



CZAR WAHANIA SIĘ POMIĘDZY TYM, CO WIRTUALNE, A TYM, CO MOŻLIWE. SZTUKA EFEMERYCZNA WE WSPÓŁCZESNEJ ESTETYCE I MYŚLI O SZTUCE NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH PRAC WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW SŁOWACKICH.

Jozef Cseres

W 1965 roku, Stano Filko (ur. 1934) wraz z Alexem Mlynárčikiem i Zitą Kostrovą ogłosili manifest *HAPPSOC – social happening* (albo *happy socialism*) – będący przejawem całościowego i nie-stylizowanego ujęcia rzeczywistości. Jego podstawą była teoria anonimowości, w ramach której wyjaśnieniem *raison d'être* ich happeningu była potrzeba włączenia w praktykę artystyczną nie tylko samej rzeczywistości, ale także relacji warunkujących jej percepcję i interpretację. Ale już w pierwszym samodzielnym *HAPPSOC III* w 1966 roku Filko poszerzył pole i do koncepcji zjawisk przestrzennych dołączył także „przedmioty” czasowe takie jak koncepcja przyszłości. W tym czasie Filko flirtował od czasu do czasu z koncepcją przyszłości i około roku 1980 przeszedł od flirtu do czynu. Oczywiście dokonało się to za cenę odrzucenia przeszłości i położenia nacisku na teraźniejszość jako bardziej odpowiednią platformę wyrażania gnozeologicznego znaczenia podmiotu w globalizującym się świecie. Trzy wymiary przestrzeni zostały uzupełnione o czwarty – czas. Dzięki temu widz mógł uwzględniać aspekt czasowości w biernym odbiorze klasycznych rodzajów sztuki, który dziś gubi się w ich zunifikowanym środowisku, celach i ideach. Manifest *HAPPSOC IV* przybrał formę statku kosmicznego i zachęcał widzów i uczestników do odbycia „mentalnej i realnej podróży w przestrzeni kosmicznej”. Błękitny kolor stał się w triadzie Filko symbolem kosmologicznym – czyli, według jego własnych słów, „idei istnienia świata i człowieka w świecie”.

Począwszy od *HAPPSOC V* atrybutami teraźniejszości stały się „czyste emocje”. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych osiągnęły one w końcu piąty wymiar poza czasem, który reprezentował kolor biały, oznaczający wszystko i nic. Odśrodkową tendencję charakterystyczną dla tego procesu, zastąpiła stopniowo tendencja dośrodkowa, skierowana na wewnętrzne wartości podmiotu, postrzeganego poprzez to, co jest dla niego esencjonalne. Sztuka staje się w ten sposób wyrazem niemal heglowskiego *absoluter Geist* i osiąga poziom medytacji transcendentalnej. Estetyka przedmiotowa (zawsze traktowana marginalnie w pracach Filko) stała się przestrzenią dla etyki. Zamiast sztuki Filko oferuje nam transcendentalną kontemplację. Chce abyśmy myśleli, że sztuka tak jak życie nie jest iluzją, co oznacza, że można dokonać fenomenologicznego wzięcia rzeczywistości w nawias.

W 1972 roku **Milan Adamčiak** (ur. 1946) wystąpił do kilku przyjaciół utwór *The Match Music for 53 Sundays*. Oryginalna etykieta na pudełku zapalek została zastąpiona inną, wykonaną ręcznie przez artystę, zawierającą instrukcję: „Zapalaj jedną zapalniczkę w każdą niedzielę, patrz na płomień i myśl o muzyce”. Pudełko zawierało 53 zapalniczki, po jednej na każdą niedzielę w roku. Skromne „concepto” dla niedzielnej muzyki do wykonania 53 razy. Kontrast między ostrym głośnym dźwiękiem zapalania zapalniczki, a ciszą palącego się płomienia jest fascynujący fizycznie, percepcyjnie i konceptualnie, tak jak włączenie dodatkowych dźwięków, które stają się wtedy słyszalne. To rodzaj efemerycznych performance, trwających tylko chwilę, ale będących przemijającą fizyczną formą przebiegu myśli pochodzącej z beczasowej wieczności, której odbiorcą możemy stać się w tym momencie.

Chociaż Adamčiak jest bardziej znany w świecie muzycznym – jako kompozytor, wiolonczelista, muzykolog, twórca obiektów akustycznych, instalacji i nietypowych instrumentów muzycznych – tworzył także w obszarze sztuk wizualnych, performance

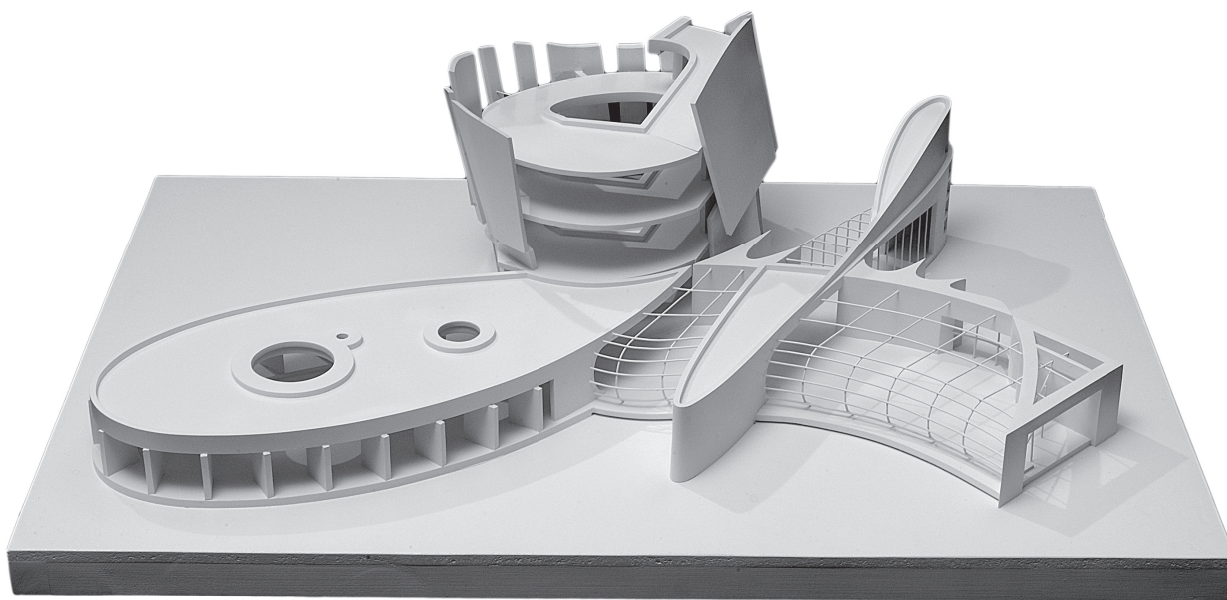
i poezji eksperymentalnej. Mimo iż odebrał klasyczne wykształcenie muzyczne, pozostawał pod wpływem poetyki Cage'a i Fluxusu i od lat sześćdziesiątych do połowy dziewięćdziesiątych stworzył wiele prac, które wykraczały poza konwencjonalną definicję twórczości artystycznej, a także dość szybko zwrócił się ku koncepcji *opera aperta*, muzyce akcji i różnym formom intermedialnym. Cechy osobowości Adamčiaka kierują go ku twórczości intermedialnej i interdyscyplinarnej. Praca Adamčiaka stanowi zaprzeczenie zwyczajowych klasyfikacji i etykiet instytucjonalnych. Zawsze najlepiej czuł się pomiędzy mediami, kodami, klasami, rodzajami, formami, instrumentami, instytucjami, etc. W 1989 roku założył zespół Transmusic comp., co było naturalną konsekwencją bardzo zróżnicowanej aktywności prowadzonej przez niego od połowy lat sześćdziesiątych.

Myśl muzyczna Adamčiaka reprezentuje to, co najbardziej radykalne, a w kontekście sceny artystycznej na Słowacji jest rzadkim przykładem porzucenia tradycji i przejścia na pozycje konceptualne. Rozwój ten dokonuje się wraz ze świadomą dekonstrukcją „czystości” mediów i intermedializacją twórczości artystycznej. W muzyce forma otwarta, szeroko pojmowana sfera dźwięków, niekonwencjonalne partytury, improwizacja i akcjonizm stały się czymś symptomatycznym; przyczyniło się to na wiele sposobów do synergii form, rozpiętych między biegunami ekspresjonizmu i minimalizmu. Adamčiak nie unikał także eksperymentów z mediami elektronicznymi; jest autorem kompozycji elektroakustycznych i konkretystycznych, ale elektronika na żywo najlepiej pasowała do jego zasad poetyckich.

W Transmusic comp. Adamčiak występował z młodszymi artystami (Martin Burlas, Peter Cón, Peter Machajdík, Michal Murin i inni) i z tego poetyckiego połączenia dwóch generacji narodziła się awangarda intermedialna. Filozofia artystyczna grupy była oparta na dekonstrukcjonistycznym połączeniu rozmaitych form muzycznych i akcji scenicznej z improwizacją i konceptualnymi zasadami komponowania. Działając w rozmaitych składach do 1996 (muzycy spotkali się ponownie rok temu z okazji 65. urodzin swego lidera), przeciwstawiała się sterylności czystych dźwięków muzyki elektronicznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także manieryzmowi jazzowemu oraz stylizowanej ekspresji i zbytnej narracyjności typowej dla sztuki performance. Zamiast tego, grupa Transmusic comp. oferowała publiczności autentyczność form artystycznych, który wynikał ze spontanicznego, witalnego eklektyzmu. Tym niemniej nie był to książkowy przykład postmodernizmu dla samego postmodernizmu, czy jakichś innych związanych z nim modnych kombinacji. Ze świadomością Cage'a, ale bez znajomości Foucault, podchodzili oni z wielką swobodą do kwestii autorstwa efektów zbiorowej „nieświadomości”. Zmienny skład grupy dawał możliwość występu zarówno muzykom jak i nie-muzykom, ale przede wszystkim artystom, którzy byli w stanie skorzystać z tej możliwości.

Awangardowa poetyka Transmusic comp. nie odrzucała przeszłości. Podejmowanie dialogu z różnymi tradycjami było często obecne w ich projektach, co widać w różnych symbolach i sytuacjach. Zmieniał się tylko stopień ich czytelności i sposób stylizacji. Była to poetyka bardzo radykalna i zarazem bardzo otwarta. Niczego nie negowała, a jedynie poddawała rewizji. Była heretycka, ale nie egocentryczna czy patetyczna, co różniło ją bardzo od elitarnego modernistycznej muzyki słowackiej. Nawet w najbardziej agresywnych przejawach (jak rozbicie skrzypiec, palenie płyt gramofonowych) poetyka ta albo uwzględniała istniejące relacje kontekstualne, albo tworzyła nowe. Otwarcie przyznawała się do wpływów (Kegel, Cage, Fluxus, a nawet słowacka muzyka ludowa) i nigdy nie próbowała ich ukrywać czy kamuflować. Tak jak *The Match Music for 53 Sundays*, większość partytur wizualnych i instrukcji Adamčiaka nie ma żadnej ustalonej konwencjonalnie tonacji i często nie zawiera instrukcji wskazującej konkretne dźwięki. Niezależnie od tego, członkowie Transmusic comp. bezbłędnie znajdowali drogę do świata dźwięków, nawet gdy nie wykonywali zbyt dokładnie partytur swojego „szefa”. Polegali na inwencji, empirii a także intuicji i potrafili wykorzystać szansę jaką stwarzało zagranie w tę grę. Łącząc spontanicznie swoje indywidualne ekspresje, organizowali pozbawiony wszelkich zasad chaos w mniej lub bardziej uporządkowane struktury. Gdy sytuacja tego wymagała, odrzucali konwencje i tworzyli nowe zasady formalne dające nowe możliwości.

Jednym z członków Transmusic comp. i bliskim współpracownikiem Adamčiaka był **Michal Murin** (ur. 1963). W swoim ostatnim projekcie uznał podpis



2

swojego zmarłego przedwcześnie ojca za swój własny i opracował go kaligraficznie. Poprzez podkreślenie i powiększenie jego wymiarów Murin uczynił z tego podpisu swój fetysz. „To mój znak – mój podpis ma 50 lat, odziedziczyłam go – przejąłem od mojego ojca który zmarł ponad 20 lat temu (1981). Ojciec używał go przez 30 lat. Ja używam go dalej przez 20 lat, choć pewne wspólne elementy można znaleźć także w podpisach mojego dziadka i pradiadka. Co oczywiste, podpis naszej rodziny ulegał jednak pewnym zmianom na przestrzeni 100 lat.” Zmiany o jakich mówi Murin dotyczą materialnych jakości podpisu wynikających z praktyki użytkowników. Ale Murin świadomie manipuluje naturalną ciągłością procesu, który był początkowo spontaniczny, fetyszyzując i rekontekstualizując medium jakim stał się ten podpis. Z jednej strony, stara się zakorzenieć swoją podmiotowość w kontekście historii rodzinnej i w świadomości kulturowej; z drugiej, dokonuje jej rozproszenia w stylistycznych modyfikacjach autorskiego podpisu.

Murin w projekcie podpisu otwarcie eksploruje podmiotowość. Zainteresowanie świadomością, jej definicją i przejawami stało się widoczne w jego sztuce począwszy od połowy lat osiemdziesiątych. Zwłaszcza poczynając od projektu *Ego-Deo*, jest to stały motyw wszystkich prac Murina i powracający egzystencjalny refren, który pojawia się zależnie od potrzeb, gdy realia życiowe wymagają od niego podkreślenia tożsamości. Ale tożsamości nie da się sprowadzić do często stosowanej opozycji indywidualnego podmiotu i społeczeństwa.

W tym projekcie Murin kwestionuje pierwotną funkcję podpisywania – niezbędną unikalność, którą uzyskujemy poprzez powtarzanie niepowtarzalnego – i zmienia podpis w bezosobowy i rutynowo powtarzany akt bez „aury”. Czy podpisy mogą odnosić się tylko do samych siebie nie zmieniając się zarazem w meta-podpisy? Oczywiście, w derridiańskiej dekonstrukcji gdzie pismo (*écriture*) „istnieje” jako wątpliwa forma podpisu, albo u Deleuze i Guattariego „tragiczny” reżim znaków, gdzie nieskończone ciągi znaków odnoszą się tylko do znaków, stanowi ono jedyny punkt odniesienia. Jeżeli chodzi o założenie powtarzalności, to możemy

oczywiście wyobrazić sobie podpisy bardziej efektywne (podpis elektroniczny, adres email), ale podpis odręczny, jak przekonuje nas (i siebie) Murin, jest „reprezentacją indywidualności, śladem fizycznej obecności, obrazem i odbiciem autora, nośnikiem czegoś, czego nie ma żadne słowo w czasach, gdy znaczenia słów stają się puste a słowa tracą swoje uprawomocnienie i sens.”¹ Jednak czy można odnieść to także do alternatywnego podpisu technologicznego (serigrafia, komputer), fałszerstw i kopii? Czy one także mogą reprezentować idiosynkrazje autora i być nośnikiem czegoś „więcej” niż semantycznie puste słowa? I czym dokładnie jest owo „więcej” obejmujące immanentnie podpis autora?

Wiemy, że obrazy, w przeciwieństwie do słów, nie są w stanie wyrazić tego, co nie istnieje. Dzięki uchwytnej zmysłami percepcji wizualnej, wszystko co jest przedstawione zmienia się w istnienie. Jest to wątpliwy zysk, gdyż przedstawienie może być fikcją albo symulacją. Ale gdy coś raz zostało przedstawione, zaczyna istnieć; trudno komuś wytłumaczyć, że to co widzi na obrazie nie istnieje. Można powiedzieć słowami, że coś nie istnieje, ale natychmiast gdy coś zostało przedstawione, to to „coś” tam jest, czyli istnieje. Tak samo podpis serigraficzny tylko symuluje brak obecności autora. Nie jest już śladem obecności, a staje się jej znakiem. W rzeczywistości może odnosić się do autora, ale poprzez inny znak. Co więcej, gdy zostanie on dostosowany do stylu opakowania, staje się produktem, znakiem towarowym. Murin podkreśla perwersyjność tego gestu poprzez bezpośredni druk „autorskiego” podpisu na opakowaniach, przez co one same w sobie stają się *emballages*. W tym przypadku więcej znaczy mniej. Paradoksalnie, podpis nie reprezentuje już tego kto podpisuje, a także traci zdolność zakomunikowania czegoś więcej niż puste słowa, które ma zastąpić.

Dowodzi to prawdziwości profetycznych słów Rolanda Barthesa: „Skryptor współczesny pogrzebawszy Autora nie może już, wzorem swych patetycznych poprzedników, utrzymywać, że jego ręka nie nadąża za jego myślami lub pragnieniami i że w konsekwencji, godząc się na konieczność, powinien on podkreślać nieustannie owo opóźnienie i w nieskończoność „pracować” nad formą. Wręcz przeciwnie: jego ręka oddzielona od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu), wyznacza pole bez początku i źródła, albo przynajmniej pole, którego początkiem i źródłem jest sam język, czyli to, co stawia pod znakiem zapytania wszelkie źródło i wszelki początek.”² Byłoby bardzo ciekawe móc dalej śledzić ontologiczne szczegóły procesu transformacji tekstu-podpisu w tekst artystyczny. Ale bardziej interesuje nas tu podpis-zdarzenie, sam akt podpisywania wraz z towarzyszącymi mu paradziałaniami, niż podpis-ślad. Aktualne dociekania dotyczące różnych aspektów podpisu interesują nas głównie dlatego, że służą jako punkt wyjścia dla innych sfer zainteresowania Murina – akustyki, akcji i architektury. Mają one swój udział nie tylko w wizualizacji języka, ale także w jego performatywności, włączając w to foniczne jakości wizualizowanego tekstu (w naszym przypadku chodzi o oryginalny akt składania podpisu). W podpisach Murina możemy więc dostrzec coś w rodzaju kryptogramów; ich stylizowany inicjał ukrywa gesty i stara się powstrzymać (albo opóźnić) pojawienie się paralingwistycznych zjawisk w kulturze wizualnej. Ale nawet próba estetyzacji przez Murina swojego podpisu nie powstrzyma dyskursu sztuk wizualnych. Dlatego proponuje on widzowi wersję performatywną: swój podpis jako partyturę muzyczną, albo imię widza w podpisie Murina albo podpis Murina z imieniem widza. Oczywiście zainteresowania i strategie artystyczne Murina są związane bezpośrednio lub pośrednio z dekonstrukcjonistycznym przepracowaniem logocentryzmu Derridy, który przekonująco pokazał jak istotne jakości dźwiękowe, gestualne i akcjonistyczne związane z językiem znikają poprzez utrwalanie żywego języka, jego petryfikację, czy to w piśmie czy na nośnikach elektronicznych. Wszystkie rodzaje sztuk są dziś kompozytowe i wszystkie media są ze sobą zmiksowane, ponieważ łączą w sobie rozmaite kody, konwencje dyskursów, kanały, sposoby percepcji i patrzenia. Derrida wskazał, że pismo nie tylko jest reprezentacją i wizualizacją języka, ale także dekonstrukcją samej możliwości czystego obrazu i tekstu.

Ale Murin nie zajmuje się tylko czystą konceptualizacją i chce czegoś więcej niż tylko poddać w wątpliwość czystość medium i programowo usuwać granice między nimi. W rzeczywistości jest on twórcą intermedialnym posługującym się strategią konceptualną i dekonstrukcjonistyczną, a równocześnie jego ambicją jest ekspansja na nowe przestrzenie i tworzenie nowych podziałów terytorialnych oraz ich



3

znakowanie. Deleuze i Guattari dostarczyli dokładnych wyjaśnień i argumentów na to, że dokonywanie podziałów terytorialnych jest aktem rytmizacji, co odnosi się także do sztuki. Wskazali podobne formy występujące w zarodku u zwierząt znaczących swoje terytoria i wznoszących schronienia. W sztuce odpowiada temu co do istoty plakat i afisz. Artysta jest tu postrzegany jako znacznik (*marker*) albo ten kto stawia kamienie graniczne: „Własność ma charakter fundamentalnie artystyczny, ponieważ sztuka jest w sposób fundamentalny **plakatem, afiszem**. ... Ekspresja jest u podstaw relacją do posiadania; jakości ekspresyjne, i znaczenia ekspresji, są z natury gotowe do przejęcia i ustanawiają stan posiadania głębszy niż samo życie. Nie w znaczeniu przynależności tych jakości do podmiotu, ale w znaczeniu wyznaczania terytorium dla podmiotu który jest ich nośnikiem lub wytwórcą. Te jakości są podpisami, ale podpis, właściwe nazwisko, nie jest znakiem podmiotu, ale znakiem miejsca, siedziby. Podpis nie wskazuje na osobę; jest ryzykowną próbą zajęcia miejsca na własność.”³

Podobnie Murin – nieustannie, rytmicznie jak maszyna, powiela swój podpis a poprzez powtórzenie „czystego gestu pisania” cierpliwie „wyznacza pole, które nie ma początku”, terytorium, na które projektuje swoje pragnienia, gdzie „tworzy nowe światy stanowiące punkty odniesienia”, gdzie wznosi autoreferencyjny pomnik swoich ambicji – *Museum of Contemporary Art in Signature*.

Zobaczmy do jakiej przestrzeni zaprasza nas Murin, albo w jaką wciąga nas pułapkę. Jest to oczywiście przestrzeń digitalna, będąca symulacją, ale trójwymiarową. Powstała ona w wyniku rozszerzenia, a raczej eksplozji dwóch wymiarów – przy pomocy linii stylizowanego, kaligrafowanego podpisu. Jednak nie jest to przestrzeń wirtualna, gdyż może zostać zrealizowana. Deleuze i Guattari przeprowadzają ściśle rozróżnienie między tym, co wirtualne i podlega procesowi aktualizacji, a tym, co możliwe i podlega procesowi realizacji.⁴ To co możliwe, inaczej niż to co wirtualne, jest przeciwieństwem tego co realne. A ponieważ jest otwarte na realizację, może być rozumiane jako obraz tego co realne, podczas gdy od tego co realne oczekuje się podobieństwa do tego co możliwe. Z drugiej strony, aktualizacja tego co wirtualne

dokonyuje się poprzez różnicę. Aktualizacja i różnicowanie są zawsze twórcze. Oto dlaczego gdy Murin powiela swój podpis, to tworząc zarazem wyzwala mechanizm aktualizacji tego co wirtualne, niemożliwą do zrealizowania Ideę powtórzenia tego, co niepowtarzalne. Ale gdy rozpoczyna badania nad kształtem jednego (pojedynczego) podpisu, a następnie wznosi trójwymiarowe (choć niematerialne) Muzeum, realizuje konsekwentnie możliwość przypominającą przyszły rezultat jego realizacji. Różnica musi zostać podkreślona z jednego choćby powodu: „Wahanie się między tym, co wirtualne i tym, co możliwe, między porządkiem Idei i porządkiem pojęcia, jest zgubne, ponieważ uchyla realność tego, co wirtualne. Prawdopodobnie katastrofy nie zakłada ani autor, ani odwiedzający ów wyjątkowy „zestaw odczuć, czyli kompozycję [un composé] postrzeżeń i afektów – Museum of Contemporary Arts in Signature. Odwiedzający być może będzie protestował przeciw przymiotnikowi „współczesne” w nazwie tej konstrukcji; Museum of Possible Arts in Signature byłoby nazwą bardziej stosowną i lepiej opisującą budynek oraz stojącą za nim ideę.

Jak już pisałem, Muzeum Murina jest pomnikiem, chociaż nie upamiętnia przeszłości, ani nie zmierza do aktualizacji żadnego wirtualnego działania. Jednak obejmuje to działanie i je materializuje „nadaje mu ciało, żywe *universum*” jak mówią Deleuze i Guattari. Tak więc, czy Murin reprezentuje konstrukcję czy konstruuje reprezentację? Oczywiście powtarza; a zakładając, że powtórzenie samo w sobie jest przedmiotem reprezentacji, czyni obie rzeczy jednocześnie. Nie mogąc przewyciężyć, uniknąć czy choćby zniszczyć ram instytucjonalnych artystycznej reprezentacji (w tym sensie rozwija różne praktyki, Smithsona, Broodthaersa, Burena, Baldessariego, Acconciego, i innych), Murin stara się pokazać strategię reprezentacji, która mogłaby być, jako rama instytucjonalna, gwarancją niezależności istnienia dla jego projektu. Z pomocą komputerowej reprezentacji (symulacji), Murin projektuje trajektorie dla swoich pragnień i włącza przyszłość w istniejącą formę artystyczną. Korytarze i ściany możliwego Muzeum Murina są wirtualne; jednak nie są ograniczone do gromadzenia technicznych obrazów realnych artefaktów jakie w przyszłości stworzy autor (albo inni autorzy co też jest możliwe). A ponieważ każda zamknięta przestrzeń automatycznie staje się kontenerem na dźwięk (pamiętajmy o komorze akustycznej Cage’a), gdzie charakterystyka i warunki emisji zależą od rozmiaru i kształtu danej przestrzeni, Murin także napełnia swoje Muzeum dźwiękiem, oczywiście dźwiękiem, który akustycznie animuje i powtarza zmiany w jego podpisach.

W 2001 roku podczas festiwalu Open Art Platform w Pekinie, **József R. Juhász** (ur. 1963) jechał na rowerze zawieszony w powietrzu na wysokim kominie fabrycznym oraz wkopany w ziemię do góry nogami. W tych performance, lakonicznie zatytułowanych *Open Air Biking* i *Underground Biking*, zdawał się chcieć zwrócić uwagę na wielką odwagę tych czynów. Awangarda, a w tym przypadku mechaniczno-motoryczny ruch do przodu, zyskiwała tu charakter absurdalny. Ekstremizm fizyczny łączył się tu z desperackim dążeniem duchowym, aby połączyć razem **niemożliwe** do osiągnięcia na rowerze cele. Choć mechaniczna przekładnia zębata generująca ruch do przodu działała prawidłowo, poruszający nią czynnik ludzki był bez szans mimo ekstremalnego wysiłku. Realizacja tego co możliwe była blokowana niezależnie od spodziewanego sukcesu; przecież rower działał dobrze, a także rowerzysta prawidłowo posługiwał się swoim pojazdem. Performer-rowerzysta kontrolował oba mechanizmy ruchu (swój i roweru), ale nie miał stałego gruntu pod kołami i ten brak powodował porażkę jego działania, oczekiwaną także przez widza.

Jednak nie była to porażka intencji autora. Widz mógł oczekiwać (nie) możliwego, ale performer łączył swoje ambicje z tym co wirtualne. (Nie)możliwe jest (nie)możliwe ponieważ może być (nie)zrealizowane, podczas gdy to co wirtualne może być „tylko” zaktualizowane. Pytanie jest więc takie: co w rzeczywistości aktualizował Juhász w swoim performance? Na pewno nie zamierzał tłumić ekspresji by zrobić wrażenie, na widzach ani też nie symulował męczącego wysiłku w dramatyczny sposób, choć widzowie zobaczyli naprawdę ekstremalne działania performerera, które w obu przypadkach były formalnie blisko poetyki teatru okrucieństwa Artaud. Juhász jadący na rowerze w powietrzu w celowo trudnych czy niemożliwych warunkach fizycznych był po pierwsze potwierdzeniem aktualizacji wirtualnej koncepcji niemożliwego – ruchu do przodu w umyśle artysty i ruchu do przodu w umysłach widzów. Głównym powodem, dla którego ta koncepcja i jej aktualizacja wydają się absurdalne, jest decyzja artysty by reprezentować prawdopodobną (i oczekiwaną)



4

koncepcję katastrofy poprzez stan rozpaczliwy, który jest, jak wiemy, nastawiony ku przyszłości – łączy się z nigdy nie spełniającymi się oczekiwaniami. Sugestia stanu rozpaczliwego jest na pewno bardzo skutecznym środkiem zapewniającym *katharsis*, a także z powodu jej otwartości na rozmaite interpretacje, dzięki czemu widzowie mają do dyspozycji wiele prostych wyjaśnień.

Smoking Place, inny kolektywny performance Juhásza także wymagał ekstremalnego wysiłku fizycznego. Miał on premierę w 2004 na festiwalu NIPAF '04 w Nagano w Japonii i był następnie w trochę zmienionej formie powtarzany na festiwalach na Tajwanie, Węgrzech, w Serbii, Polsce, USA i Wietnamie. Performer poprosił kilku widzów aby palili papierosy i wydychali dym do plastikowych rurek prowadzących pod przezroczystą folię, w którą była szczelnie opakowana głowa performerera. Juhász, sam będąc nałogowym palaczem, samodzielnie przyjął niesamodzielną rolę „biernych palaczy”, czyli ludzi, którzy często wbrew własnej woli są wystawieni na szkodliwe wdychanie nikotyny sprawiającej innym przyjemność. Jednak większym zagrożeniem dla performerera niż wdychanie dymu papierosowego był brak powietrza do oddychania w worku foliowym i ten brak tlenu mógł go oczywiście zabić, gdyby nie skończył tego ryzykownego performance w odpowiednim momencie. Na festiwalu w Szczecinie właśnie ta obawa właśnie spowodowała przedwczesne zakończenie performance, gdy jedna z kobiet spośród widzów nie mogła znieść dłużej widoku artysty będącego w sytuacji zagrożenia. W niektórych performance dla mocniejszego efektu performer wdychając dym papierosowy używał rozciętego owocu pitaya (*hylocereus undatus*), przypominającego morfologicznie ludzkie serce.

Wydawałoby się, że performance Juhásza *Smoking Place* jest po pierwsze zaangażowanym protestem przeciw paleniu w miejscach publicznych, albo rodzajem

usprawiedliwienia palaczy wobec niepalącej części ludzkości; takie interpretacje są po części prawdziwe, jednak performance odnosi się pośrednio do poglądów etycznych i ekologicznych. Pomijając unoszące się (nikotynowe) opary rozpacz, jego zaangażowanie ma dziwny charakter. Tak jak w przypadku ekstremalnej jazdy na rowerze, także tutaj artysta zajmuje się immanentnymi aspektami radykalnej ekspresji artystycznej i statusem ontologicznym sztuki jako takiej. Bardziej niż bariery między tym co ekologiczne i nie-ekologiczne, albo etyczne i nie-etyczne, zajmuje go granica między tym co artystyczne i nie-artystyczne, czyli między sztuką a życiem. Są to granice między którymi zachowuje on równowagę posługując się przyjemnością i to samo doświadczenie proponuje widzom. We współczesnym zliberalizowanym świecie sztuki każdy (także nie-estetyczny) byt, idea, zjawisko, koncepcja czy działanie może być dziełem sztuki, dziwna jazda na rowerze, palenie i wdychanie szkodliwych substancji, także może być sztuką. Granice sztuki są tam gdzie granice życia. Jedyne co możemy o nich powiedzieć, to że są niestałe – przesuwają się i zmieniają zgodnie z różnymi kontekstami i konwencjami oraz postępem technologicznym. Swoim prowokacyjnie ekstremalnym zachowaniem Juhász po prostu pokazuje działanie społeczeństwa i na tym właśnie polega siła jego zaangażowania.

Zaangażowane działania i gesty Juhása napędza rozpacz. Paradoksalnie nie jest to ta sama rozpacz z której rodzi się pesymizm; przeciwnie jest to rozpacz twórcza motywująca do działania – rozpacz jako alternatywa dla nieawangardowej niemożności by ruszyć do przodu. Rozpacz, tak jak ją postrzega i prezentuje w swojej sztuce Juhász, jest stanem permanentnej obsesji by nieustannie poddawać rekonstrukcji przeszłość, teraźniejsze rezultaty i przyszłe oczekiwania, których artysta nie chce zaakceptować. Oto dlaczego wciąż wymyśla on absurdalne rytuały; w przeciwieństwie do mitologicznych rytów, rytuały Juhásha nie tworzą z faktycznej (wirtualnej) przeszłości teraźniejszości (nie aktualizują), a tylko jeden z jej potencjalnych wariantów. To zwątpienie w interpretację, spowodowane błędną próbą rekonstrukcji przeszłości, jest tym co rodzi stałe zniechęcenie – rozpacz. Możemy więc nazwać metodę twórczą Juhásha zaangażowaniem w naprawę przeszłości, niezależnie od „realnych” perspektyw na przyszłość. Widzimy także, że budowanie dystansu poprzez absurd może być efektywną strategią twórczą i że przerwy w rozwoju (choćby fikcyjne) mają też pewien urok. Niewiele próbowało rekonstruować je dla samego ich czar. Juhász tak zrobił.

Inne happeningi Stano Filko, instrukcje i partytury muzyczne Milana Adamčiaka, symulowane Muzeum Michala Murina i ekstremalne performance Józsefa R. Juhásha to cztery różne formy sztuki efemerycznej zawieszone pomiędzy tym co wirtualne, a tym co możliwe. Niemniej, z powodu tego zawieszenia rzeczywiste osiągnięcia sztuki bronią się przed niszczącą ją instytucjonalizacją. Tego rodzaju sztuka jest nie tylko efemeryczna w sensie formalnym, ale także w sensie komunikacji i prezentacji. Dlatego wymaga ona zastosowania specjalnych ram instytucjonalnych, sposobów i środków. Często jest trudne albo wręcz niemożliwe połączenie jej z konwencjonalną organizacją kultury i jej establishmentem. Dlatego artyści zaprezentowani tutaj mają własne doświadczenia z egzystencjalnymi aspektami swojej niekonwencjonalnej sztuki. Filko starał się rozwiązać te problemy poprzez emigrację (1981-90), Adamčiak i Juhász założyli swoje własne platformy artystyczne. SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (Society for Non-Conventional music) Adamčiaka – istniała dwanaście lat (1990 – 2002). Studio erté Juhásha – dwadzieścia (1987 – 2007). Bez tych podmiotów, świat sztuki w Słowacji byłby prawdopodobnie mniej otwarty i mniej interesujący. W czasie swego istnienia festiwale Transart Communication organizowany przez Studio erté, Festival intermediálnej tvorby FIT (Festival of Intermedia Creativity) i Sound Off organizowany przez SNEH, wyprodukowały setki wydarzeń artystycznych i stworzyły setki możliwości dla odbycia ważnych spotkań i nawiązania współpracy między artystami, którzy wciąż pozostają w opozycji wobec współczesnego świata sztuki, w którym rządzą skorumpowani modni kuratorzy – technokraci i zamawiana przez nich „sztuka”. Czy ta opozycja przetrwa globalny kryzys reprezentacji pozostaje pytaniem, ale ponieważ symbole i sposoby funkcjonowania świata stanowią stałą antropologiczną, wiara w to, że sztuka sama w sobie może dokonać zmiany swojej wrażliwości na nową, odpowiadającą sytuacji postmodernistycznej, pozostaje ciągle żywa.

- 1 Michal Murin, „Múzeum súčasného umenia v signatúre,” *ARCH*, nr 11 (2003): 38-39.
- 2 Roland Barthes, „Śmierć autora,” *Teksty drugie*, nr 1-2 (1999): 249-50.
- 3 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (London-New York: Continuum, 2004), 348-49. „Property is fundamentally artistic because art is fundamentally *poster, placard*. ... The expressive is primary in relation to the possessive; expressive qualities, or matters of expression, are necessarily appropriative and constitute a having more profound than being. Not in the sense that these qualities belong to a subject, but in the sense that they delineate a territory that will belong to the subject that carries or produces them. These qualities are signatures, but the signature, the proper name, is not the constituted mark of a subject, but the constituting mark of a domain, an abode. The signature is not the indication of a person; it is the chancy formation of a domain.”
- 4 ———, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000); Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997).
- 5 Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, 299.
- 6 Tymi słowami Deleuze i Guattari definiują dzieło sztuki.

Spis ilustracji

- 1 József R. Juhász, *Open Air Biking*.
- 2 Michal Murin, *Museum of Contemporary Art in Signature*.
- 3 József R. Juhász, *Underground Biking*.
- 4 József R. Juhász, *Smoking Place*.