prośrodowiskowych postaw, pojawiających się wśród polityków i ekonomistów<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> J. Brach-Czaina: op. cit., s. 39.

<sup>8</sup> F. Zawadzki: *Pytanie o odpowiedzialność*. W: *Człowiek i świat wartości*. Kraków 1982, s. 381; na ten temat tegoż autora: *Problem odpowiedzialności*. Kraków 1989.

<sup>9</sup> Zagadnieniu temu poświęcona jest książka B.C. Matilsky: *Fragile Ecologies. Contemporary Artists Interpretations and Solutions*. Rizzoli. New York 1992 (recenzja K. Wilkoszewskiej: *Sztuka ekologiczna*. „Sztuka i Filozofia” nr 7, s. 265 – 275).

## TWORZYWO: PEŁNA SWOBODA ARTYSTY, DOWOLNOŚĆ I BRAK TABU CZY PRZEDMIOT DZIAŁAŃ NIEODPOWIEDZIALNYCH?

Problem tworzywa stanowi jeden z kluczy w rozważaniach dotyczących sztuki współczesnej. Aż do końca osiemnastego wieku właściwości tworzywa starano się przezwyciężyć, a ślady obróbki rzemieślniczej — zatrzeć (np. ślady cięcia drewnianej rzeźby czy nierówności ciosania kamienia). Fryderyk Schiller w 1795 twierdzi: „Właściwa tajemnica sztuki mistrza polega na tym, że tworzywu przeczy on formą”. Jeśli zwracano uwagę na właściwości tworzywa, to ze względu na ich znaczenie metaforyczne — np. nieskazitelność kości słoniowej, siłę i zawartość kamienia, trwałość brązu, przezroczystość i świetlistość szkła. Postawa wobec tworzywa w nowszych czasach zaczęła się zmieniać; przejawiało się to w jego odsłanianiu, wydobywaniu, potęgowaniu jego działania<sup>10</sup>.

Sporadyczne pojawianie się nowych tworzyw zaczęło się wraz z wiekiem XX. Futuryści obmalowywali żywe drzewa, w 1920 roku Marcel Duchamp potraktował jako tworzywo artystyczne kurz na szklanych płytkach, dadaiści, a potem przedstawiciele *pop-artu* w swych *collage'ach* zaczęli montować przedmioty codziennego użytku, informel było to „uaktywnienie materii” — „i to nie tylko poprzez zagęszczenie i różnicowanie grubości tworzywa farby, ale poprzez wprowadzanie do obrazu ciał obcych, czerpanych z rzeczywistości pozamalarskiej (...) farba złączona z ciałami obcymi takimi jak piasek, pył, żużel itp., a przede wszystkim ... kawałki desek, szmat, blach, tynk, asfalt, żużle wszelkiego rodzaju, przy czym zostają ujawnione strukturalne jakości owych materii — chropowatość i surowość deski, ostrość dartej blachy, charakter uszkodzeń powierzchni zajętej rdzą, lepkość gliny, strzępiastość naddartej tkaniny. Poszukuje się więc materii jawnie antyestetycznych i to znajdujących się w stanie zniszczenia, branej z pobliża śmietnika (...) zdegradowanej, będącej chaotycznym śladem jakiejś poprzedniej zorganizowanej egzystencji”<sup>11</sup>.

Wszystko, cokolwiek istnieje, zaczęto uważać za potencjalne tworzywo dla działań artysty: otoczenie człowieka, jego zachowania, postawy, nawet życie wewnętrzne. Tworzywa te poddawane są zabiegom kompozycji i aranżacji artystycznej, na przykład w teatralnych warsztatach treningu osobowości. Komunikaty artystyczne przestały być formułowane w „sztucznym” języku ekspresji artystycznej, regulowanym konwencjami, symbolicznym; formułuje się je teraz

<sup>10</sup> G. Bandmann: *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.* W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce.* Warszawa 1976, s. 46 – 79.

<sup>11</sup> A. Kępińska: *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945 – 1978.* Warszawa 1981, s. 61 – 52 i inne.

z materii bezpośrednio wziętej z rzeczywistości. Tyle, że ta rzeczywistość cywilizowanego człowieka jest rzeczywistością właściwie w całości „nienaturalną”, jest albo zanieczyszczona, przetworzona, uformowana przez niego, albo wręcz całkowicie stworzona.

Gdy dzieła sztuki coraz częściej są instalacjami wykorzystującymi tworzywa nietradycyjne, pojawia się pytanie, czy artysta ma nieograniczone prawo do wyboru tworzywa, czy też przy wyborze tworzywa powinien respektować ogólnie przyjmowane normy; i czy intencja wywołania u widzów wstrząsu, który drogą „nie wprost” ma prowadzić do respektowania naruszanych norm, jest wystarczającym powodem użycia drastycznych środków? Czy są tworzywa, które posiadają szczególne sacrum i nigdy tworzywem artystycznym w sposób bezpośredni być nie mogą? Jeśli szczególny charakter sacrum będziemy rozumieć jako związek z tym, co zabronione, gwałtowne, niebezpieczne, może się okazać, iż obraz artystyczny pełni funkcję osławiającą tę niebezpieczną moc<sup>12</sup>.

## WNIOSKI

Powyższy opis form przejawiania się w sztuce naszej epoki „ekologicznej odpowiedzialności”, skłania do wstępnej diagnozy istotnych rysów współczesnej kultury, a zwłaszcza charakterystycznej dla niej swoistej „filozofii nowej wrażliwości” na problematykę przyrody i miejsca człowieka w środowisku naturalnym. Składać się na nią będzie szereg elementów:

a. Dotychczas niepodważalna była zapośredniczająca rola tzw. „przedstawienia w sztuce”, rola iluzji. Ekspozowanie faktycznie ukrzyżowanego człowieka zniweczyłoby wszelkie estetyczne aspekty tego „wydarzenia”. Odwzorowanie tego faktu w tworzywie obrazu artystycznego, „odrealnienie go”, stanowiło źródło percepcyjnego zadowolenia<sup>13</sup>. Bataille mówi o sztuce Baudelaire’a, iż „znakomite połączenie ekstazy i przerażenia”, poprzez przedstawienie w formu-

<sup>12</sup> G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Warszawa 1978, s. 78 – 87 pisze: „Świętość jakiejś rzeczy czy osoby nie oznacza (...), że jest ona doskonale moralna czy też bez reszty godna pożądania lub pochwały (...) świętość może być tożsama z nieczystością (...) Rzecz czy osoba obdarzona mocą jest (...) niebezpieczna”. Van der Leeuw pisze też o ambiwalentnym stosunku do mocy tkwiącym w bojaźni — składają się na nią lęk i pociąg równocześnie.

<sup>13</sup> W Kościele Mariackim w Gdańsku w kaplicy jedenasty tysięcy dziewięćdziesiąt dwa lat temu umieszczono krucyfik, który cechuje realizm w zachowaniu najdrobniejszych szczegółów. Z krucyfiksem tym związana jest stara gdańska legenda. Jego twórca, chcąc jak najlepiej zrealizować swe dzieło, namówił narzeczonego własnej córki do pozowania. Po położeniu i przywiązaniu do krzyża, podstępnie i niespodziewanie przybił go gwoździami i obserwując jego zgon, tworzył z pośpiechem swe nadzwyczajne dzieło. Stąd więc według legendy pochodzi niezwykła ekspresja rzeźby.



le tradycyjnej poezji, „z bezgranicznego występku, nienawiści i nieokiełznanej wolności” wydobyło „formy łagodne, spokojne, nieruchome”<sup>14</sup>. Bezpośrednie eksponowanie tego, co drastyczne, powoduje, iż nie można osiągnąć owej boskiej mocy pozwalającej „patrzeć, jak pogrążają się natury tragiczne i móc się z tego śmiać, pomimo głębokiego zrozumienia, wzruszenia i sympatii, którą się odczuwa”<sup>15</sup>.

b. Rezygnacja z zapośredniczającej roli tradycyjnie artystycznych tworzyw jest świadomym wyborem i zawiera w sobie podstawowe przesłanie twórców współczesnych. Piramida zwierząt namalowana<sup>16</sup> przywodzi na myśl wszystkie symboliczne znaczenia związane z przedstawionymi zwierzętami. Ustawienie pomnika z wypchanych zwierząt jest „rzeczą o śmierci” — jej zadawaniu, jej przeżywaniu. Jest to niewątpliwie inne dzieło. W bluźnierczym akcie Serrana<sup>17</sup> ważna jest informacja o tworzywie — bluźnierstwo dokonuje się na poziomie materiału, a nie obrazu artystycznego.

c. W życiu codziennym zabijanie zwierząt jest faktem banalnym — niszczy się insekty za pomocą specjalnych preparatów sprzedawanych w ogólnodostępnych sklepach, zwierzęta służą jako pożywienie, ich skóry wykorzystywane są do ochrony przed zimnem, ale i do zapewnienia trwałości i komfortu przedmiotom użytkowym, takim jak torby i instrumentów (klawisze z kości słoniowej, struny itd). Trofea myśliwskie — wypchane lby zwierząt łownych wraz z porożami — jako część instalacji Davida Macha *Podwójne trofea*, będącej pochwałą lub krytyką, a może po prostu opisem kultury pop, nie budziły żadnych obiekcji natury moralnej. Były przedmiotami, obiektami takimi jak współwystępujące z nimi w tej samej instalacji pralki, fortepian czy telewizor; przedmioty te w postaci gotowej dotarły do artysty, by stać się elementem jego dzieła. Natomiast w przypadku dzieła K. Kozyry opis przygotowywania tworzywa artystycznego — procesu uśmiercania i preparowania zwierząt, należącego do sfery w naszej kulturze nie eksponowanej, spychanej w nieistnienie, okazało się szo-

<sup>14</sup> K.G. Bataille: *Literatura a zło*. Kraków 1992, s. 44.

<sup>15</sup> Nietzsche, cytuję za G. Bataille, op. cit., s. 47.

<sup>16</sup> Kozyra w 1993 roku przy realizacji pracy dyplomowej w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zatytułowanej *Piramida zwierząt*, używa wybranych wcześniej, zabitych i wypchanych zwierząt: konia, kota, psa i koguta. Proces tworzenia tej pracy traktuje jako integralny element dzieła. Podczas usypiania konia i obdzierania go ze skóry został zrealizowany film.

<sup>17</sup> C. Andreas Serrano wykonuje w 1987 roku fotografię *Szczać na Chrystusa (Piss Christ)*. Jest na niej widoczny krucyfiks, rozświetlony i rozmazany w padającym nań świetle; tytuł i towarzysząca fotografii legenda (w sensie: opisu, historii) wyjaśniają, iż krucyfiks został zanurzony w urynie; rok później artysta wykonał analogiczną pracę pt. *Szczać na papieża - I*, a trzy lata później — *Czerwonego papieża* — wizerunek którego został zanurzony z kolei w mieszaninie uryny i krwi ponoć pochodzącej z lokalnej rzeźni. Wcześniej zaś, w 1986, na wizerunek krucyfiks Serrano nałożył obraz krwawego szkieletu zwierzęcia, dokładniej — małpy.

kujące i obrażające moralne uczucia odbiorców. Kulturowe tabu bywa przekraczane w życiu codziennym, obowiązuje jednak rodzaj „umowy społecznej”, zgodnie z którą transgresje te nie bywają utrwalane, nie mogą być przekształcane we wzory. Nie jest akceptowane społecznie pojawianie się takich transgresji w sztuce. Fakt ten ma dwa możliwe wyjaśnienia: sztukę ceni się wyżej niż codzienność, stąd ostrzej przestrzegana hierarchia wartości moralnych w odniesieniu do działań artystycznych, lub odwrotnie — jeśli działania artystyczne usytuujemy w kategorii działań ludycznych, rozrywkowych, rekreacyjnych, nieużytecznych, to żadne rzeczywiste odstępstwo od obowiązujących w społeczeństwie norm nie zostanie zaakceptowane, cel „uświęcający środki” jest wówczas zbyt błahy.

d. Wykroczenia poza normy estetyczne<sup>18</sup> bywają dużo bardziej tolerowane i akceptowane niż wykroczenia poza normy moralne, religijne czy prawne, poza podstawowe wartości społeczeństw, naruszając je bowiem podważa się godność człowieka, jego człowieczeństwo. Graniczną wartością jest życie (ludzkie, ale i życie zwierzęcia) — każde przekroczenie normy biologii, zadanie gwałtu życiu, jest traktowane jako występki, nawet jeśli nie mieści się wśród czynów karanych przez prawo. W tych granicznych przypadkach zaś mniej oburza, gdy artysta dysponuje swoją własną osobą<sup>19</sup>, niż osobami innych — swoich bliskich<sup>20</sup>, zwierząt czy ciał zmarłych, które są w naszej kulturze przedmiotem szczególnego szacunku. Kluczem do zrozumienia takich granicznych przypadków może być teza Bataille'a, iż sztuka często pełni dzisiaj funkcję dawnych obrzędów ofiarnych. Obrzędy te wiązały się z unicestwieniem tego, co cenne dla danej wspólnoty, z dokonaniem rytualnej zbrodni, pełniącym funkcję jednoczącą spo-

<sup>18</sup> W 1992 w Nowym Jorku pokazano instalację Avy Gerber, złożoną z takich obiektów rzeźbiarskich, jak stare gorsety, majtki, agrafki, papierowe torby, sznurki, papier toaletowy, włosy, plastikowe torby pełne moczu oraz poduszki. Stanowi to dosadną wypowiedź na temat słabości ciała i innych potworności związanych z tzw. łosem kobiety. „Jeśli coś nie jest brudne i podarte, to już nie traktuje się tego poważnie jako tworzywa sztuki” — jest to jeden z licznych przykładów tworzenia dzieł z brudu, zgnilizny, z tego co nieistotne, rozkładające się, niedoskonałe. Wykorzystuje się materiały pochodzące z odzysku, odpadki miejskie, odpady produkcyjne, używane przedmioty — śmieci: pudelka po zapalkach, pogniecione kartony, torby plastikowe, płyny fizjologiczne, butelki, gumki-recepturki.

<sup>19</sup> Gdy np. R. Schwarzkogler popełnił na raty samobójstwo — kałeczyl siebie, aby wywołać wstrząs u innych, finalnym aktem było samobójstwo. John Duncan, który zademonstrował ekstremalną, patologiczną odmianę eksperymentowania własnym ciałem — odbył, nagrany na taśmę, stosunek seksualny ze zmarłą w przeddzień kobietą, a potem poddał się kastracji. Morawski upatruje w czynie tym intencji wypróbowania granic możliwości ludzkich (m. in. przewyciężenie lęku i odrazy oraz samoobrzydzenia — choć może było to po prostu poszukiwanie nowości za wszelką cenę).

<sup>20</sup> E. Denis Oppenheim wprowadza koncepcję ciała genetycznego jako nośnika sztuki (jest to ciało jego bliskich — rodziców i dzieci).

leczność. Hekatomby azteckie osiągały „absolutne szczyty możliwych do zniesienia potworności (...). Konieczne było ustanowienie prawa nakazującego karanie tych, którzy na widok dzieci prowadzonych do świątyni odwracali się od ofiarnego orszaku”<sup>21</sup>.

e. Poszukiwanie *momentów szczególnej intensywności życia* poprzez manipulowanie doświadczeniem czy symulowanie doświadczenia, można określić jako sięganie w Zło w celu osiągnięcia Dobra. Intensywność istnienia rozumiana jako wartość domaga się, „byśmy szli możliwie jak najdalej”. Niebezpieczne ryzykowanie artystów w przekraczaniu uznawanych norm społecznych, moralnych i prawnych można potraktować jako działania, realizujące w nadmiarze wartość intensywności w celu rozszerzenia pojemności naszej wrażliwości. Odbywa się to poprzez docieranie do męki, bólu, zła, brudu, na dno egzystencji. Działania te mogą stanowić szczególną wartość, jednoczącą wspólnotę, a równocześnie formę społecznie kontrolowanego uwalniania niszczących i zbrodniczych popędów ludzkich, jak określa Bataille — „*rozpętanie, uwalnianie z pęt*”, z których najprostszym jest obnażenie jako przekroczenie ograniczeń nakładanych przez tzw. przyzwoitość. Generalnie — w rozważaniu, czy artysta, podejmując pewne działania w wybranych przez siebie twórczych, działa odpowiedzialnie, należy uwzględnić ten punkt widzenia, który jednorazowe czy okresowe przekroczenia jakiegoś prawa, nawet prawa świętego, nie traktuje jako unicestwienia tego prawa, lecz jego potwierdzenie, umocnienie poprzez danie ujścia wrogich temu prawu w psychice ludzkiej sil.

f. Tendencja do unikania fikcji, iluzji oraz tendencja do eksponowania nieprzetworzonych elementów rzeczywistości sprawiły, iż problem własnej wartości i własnego znaczenia twórcy pojawił się z całą ostrością. Reportaż i esej zastąpiły powieść, ustępując miejsca z kolei eksponowaniu rzeczywistości samej bez żadnej „obróbki artystycznej”. Jenny Holzer swój protest przeciwko obojętności świata wobec gwałtów popełnianych na kobietach w byłej Jugosławii, wyraziła poprzez wypisanie na nagiej ludzkiej skórze kilkudziesięciu sentencji. Zdjęcia fragmentów ludzkiego ciała z napisami zajęły prawie 30 stron magazynu „Suddeutsche Zeitung” z listopada 1993 roku. Do farby drukarskiej dodano litr krwi ośmiu kobiet, w tym Jugosłowiarek. „Dopiero kiedy krew przykleja się do naszych rąk, jesteśmy zaszokowani” — mówi Holzer<sup>22</sup>. Jest to charakterystyczny przykład nowej wrażliwości — wymaga ona środków mocnych i odrzuca wszelką „sztuczność”, poruszanie się wśród otaczającej człowieka ikonosfery. Wydaje się, iż cechę tę można potraktować jako swego rodzaju *signum temporis*.

<sup>21</sup> G. Bataille: op. cit., s. 57 – 58.

<sup>22</sup> W. Kostyrko: *Krwia o krwi*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 20 listopada 1993, s. 1.

g. Artyści współcześni chętnie demonstrują przełamywanie różnorodnych tabu, nie lękają się brzydoty, brudu, okrucieństwa. Fascynacja tą sferą życia ludzkiego jest silnie zakorzeniona w psychice człowieka i znajdowała swe odzwierciedlenie i ujście w sztuce różnych czasów<sup>23</sup>. „Jasna” sfera naszej psychiki unika tego, co się wiąże z nieczystością, brudem, rozkładem. Sztuka pełni funkcję przypominania o istnieniu tej sfery, utrzymywania nas w najbardziej intensywnym niepokoju. Ujawnia fascynacje „ciemnej” strony naszej psychiki. Bataille powołuje się na bardziej intymny fakt z życia Micheleta, opisany w jego dzienniku — gdy pisarz tracił natchnienie, „udawał się do szaletu przepelnionego nieznośnym zapachem. Wdychał ten zapach głęboko i zbliżywszy się możliwie jak najbliżej do przedmiotu swojej odrazy, wracał do pracy”<sup>24</sup>.

h. Rozróżnić należy „odpowiedzialność za przesłanie” od „odpowiedzialności za środki” użyte przez artystę do wyrażenia tego przesłania. Zastosowanie przez artystę drastycznych środków może zniszczyć przesłanie bądź zaprzeczyć jego intencjom (np. wywołując zbyt silne uczucie obrzydzenia, by nastąpił jakikolwiek dialog między artystą a odbiorcą). Poniekąd odwrotną sytuację obserwujemy w przypadku twórczości Andresa Serrano. Jego fotografie są nienagane technicznie, wykorzystują wszelkie najnowsze możliwości aparatury fotograficznej, pięknie kolorowe, jak foldery reklamowe. Fotografowane obiekty (np. zmarli z nowojorskiej kostnicy), ujęte chłodnym okiem wspaniałej kamery, stają się tylko formami, na tyle odrealnionymi, iż blokują wszelkie doznania poza zmysłowymi. Mamy tu do czynienia z sytuacją paradoksalną — Serrano usiłuje włączyć się w nurt dominującej „wrażliwości ekologicznej”, charakterystycznej dla sztuki współczesnej, zwraca się do tworzyw naturalnych i drastycznych, nie ujawnianych zazwyczaj, jak mocz, sperma, krew, ciało nieboszczyka; technika fotograficzna, jaką się posługuje, technika niegdyś niosąca w sobie realizm i naturalizm odzwierciedlenia rzeczywistości, technika, której przypisuje się czasem odpowiedzialność za odejście sztuki w kierunku abstrakcji, w tym przypadku okazała się zabójcza dla przesłania; „uśliczniła” obraz, kpiąc z cuchnących i budzących obrzydzenie fotografowanych materii. Można podejrzewać, iż jest to przejaw wyczerpania się tego, co współcześni artyści mieli nam aktualnie do powiedzenia o tworzywach „naturalnych”.

---

<sup>23</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573 – 1610) maluje dla rzymskiego kościoła Santa Maria della Scala obraz *Śmierć Marii*, który nie zawisnął w Kościele — odrzucono go z powodu pospolitego, bez należytego dostojenia potraktowania tematu. Prototypem zmarłej Madonny miała być młoda prostytutka, topielica wyłowiona z Tybru, dopatrywano się w jej rysach „opuchlizny”, „rozdęcia” wywołanego przebywaniem ciała pod wodą (nb. w odczuciu współczesnym jest to jeden z najbardziej wzruszających, najautentyczniej religijnych obrazów włoskich).

<sup>24</sup> B. Bataille: op. cit., s. 63 oraz s. 55 – 56.