



Chwilowa utrata przytomności Estetyka i „dada”

Agnieszka Bandura

Uniwersytet Wrocławski

Ichtiologia estetyczna

W 1491 r. Jacob Meydenbach z Moguncji opublikował pierwsze wydanie *Hortus sanitatis*, którego księga czwarta – *De piscibus* – stanowi pierwsze tak szerokie i bogato ilustrowane wprowadzenie do ichtiologii, tj. nauki o wodnych stworzeniach. Drzeworyty z tej edycji pojawiają się w literaturze ichtiologicznej przez co najmniej trzy kolejne stulecia. Strona tytułowa księgi czwartej¹ przedstawia dwóch uczonych ichtiologów omawiających estetycznie wkomponowane w rycinę przykłady stworzeń zamieszkujących wodę; rozmowie przysłuchuje się syrena.

Ichtiologia od starożytności po nowożytność zajmowała się głównie systematyzacją oraz rozwojem stworzeń wodnych, włącznie z fantastycznymi czy osobliwymi. Pozycja naukowa estetyki – również od starożytności, przez renesans, po XVIII w. – rosła na podobnym gruncie: klasyfikacji sztuki, jej definicji i historii.

W 1952 r. Barnett Newman wypowiedzieć miał po raz pierwszy zdanie, które przeszło do historii sztuki jako jeden z bardziej lapidarnych komentarzy na temat relacji między sztuką a jej teorią: „*Aesthetics is for the artist as ornithology is for the birds*”². Kwestią, która stanęła na szali (wtedy i we wcześniejszych oraz następnych dekadach), była autonomia, w tym hermetyczność i zarówno „gusto”, jak i „estetykoodporność” sztuki współczesnej oraz jej samowystarczalność – zakładająca tautologiczną autodefinicyjność. U podstaw sporu legło zaś przeświadczenie artysty o nieprzystawalności światów sztuki i teorii, a nawet o niewyraźności sztuki (niemożliwości jej zwerbalizowania czy zracjonalizowania). Wśród haseł wyrażających, mniej lub bardziej, niezależność sztuki od estetyki królują wspólnie: „*what you see is what you see*”, „*art is art is art*”, „*rose is a rose is a rose*”, „sztuka jest definicją sztuki”, „każdy artystą”, „wszystko sztuką”... Każde z nich wymierzone jest w ideę estetyki jako „ichtiologii”, arbitralnie traktującej artefakty niczym nieme ryby, które

1. Erik Dietman, *Le Monument à la dernière cigarette*, 1975, instalacja: betonowy cokół, drabina, mosiężna tablica, wyspa Skeppsholmen, Sztokholm. Fot. Bengt Oberger, za: https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Dietman#/media/Fichier:Erik_Dietman_Den_sista_cigaretten.JPG (data dostępu: 15.02.2021)



¹ *Hortus Sanitatis*, strona tytułowa rozdziału *De piscibus*, Mainz 1491, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_De_piscibus.jpg (data dostępu: 16.12.2020).

² B. Newman, wystąpienie na Woodstock Art Conference, 1952, [http://www.barnett-newman.org/artist/chronology\(16.12.2020\)](http://www.barnett-newman.org/artist/chronology(16.12.2020)). Artysta podczas sesji z filozofką S. K. Langer powiedział: „*I feel that even if aesthetics is established as a science, it doesn't affect me as an artist. I've done quite a bit of work in ornithology; I have never met an ornithologist who ever thought that ornithology was for the birds*”.



³ H. Richter, *Dadaizm, sztuka i antysztuka*, post. W. Haftmann, przeł. J. S. Buras, Warszawa 1983, s. 9.

⁴ S. Matisse, *Fountain Cake*, 2017, beza, lukier, płatki czekoladowe, ok. 16 × 16 × 12 cali; „Marcel Duchamp Fountain: An Homage”, 10 kwietnia – 26 maja 2017, Francis M. Naumann Fine Art, New York, <http://www.francisnaumann.com/EXHIBITIONS/Fountain/index.html> (data dostępu: 16.12.2020).

„głosu nie mają” i które w związku z tym objaśniać powinien estetyk. „Nieme” artefakty jednakże, stając estetyce okoniem (ewentualnie ością w gardle), mimo iż pozbawione głosu (ludzkiego, autorytarnego, patriarchalnego itd.), wciąż pozostają dla niej „zagrożeniem”, bardzo często – potrzebnym wyzwaniem.

Tekst ten będzie meandrował wokół związku szeroko pojętej teorii i „bez-sensu” („*sans-sens*”) sztuki – wokół *love story* estetyki i dada. To drugie również ujmuję bardzo rozległe – jako element ogólnie wymykający się racjonalizacji, nierzadko ośmieszający autorytet rozumu, zdrowego rozsądku, zwyczaju, innych establiszmentowych instytucji; jako lipę, pic, ściemę i absurd; jako śmiertelny żart i komiczną powagę; jako opór, niekoniecznie skutkujący powszechną rewoltą; jako „burzę, która nagle spada na...”³ – a ożywczy zapach ozonu nie utrzymuje się w atmosferze bez końca.

Wykształconej na uniwersytecie estetyczce trudno odczytać się tradycyjnych i powszechnie akceptowanych schematów analizy i oceny sztuki – klasyczne kategorie piękna, *mimesis*, *poiesis*, sztuki, przeżycia estetycznego itd. pozostają podstawą zarówno dla obrońców klasyki, jak i awangardowo myślących współczesnych estetyków, których koncepcje zrewolucjonizowały obraz estetyki (fenomenologia, pragmatyzm, biologizm i in.).

W 2017 r. – pamiętnym ze względu na globalne obchody stulecia *Fontanny* – na wystawę „Marcel Duchamp Fountain: An Homage” Sophie Matisse zaproponowała tort *meringue* w kształcie pisuaru⁴ – jak zjeść i mieć to ciastko? Jak reagować na sztukę, która wprawia w osłupienie, nie markując kompetencji estetycznych w obliczu szoku, straty bądź ogólnego blamażu?

Proponuję chwilową utratę (estetycznej) świadomości.

Etiologia omdlenia: ciężkie estetyczne fiksacje

Zacząć chciałabym od krótkiego przedstawienia kilku wzorcowych przykładów fiksacji filozoficzno-estetycznych, tj. tekstów (dziś już kanonicznych) współczesnej estetyki, w których estetyk występuje z odważną, kaskaderską wręcz propozycją interpretacji wybranego dzieła sztuki, z filozoficzną dezynwolturą i po wielokroć je nadininterpretując w myśl forsowanej przez siebie autorskiej koncepcji doświadczenia estetycznego, która to następnie uwodzi kolejne rzesze uczniów-wyznawców.

Prace Maurice’a Merleau-Ponty’ego o Paulu Cézannie i esej Martina Heideggera o Vincencie van Goghu stanowią kamienie milowe estetyki współczesnej (w jej odmianie fenomenologicznej i egzystencjalistycznej). Czytelnika zaś – a zarazem odbiorcę wspomnianych dzieł – nierzadko prowadzą tak do szaleństwa, jak i (w lepszej wersji) do „estetycznego odlotu”.

W tym celu właśnie chcę, po pierwsze, przedstawić alternatywną strategię chwilowej utraty przytomności, którą Hans Richter, a przed

nim Walter Serer kojarzyli z „rozluźnianiem”⁵. Serer forsował ideę rozluźniania – jako filozoficznego i moralnego rozpuszczania antysztuki i dada przez przypadek, ujmowany nie jako konstruktywny element poszerzenia pola sztuki, lecz jako „świadoma zasada dezorganizacji, rozprężenia, anarchii”⁶ – w traktacie *Letzte Lockerung* z r. 1918. Poza tym strategia chwilowej utraty przytomności koresponduje częściowo z Duchampa hasłem „kompletnej anestezji”, czyli „nieobecności świadomości” – u Duchampa przede wszystkim estetycznej i aksjologicznej względem *ready-mades*⁷.



⁵ H. Richter, *op. cit.*, s. 76.

⁶ *Ibidem*, s. 76.

⁷ *Ibidem*, s. 150.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, przeł. M. Ochab, „Twórczość” 1974, nr 10, s. 92.

⁹ *Ibidem*, s. 92.

¹⁰ *Ibidem*, s. 93.

¹¹ *Ibidem*, s. 96–97.

¹² *Ibidem*, s. 97.

Milczenie Cézanne’a i słowotok Merleau-Ponty’ego

Cézanne „nie umiał przekonywać, [...] wolał malować”⁸ – pisze w *Wątpieniu Cézanne’a* Merleau-Ponty i bierze wyjaśnienia na siebie. Interpretacja Cézanne’owskiej twórczości (całokształtu ze szczególnym uwzględnieniem martwych natur) prowadzona jest przy fundamentalnym założeniu fenomenologicznym, iż sztuka stanowi formę pierwotnej wizji i źródłowej ekspresji Bytu (ewentualnie invisible – tego, co niewidoczne). Cézanne – pisze Merleau-Ponty – „chce malować naturę w trakcie jej stawania się”⁹, ale tam, gdzie sam artysta mówi o „małym wrażeniu”, filozof widzi tajemnicę Bytu. Merleau-Ponty wierzy w oryginalność twórcy – w jego zarówno możliwość dostępu do (doświadczenia) rzeczywistości taką, jaką ona jest „naprawdę”, jak i umiejętność zobrazowania tego doświadczenia w sztuce, która kolejno „otwiera oczy” swoim odbiorcom¹⁰. Cézanne stwierdza jedynie, że rzeczy „widzi garbato” – bez końca próbuje dać im właściwy obraz, nigdy nie będąc w pełni zadowolonym z rezultatów. Wyłącznie Artysta jest w stanie zobaczyć, tylko on widzi prawdziwie i próbuje to pokazać innym; nagroda za ów wysiłek pozostaje z praktycznego punktu widzenia mizerna: wpraw trudy, potem krytyczny łomot, wreszcie niezrozumienie czy kpina. W perspektywie egzystencjalnej sytuacja rysuje się nie lepiej – brak satysfakcji, permanentna konfuzja i kryzys twórczy, nieustanne zmaganie się z ideą, z formą, z materią, cierpienie... W martyrologicznej estetyce Merleau-Ponty’ego Cézanne z człowieka przeistacza się w boskiego wybrańca, męczennika o sprawę (na szali są Byt i prometejska misja udostępnienia go odbiorcom), pierwszego świętego kościoła fenomenologicznego (drugim Merleau-Ponty uczynił Leonarda da Vinci) – powiedzieć można, że traci ludzką twarz i zwyczajną biografię; tzw. proza życia nie ma nic wspólnego z Merleau-Ponty’ego „prozą świata”.

Wreszcie prawdziwy gwóźdź do trumny-traumy estetycznej – słynny fragment: „Nie istnieje zatem sztuka dla przyjemności...”¹¹. To wyznanie w komplecie ze wspomnianą martyrologią (artysty „udręką przed wypowiedzeniem pierwszego słowa”¹²) i widmem szaleństwa, które krąży nad genialnymi twórcami, nie zostawiają już właściwie możliwości powiązania sztuki z przyjemnością. Jest jednak zapowiedź gratyfikacji (nie z tego świata, ale cóż) – Cézanne Merleau-Ponty’ego



¹³ *Ibidem.*

„zwraca się ku idei czy projektowi nieskończonego Logosu” (gdzie indziej: ku „surowemu” czy „nagiemu Byciu”, „cielesnej tkance Bytu” itp.). W oparach estetycznego kadzidła po raz kolejny – po romantycznym i symbolicznym – filozofia dopuszcza gest uwznioślenia, a nawet sakralizacji sztuki i artysty. Samo ufilozoficznienie (z nim unieśmiertelnienie) malarstwa Cézanne’a można przecież potraktować jako znak wywyższenia – Merleau-Ponty szafuje porównaniami twórczości Cézanne’a z filozofią Barucha Spinozy i rozróżnieniem na *natura naturans* (sztuka Cézanne’a) i *natura naturata* (cała reszta), a za Francisem Baconem powtarza, iż artysta (Cézanne) to *homo additus naturae*, nie jej *simia*, czyli małpa-imitator (pozostali twórcy). Sam Cézanne nie miał tak nabożnego stosunku do Natury: jako modeli do martwych natur i portretów używał kwiatów z papieru i owoców z gipsu; te prawdziwe (naturalne) nie spełniały jego praktycznych wymagań, zbyt szybko więdły. Świergot ptaków, szczekanie psa i inne naturalne melodie przyprawiały go o irytację i ból głowy; przypadkowe hałasy, jak łoskot windy czy odgłosy z ulicy, porównywał do ogłupiającej fabryki młotów mechanicznych.

Esej podsumowują równie znane słowa (powtarzane niczym mantra przez artystów przy wszelkich nadarzających się okazjach): „Udane dzieło ma tajemniczą moc wyjaśniania samego siebie”¹³. „Dadaistyczny” gest Cézanne’a z 1889 r. – decyzja, by na Wystawie Powszechnej swój obraz powiesić tak wysoko, by nie można go było zobaczyć – obnaża filozoficzną interpretację jego wizji sztuki oraz jego osoby.

Czy fenomenologiczny tekst o sztuce to brednie szaleńca? Czy może dowód chwilowej ludzkiej słabości (filozof – też człowiek) bądź, lepiej, świadectwo „estetycznego odlotu” (któż z nas, estetyków, nie poddał mu się choć raz)? Dzisiejsza fenomenologia estetyczna dostarcza wdzięcznych narzędzi analizy i interpretacji sztuki współczesnej – sama nierzadko ulegam pokusie i przyjmuję fenomenologiczny punkt widzenia, próbując zrozumieć bądź objaśnić dzieło. Czy grzęzną na estetyczno-filozoficznej mieliznie? Czy odwrotnie – filozoficzny słowotok porywa mnie z siłą wodospadu w rewiry zastrzeżone dla szaleńców, ekstatyków, perwersów i profetów?

„Światowanie” butów – van Gogh Heideggera

O ile wcześniej mieliśmy do czynienia bardziej z przebóstwieniem artysty (również przy założeniu, że Cézanne Merleau-Ponty’ego to idealna projekcja), o tyle teraz zmierzmy się z apoteozą samego dzieła, sztuki właściwie. Wspólny mianownik widząc jednakże w instrumentalnym wykorzystaniu wybranego („użytego”) artefaktu jako przesadzzonego sztafażu dla autorskiej koncepcji filozoficznej.

W podróży-odlocie ku źródłom dzieła sztuki Heidegger bierze na warsztat twórczość van Gogha, a właściwie jeden jej element, mianowicie buty – detal, który nieraz pojawia się na obrazach przedstawia-



2. Kościół Nihilistów, *Sens życia*, 2019, broszura parareligijna. Fot. materiały własne Autorów



3. Kościół Nihilistów, *Sens życia*, 2019, broszura parareligijna. Fot. materiały własne Autorów

ŻYCIE

Zastanawiałeś się kiedyś nad pochodzeniem życia? Jego początki sięgają prostych organizmów jednokomórkowych sprzed 4 miliardów lat. Przez cały ten czas ewoluowały one nieustannie w coraz bardziej różnorodne i złożone formy. Jednocześnie dochodziło cyklicznie do tzw. okresów wielkiego wymierania. Obecnie znajdujemy się w momencie szóstego wielkiego wymierania, które jest skutkiem działalności naszego gatunku.

ŚMIERĆ

Czy istnieje życie po śmierci? Tak ale nie dla tych którzy umarli. Umrzesz a świat będzie trwać dalej i szybko o tobie zapomni. Ale nie przejmuj się:

Umrzemy i to czyni z nas szczęściarzy. Większość ludzi nigdy nie umrze, ponieważ nigdy się nie narodzi. Ludzi, którzy potencjalnie mogliby teraz być na moim miejscu, ale w rzeczywistości nigdy nie przyjdą na ten świat, jest zapewne więcej niż ziaren piasku na pustyni. Wśród ośmych nienarodzonych duchów są z pewnością poeci więksi od Keatsa i uczeni więksi od Newtona. Wiemy to, ponieważ liczba możliwych sekwencji ludzkiego DNA znacznie przewyższa liczbę ludzi rzeczywiście żyjących. Świat jest niesprawiedliwy, ale cóż, to właśnie myślimy się na nim znaleźć, ty i ja, całkiem zwyczajnie.

Richard Dawkins

Wszystko, co żyje, prędzej czy później musi umrzeć. Ten oczywisty wniosek można łatwo wysnuć obserwując otaczający nas świat. Fakt, iż każde życie rozciąga się w czasie zmierzając ku śmierci, jest prawdą powszechnie znaną. Zatem umrzesz również i ty, tak jak wszyscy, którzy żyli przed tobą. Wiesz o tym i jednocześnie nie możesz w to uwierzyć – ty, który oglądasz ten świat, ty, który oddychasz i myślisz – odejdziesz wkrótce w pustkę i nicłość. Czy powinieneś bać się tej czarnej dziury, do której nieuchronnie się zbliżasz?



Rozmyślanie o własnej śmierci wiąże się głównie z traumatycznym przeżyciem końca własnej indywidualności. Jeśli świadomość jest niczym więcej, jak biologiczną funkcją mózgu, cały twój subiektywny, pierwszoosobowy i jakościowy świat przeżył prysnie w końcu jak bańka mydlana. Psychiczna ciągłość, z której zbudowane jest poczucie własnego „ja”, wyparuje na zawsze wraz z ostatnim tchnieniem.

4. Kościół Nihilistów, *Sens życia*, 2019, broszura parareligijna. Fot. materiały własne Autorów

POSTAWA

Właściwie nie trzeba robić nic szczególnego. Wystarczy, że będziesz zwykłym przedstawicielem współczesnego systemu późnego kapitalizmu. Ważnym krokiem na twojej drodze ku nihilizmowi mogą być częste wycieczki do galerii sztuki, czytanie książek o samorozwoju i uczestniczenie w kursach gry na misie tybetańskiej. Pomocne może być też dzielenie się na mediach społecznościowych zdjęciami przedstawiającymi twoje dobra materialne, bądź rutynowe czynności fizjologiczne.

Dobry styl polega głównie na tym, że ma się coś do powiedzenia.

Artur Schopenhauer



Postaw na pasywno-agresywny styl ubioru. Zachowuj się tak jakbyś udawał, że nie chcesz przykuć uwagi otoczenia. Niech w twojej szafie zagodzi wąska gama kolorystyczna od szarości pay'n'a po acetylenową czerń. Taki rodzaj ubioru pokazuje, że jesteś zawsze gotowy na niespodziewaną i nagłą śmierć. Alternatywnym rozwiązaniem może być też nomicorowy styl oznaczający, że jesteś zwykłym przeciętniakiem znajdującym się zawsze gdzieś pośrodku różnego rodzaju statystyk i wykresów Gaussa.



Nie przywiązuj się do żadnego trendu i społeczności. Bądź podmiotem nomadycznym. Jeśli chcesz zapuścić korzenie, zrób to w taki sposób aby zawsze móc je wyrwać i zabrać ze sobą. Jeśli zastanawiasz się nad spłodzeniem potomstwa pamiętaj, że wiąże się to ze zwiększeniem emisji dwutlenku węgla i przeludnieniem, które w obliczu nadchodzącej katastrofy klimatycznej przyczyni się do globalnego kryzysu i narastającej fali konfliktów. Czy chciałbyś aby twoje dzieci żyły w takim świecie? Najwyższy czas by pomyśleć o innych a zwłaszcza o tych, którzy jeszcze nie zostali poczęci.

5. Kościół Nihilistów, *Jak pielęgnować w sobie postawę prawdziwego nihilisty*, 2019, broszura parareligijna. Fot. materiały własne Autorów

jących fragment zwyczajnej scenerii pracowni, mieszkania artysty (w Paryżu bądź w Arles). To, co u van Gogha stanowi studia – kolejne odsłony jego codzienności, jej próbkowanie, dając równocześnie dowód jego uważności (dziś „*mindfulness*” – słowo, które obok „czułości” robi zawrotną karierę w antropologii, psychologii itd.), u Heideggera urasta do rzeczy *par excellence*, wehikułu „doświadczenia fundamentalnego bycia bytu w sensie obecności”¹⁴.

Zaczyna się niewinnie i od oczywistości – źródłem tak dzieła, jak artysty jest sztuka (*Kunst*)¹⁵; dalej: każde dzieło wymaga materialnego nośnika, artefakty są m.in. rzeczami (*Dinge*); są też złożeniem materii i formy. Ale niech nas nie zmylą te pozorne oczywistości:

Dzieło sztuki stanowi wprawdzie wytworzoną rzecz, lecz wyraża jeszcze coś innego ponad to, czym jest naga rzecz, *allo agoreyei*. [...] W dziele sztuki z wytworzoną rzeczą zostaje zetknięte to Inne. Zetknąć znaczy po grecku *symballein*. Dzieło jest symbolem¹⁶.

Zwyczajna para butów (należących do modela? do artysty? nabytych bez przymiarki na targu staroci?), zzutych niedbale po trudzie (pracy? pieszej wędrówki?), na pewno nienowych (te buty mają swą „wydeptaną” historię), faktycznie frapuje – choć może nie każdego. Heideggera owszem, nawet do tego stopnia, iż abstrahując od osobistej („chłopskiej”¹⁷) historii obuwia¹⁸, widzi on w nich apoteozę samego Bycia. Wyniesiony ponad codzienne funkcje pary butów, „przy nich obmyśla ich bycie”¹⁹, dochodząc do kolejnych, coraz bardziej wydumanych wniosków, które na własne ryzyko bezlitośnie streszczę (zainteresowanych odsyłając do samodzielnej lektury – źródła w przypisach):

1. widzimy buty same przez się, buty „naprawdę”, w „prześwicie ich bycia”, aż chciałoby się manicznie, po platońsku zakrzyknąć – istną „buciość”, oczyszczoną z akcydensów (wszak nie one stanowią o Bucie); wkraczającą w „nieskrytość bycia”, czyli w Heideggerowską *aletheię*²⁰;

2. w odkrytości ich bytu objawia się nam w nich ich światowość, więcej nawet – same buty światują dla nas²¹ (inaczej: buty odkrywają przed nami swój świat);

3. pojawia się wątek ekologiczny – misterium tych butów dotyka konkretnego świata – ich domu, mianowicie ziemi (przy czym Heidegger nalega, byśmy sformułowali „dzieło przystawia ziemię” rozumie dosłownie...)²²;

4. nie tylko prawdziwe chcą być te buty (zob. punkt 1), lecz także „nieskryte”, tj. wyjawioną istotę „buciości” przyłapać *in flagranti* w jej momencie estetycznym, czyli Pięknie²³ (inaczej: te konkretne buty są piękne, choć – ogólnie – prawdziwe);

5. van Gogh Heideggera, tworząc martwą naturę z butami, na wzór demiurga wydobywa parę butów ze skrytości w konkretne istnienie, tj. odkrytość; ogólnie sztuka jest „przyzywaniem bytu”²⁴ (tu:



¹⁴ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 12.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 9–67.

¹⁶ *Ibidem*, s. 10.

¹⁷ *Ibidem*, s. 22 n.

¹⁸ *Ibidem*, s. 21.

¹⁹ *Ibidem*, s. 21.

²⁰ *Ibidem*, s. 25.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 32.

²² Zob. *ibidem*, s. 34.

²³ *Ibidem*, s. 41.

²⁴ *Ibidem*, s. 44.



²⁵ *Ibidem*, s. 47.

²⁶ V. van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 1964.

²⁷ Zob. M. Heidegger, *op. cit.*, s. 10: „Musimy zatem kontynuować ruch po błędnym kole. Nie jest to środek prowizoryczny ani mankament. Wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, zaś utrzymanie się na tej drodze ucztą dla myślenia, jeśli przyjąć, że myślenie stanowi narzędzie”.

²⁸ *Ibidem*, s. 23.

²⁹ T. Tzara, P. Eluard, *Papillons Dada: Dada ne signifie rien*, Paris 1919.

³⁰ Zob. H. Richter, *op. cit.*, s. 9, 10.

butów; inaczej: artysta aktem wyobraźni, a następnie w geście kreacji, powołuje do bycia coś wcześniej niezaistniałego);

6. istotą sztuki jest poezja – buty van Gogha są wizualnym poematem na temat prawdy w konkretnej postaci (właściwie „postaci”²⁵ prawdy); sztuka (bardziej poezja niż malarstwo) jest miejscem „prześwitywania prawdy” – *Eureka! Lichtung!* ewentualnie *q.e.d.*

W wielu listach do swojego brata Theo wyznaje van Gogh prostsze inspiracje: po pierwsze, kocha rzeczy małe, niepozorne, biedne, a uczucia tego stara się nie hamować²⁶; po drugie, każda z tych rzeczy najmniejszych (w tym buty) w naturalny sposób staje się dla niego tematem malarskim – rzeczywistość postrzega twórca przez pryzmat obrazów; po trzecie, kochanie tych rzeczy i malowanie ich jest odmiennym, bo prostym (!), łatwiejszym – od poezji – ich „opisywaniem”; po czwarte, Vincent nie boi wprost przyznać, że jest od rzeczywistości „odklejony” za pośrednictwem snu czy majaku – maluje to, co śni, śni to, co widzi i maluje. Życie jest snem, niczym więcej, błędzeniem, lecz z pewnością nie w kółko. Heidegger nie odebrał tej lekcji, dlatego już na początku eseju *O źródle dzieła sztuki* usprawiedliwia swój zamiar skolonizowania sztuki przez filozofię i zarzucenia sideł sensu na mnogie, migotliwe ławice absurdu, bezsensu i szaleństwa²⁷. A mogło być tak pięknie:

Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak... Z ciemnej czeluści rozdeptanych butów zieje trudem znój roboczych kroków. W niezgrabnej ciężkości tego obuwia piętrzy się mozolność powolnych kroków przez rozległe i wciąż niezmiennie bruzdy ugoru, nad którym dmie ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i soczystość gleby. Pod podeszwami przesuwają się osamotnienie polnej drogi w obliczu zapadającego zmierzchu...²⁸

Dada – ludzkość jako niewypał

Przed wszystkim założymy, że ów wyraz (nie) znaczy nic („*dada« means nothing / ne signifie rien»*”²⁹) – czuję się radośnie zwolniona z przytaczania domyślnych, arbitralnych, idących w kilogramy malkulatury definicji słownikowych.

Ponadto – że dada nie ma historii³⁰: jakże wygodnie, bez obliwu wtlaczania w szczegółowe kalendarium i chronologicznie uporządkowane dzieje dadaizmu.

Wreszcie przyjmijmy, że dada nie jest „izmem”, ale stylem bycia-życia.

Co teraz?

1. Ustawka 1923

Może tak: 6 lipca 1923 dochodzi do słynnej ustawki dadaistów i surrealistów, wiedzionych przez Tristana Tzarę i przez André Bretona, podczas dadaistycznej *soirée* w paryskim Théâtre Michel. Jako kul-

minacyjny moment wieczoru zaplanowano premierę sztuki *Serce na gaz*, którą Tzara napisał specjalnie na tę okazję. Po kilku pierwszych wersach Breton wdziera się na scenę i tłucze aktorów laską; ci, ustrojeni w kartonowe kostiumy Sonii Delaunay, nie mogą ani się bronić, ani uciekać. Breton wali w pysk i łamie kończyny – reaguja odbiorcy: Bretona za fraki i za drzwi; jednak jego miejsce w narożniku zajmuje Paul Eluard – publiczność rzuca go na reflektory pod sceną, te eksplodują, Tzara wzywa policję, scena i widownia – zdewastowane.

A może inaczej – oddajmy głos wielkiemu Tzarze (w dada-testamencie z 1922 r.):

Dada kroczy, pustosząc wszystko coraz bardziej, nie wokół siebie, lecz w sobie samym. [...] Dada nie walczy już nawet, gdyż wie, że to niczemu nie służy, że to nie ma znaczenia. Jedyne, co interesuje dadaistę, to jego własny sposób życia. [...] Dada odnosi się do wszystkiego, a przecież jest niczym, jest punktem, w którym „tak” i „nie” i wszelkie sprzeczności spotykają się nie uroczyście, w pałacach ludzkich filozofii, ale zwyczajnie, na rogu ulicy, jak psy i szarańcza. Dada jest bezużyteczne, jak wszystko w życiu. Dada nie dąży do niczego, jak nie powinno dążyć życie...³¹

2. Postawka

Tak też widzę dada – jako pośledniejszy, bezużyteczny styl życia i odnoszenia się do rzeczywistości. Tę właśnie niepoważną postawę chciałabym opisać i przenieść w sferę estetyki (która, wedle części współczesnych, zarówno artystów, jak i teoretyków, w oczywisty sposób spełnia drugi warunek „niepoważności”).

U źródeł dada i jego zamętu tkwi niepokój wynikający z i szerzony w celu powiększenia „niedostatecznej wiary w społeczeństwo, naród, sztukę, moralność, a wreszcie i samego człowieka: człowieka jako niepoprawną bestię, człowieka jako niewypał”³². Łączy nas, ludzi, tylko jedno: świadomość izolacji i samotności poszczególnych egzystencji. Z niewiary i konfuzji rodzi się poczucie bezsensu i niemocy, skutkujące negacją i sensu życia, i celowości natury, kultury, sztuki. Taka jest geneza dada wtedy, dada nigdy i dada zawsze, czyli dziś.

Ponad pół wieku temu Richter w burych barwach diagnozował lata 60. i 70., dopatrując się w nich klimatu pierwszych dekad XX w.:

Dzisiejsza sytuacja intelektualna i moralna jest podobna do tej sprzed czterdziestu lat. W obliczu pogłębiającej się absurdalności tego świata, którego, jak się wydaje, nie sposób już naprawić, fatalistyczna negacja życia rysuje się dziś być może jeszcze bardziej wyraziście...³³

Dziś COVID A.D. 2019–2021 staje się zasadniczym katalizatorem upadku tak człowieczeństwa, jak człowieka. Walec pandemii rozjeżdża oświeceniowe idee wspólnoty i podmiotu. Jak 100 lat temu, rusza „maszyna, szatan we własnej osobie. Ideały są teraz tylko listkami



³¹ *Ibidem*, s. 324, 326.

³² *Ibidem*, s. 79.

³³ *Ibidem*, s. 347.



³⁴ D. Elger, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, przeł. J. Wesołowska, Köln 2005, s. 9.

³⁵ *Manifest Kościoła Nihilistów*, Wrocław 2019 (niepublikowany – własność autorów).

³⁶ H. Richter, *op. cit.*, s. 15 (słowa H. Balla).

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 152.

³⁸ *Ibidem*, s. 382.

³⁹ Zob. H. Foster, *Dadaistyczny mim*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *DADA Impuls/e. Kolekcja Egidio Marzony = Egidio Marzoni collection*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2015, s. 48: „to katharsis nie oczyszcza, lecz przyprawia o mdłości i jedynie pogłębia poczucie beznadziei”.

⁴⁰ Zob. H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009.

⁴¹ Zob. H. van der Berg, *Zobacz zobacz zobacz tutaj tutaj tutaj nic. O niszczytel-skiej kreatywności i kreatywnej indyferencji jako utopijnym nihilizmie w dadaizmie*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *DADA Impuls/e...*, s. 20.

⁴² *Ibidem*, s. 25.

figowymi³⁴, a ludzie, psy i szarańcza spółkują na wielkich wysypiskach kultury, nauki i technologii.

Zbyt apokaliptycznie? To może tak:

nie ma już czasu na ocalenie ludzkości znajdującej się na równi pochyłej w pędzie ku własnej zagładzie. Jedyne, co pozostaje, to rozsiać się wygodnie i bawić się dobrze w obliczu nadchodzącej katastrofy³⁵.

Jedyne wyjście z tej sytuacji to dadanihilizm, który przybiera formę zabawy na przekór końcowi – jako „żart zrodzony z pustki”³⁶. Wyzuty z powagi, nicujący wartości oraz ideały; zapowiadający globalną kraksę, z jakiej ani sztuka, ani jej twórcy czy odbiorcy nie wyjdą cało. W przeczuciu rozpadu i żaloby po tym, co wcześniej święte, pozostaje nam już tylko chichotać³⁷. Ten chichot, ta śmieszność to „środek przeczyszczający” na hipokryzję człowieka, społeczeństwa i wielkie iluzje współczesności (jak wiara w rozum i naukę, w dobro wspólne, w zachodnią cywilizację, w demokrację i równość, w umoralniającą funkcję sztuki). „Nawet rozwolnienie może dać wytchnienie” – notuje Tzara w *Kronice zuryskiej* pod datą 24 lipca 1918³⁸. Reakcją na dadaistyczną prowokację czy performans nie jest śmiech, który oczyszcza, lecz śmiech, który zawstydza lub wywołuje problemy układu trawiennego³⁹. Błazenada w przewidywaniu końca.

Czy wobec tak zarysowującego się scenariusza rozkładu winno się buntować? Odpowiem słowami kopisty Bartleby’ego: wolalabym nie⁴⁰. Jeśli bunt, to taki, co zamraża działanie w geście biernego oporu; i bez poczucia globalnej misji w walce o ludzkość i jej ideały, teraz zrzucone z piedestału, bezlitośnie ośmieszone. Idealna dada-postawka zakłada – jak chciał Raoul Hausmann⁴¹ – pasywną aktywność, zaangażowanie i krytyczny stosunek. Nie wysadzać fundamentów rzeczywistości, nie wstrząsać nią w posadach, lecz dokuczliwie łaskotać, złośliwie podszcypywać, prowadząc nie do cierpienia egzystencjalnego, lecz do nieznośnego śwędzenia egzystencji.

Śwędzenie ma to do siebie, że z jednej strony, sprowadza nasze istnienie do konkretnego miejsca, a nawet punktu w przestrzeni i w czasie; z drugiej, jest nieopisanie cielesnym, zwierzęcym i witalnym doświadczeniem („swędzi – znaczy: goi się”; któż nie zna skazanego na klęskę wysiłku, by nie drapać się w... towarzystwie). Francis Pica-bia wraz z Duchampem i Paulem Dermée znajdują nawet, w 1924 r., określenie (i kolejny manifest) na ten stan – to chwilowizm (*l’instan-tanéisme*)⁴²; w ostatnim numerze dadaistycznego czasopisma „391” proklamują wiarę w „życie samo”, w dzisiaj, w chwilę i w ideę bycia nieustannie w ruchu, w nieprzywołaną śwędzącą egzystencję.

Dowartościowaniu chwili akompaniuje rehabilitacja codzienności – lecz nie w jej wymiarze praktycznym, prozaicznych obowiązków, rutyny itd. Dadaistyczne zniesienie granic między sztuką a rzeczywistością czy życiem codziennym dokonuje się w „wynalezieniu niepotrzebności” – w absurdalnym zanegowaniu funkcji przedmio-



tów użytkowych, produktywnych i ergonomicznych działań zmierzających w określonym celu. Odkrycie to Richter przypisuje Man Rayowi – „niezmordowanemu wynalazcy-pesymiście”⁴³, który rozładowywał energię twórczą w konstruowaniu rzeczy dysfunkcyjnych, a Richterowi zwykł podobno powtarzać: „twój optymizm nie ma najmniejszego uzasadnienia”⁴⁴. Postawkę dada cechuje zarówno „dystansik” wobec rzeczywistości, jak naiwność i brak uprzedzeń (kliszowych jej odczytań w kategoriach trwale przypisanych znaczeń czy funkcji).

Filozofowie od zarania utrzymywali, że cel życia każdego człowieka stanowi szczęście. Dada jest szczęśliwe szczęściem szaleńca, szczęściem histeryczki, „szczęściem epileptyka”⁴⁵ w obliczu *pandemonium* zewnętrznego i wewnętrznego⁴⁶. „Nowy człowiek [...] niesie w sobie *pandemonium*, *pandemonium naturae ignotae*, dla którego ani przeciw któremu nikt nie jest w stanie nic zrobić” – pisze Richard Huelsenbeck w *Ecce Homo Novus* (1917)⁴⁷. A Raoul Hausmann i Hannah Höch w projekcie książki Alfreda Adlera *Über den nervösen Charakter* (O charakterze nerwicowym, 1912) zamieszczają inskrypcję: „Nerwica jest fenomenem kosmicznym”⁴⁸.

Ani przesada, ani egzaltacja, ani rozedrganie psychiczne nie przystoją rozsądkowi, ale to właśnie one stanowią nerw dada – wiara w rozum oraz przeświadczenie o możliwości racjonalizacji rzeczywi-

— 6. *Nihilist Church*, 2019. Fot. W. Chrubasik



⁴³ H. Richter, *op. cit.*, s. 167 n.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 169.

⁴⁵ Zob. W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011, s. 169: „W nocie zagłady podczas ostatniej wojny przez członki ludzkości przebiegał wstrząs uczucia równającego się doznaniu szczęścia u epileptyków. A rewolty, które to uczucie wywoływało, były pierwszą próbą opanowania nowego ciała”.

⁴⁶ Zob. H. Foster, *Dadaistyczny mim*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *DADA Impuls/e...*, s. 41.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 42.

⁴⁸ *DADA Impuls/e...*, s. 142.



7. Kościół Nihilistów, wystawa „Martwi wszystkich narodów, łączcie się!”, Ron-
do Sztuki, Katowice 2021. Fot. B. Kubska



⁴⁹ D. Elger, *op. cit.*, s. 9.

⁵⁰ Zob. H. Richter, *op. cit.*, s. 107: „Przekonanie, że rozsądek i antyrosądek, sens i bezsens, plan i przypadek, świadomość i nieświadomość łączą się ze sobą i są niezbędnymi elementami pewnej całości, stanowiło punkt ciężkości dada”.

⁵¹ Zob. M. Biro, *Dziedzictwo dadaizmu*, [w:] *DADA Impuls/e...*, s. 64–65: „Zarówno dadaści, jak i neodadaści wykorzystywali strategię zawłaszczania dla wielu różnych celów: odzyskania łączności z życiem, zakwestionowania oryginalności sztuki, promowania refleksji na temat instytucji artystycznych”.

⁵² H. Richter, *op. cit.*, s. 144; zob. też *ibidem*, s. 154 n.

stości i jej doświadczania stają się naczelnymi przesłankami dadaizmu, którego celem jest wreszcie „położyć kres oszustwom rozsądku”⁴⁹. Jednak stosunek dada do rozsądku nigdy nie był jednoznaczny. Jest ono filozofią skrojoną na indywidualną miarę ludzkiego życia i kosmiczną – apokalipsy. Nie obejdzie się bez rozumu. Chodzi o to, by w punkcie zero rozsądku przywrócić (za Hansem Arpem) chwiejną, ale jednak, równowagę między sensem a bezsensem (*sans-sens*)⁵⁰. Richter pisze wprost o dadaistycznym podważaniu przesądu filozoficznego, że rzeczywistość można pojąć na drodze wyłącznie rozumowej – dada zawłaszcza rozum, ewentualnie sprawia, że ostrze racjonalnej krytyki wymierzone jest w niego samego (*détournement*)⁵¹. Dalej: ostrze to dziurawi głównie filozofię nowożytnego racjonalizmu, racjonalnego Oświecenia, pozytywizmu i scjentyzmu. Trudno jednakże bronić tezy, że dada zupełnie się wyrzeka rozumu. Nie tylko Duchamp – choć jemu przysługuje palma pierwszeństwa – czynem i słowem deklarował gotowość przesunięcia sztuki z dziedziny *mimesis* i przyjemności do dziedziny umysłu. Richter uznaje Duchampa za pierwszego kartezyjanistę awangardy: racjonalna akceptacja żalostnej absurdalności życia, przypadku wszechpanującego w rzeczywistości, niezamierzonego komizmu ludzkiej egzystencji itd., stanowić miała wedle Richtera „ostateczną konsekwencję kartezyjańskiego »*cogito ergo sum*«”⁵².

Z pewnością natomiast nie ma w dada zgody na Kantowską władzę sądzenia i normatywną estetykę – albo piękno znika z uniwersum wartości estetycznych, albo rezygnuje się z etapu oceny aksjologicznej dzieła czy zachowania w ogóle. Poza dobrem i złem „dadaista może być kryminalistą albo nędznikiem, wyzyskiwaczem lub złodziejem, ale nigdy sędzią”⁵³.

Wreszcie, dada nie byłoby sobą bez poruszających, prowokujących, niekiedy skandalicznych manifestów – manifest jako performatywna i spektakularna forma ekspresji treści anarchistyczno-światopoglądowych i nihilistyczno-filozoficznych w paradoksalny sposób łączy w sobie nostalgię za przeszłością (w tym tradycją) i pragnienie jutra, jest anachroniczny i utopijny zarazem. Mówił o tym Julian Rosefeldt w komentarzach do filmu *Manifesto*⁵⁴, dodając, że manifesty artystyczne nie są tylko aktami rebelii, „chcącymi sztukę – a w ostatecznym rozrachunku cały świat – wywrócić do góry nogami, zrewolucjonizować, ale także świadectwami poszukiwania tożsamości, wykrzykiwanymi z wielką niepewnością”⁵⁵. Dadaści lubowali się w tej formie wyrazu, podając nawet jej dadaistyczną definicję:

Manifest to komunikat do całego świata, którego jedynym celem jest natychmiastowe uleczenie politycznej, astronomicznej, artystycznej, parlamentarnej, rolniczej i literackiej syfilis. Może być delikatny lub uprzejmy, ale zawsze ma rację, moc, wigor i logikę⁵⁶.

Pierwszy manifest dadaistyczny wygłosił w lipcu 1916 w Zurychu Hugo Ball – inaugurował on dada jako „nową sztukę”. Jednak formę tę doprowadził do obłędnej doskonałości Tzara – w *Manifeste dada 1918* ukazała się słynna typografia „*dada ne signifie rien*” i deklaracja nienawiści do zdrowego rozsądku⁵⁷. Kolejnym ważnym tekstem było *Wat is Dada?* – broszura Theo van Doesburga, którą sprzedawano podczas *tournee* dadaizmu po Holandii w styczniu i lutym 1923, w tymże roku wydana przez De Stijl w Hadze⁵⁸. Pojawia się w niej *alter ego* van Doesburga, fikcyjny holenderski dadaista o pseudonimie I. K. Bonset (co w holenderskim czytać można: „*Ik ben sot*”, tzn. ‘Jestem szalony’). Van Doesburg filozofię, sztukę, politykę i religię nazywa skażonymi komercją „markami zapleśniałej kultury” (wiedzącymi, jak „wyprodukować duszę”); ludzie opisani są jako fetyszyści i bezmyślni, atawistyczni konsumenci tego świata (napędzani instynktem dominacji i pożarcia drugiego), z którym dada „umówiło się [...] na pięćdziesiąt procent”⁵⁹. Zrozumieć dada można tylko w „spontanicznym działaniu”, będącym „praktyczną autode-toksykacją”⁶⁰. Rozumowe ujęcie dada jest wykluczone:

Jakże pretensjonalne byłoby zresztą, gdybym utrzymywał, że tajemnica Dada jest rozumowo poznawalna. Jest to niemożliwe i samym dadaistom się to nie powiodło. Dada to twarz. Dada trzeba żyć⁶¹.



⁵³ *Ibidem*, s. 315 (słowa G. Ribemonta-Dessaignes’a).

⁵⁴ *Manifesto*, reż. J. Rosefeldt, Niemcy 2015.

⁵⁵ Julian Rosefeldt Interview, 2015, <http://2015.acmi.net.au/acmi-channel/2015/julian-rosefeldt-interview> (data dostępu: 16.12.2020).

⁵⁶ T. Tzara, *Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*, 1920/1921, <http://journal109944135.files.wordpress.com/2016/03/5565b-tristan-tzara-dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (data dostępu: 16.12.2020).

⁵⁷ *Idem*, *Manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum” 2009, nr 13, s. 72.

⁵⁸ Th. van Doesburg, *Czym jest dada?*, przeł. M. Pędzisz, M. Wenderski, [w:] *DADA Impuls/e...*, s. 110–115.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 112.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 111, 112.

⁶¹ *Ibidem*, s. 111.

8. Kościół Nihilistów, wystawa „Martwi wszystkich narodów, łączcie się!”, Rondo Sztuki, Katowice 2021. Fot. B. Kubska

„How much is too much?” – estetyka i dada

W 1975 r. 38-letni Erik Dietman po raz kolejny postanawia skończyć z nałogiem nikotynowym. Od 1959 r. związany jest z Fluxusem. Nieregularny tryb życia, nadwaga, skłonność do alkoholu i ekscesów towarzyskich, brak stabilizacji, marginalizacja w świecie sztuki itp. – fakty te składają się na artystyczno-egzystencjalny bagaż doświadczeń Dietmana, zgodnie z Fluxusowską filozofią negującego rozdział między sztuką a życiem. Twórca postanawia upamiętnić zerwanie *Pomnikiem ostatniego papierosa* [fig. 1] – przypominającym wychodek obskurnym cementowym blokiem-podestem, do którego przystawiono równie mizerną drewnianą drabinę; sam cokół to śmieć-pozostałość po jakimś zniszczonym parkowym pomniku; Dietman przytwierdza do niego mosiężną tabliczkę z napisem „*Den sista cigaretten*”. Wspina się na postument, wypala ostatniego papierosa i porzuca rzeźbę do publicznego użytku. Jest autorem ciekawej koncepcji *dep-art* – nostalgicznej sztuki pojmowanej i uprawianej jako zerwanie (w „*dep-art*” pobrzmiewają zarówno „*depart*”, jak i „*dépression*”). Pierwsze skojarzenia, które przychodzą mi teraz do głowy, to (pomijając oczywisty wątek Fluxusowski) *Magiczne cokoły* Piera Manzoni⁶². Jednak równoległe do analogii wizualnych moje myśli płyną inną drogą – ku Rosalind Krauss koncepcji rzeźby w rozszerzonym polu, dalej estetyki codzienności...

Jako estetyk pracuję zawsze w takim dwutorowym trybie – buduję scenę wizualną, wiążąc dzieło czy działanie artystyczne z podobnymi mu (przy czym kryterium podobieństwa jest dość swobodnie traktowane) i równocześnie staram się znaleźć dla nich kontekst teoretyczny. Metoda na pierwszy rzut oka może wydać się zbyt mechaniczna i ograniczona, jednak przynosi efekty. Ma też niewątpliwe zalety – pozwala mi odzyskać zdolność refleksji i równowagę psychiczną po zetknięciu się z przedmiotami sztuki, na które nie byłam przygotowana (zarówno w aspekcie edukacji, jak i doświadczenia). Dalej: taki sposób postępowania nie uprzedza mnie względem obiektu czy działania w sensie normatywnym – raczej otwiera moją wrażliwość i moje myślenie w pozytywny sposób, wstępnie włączający (niewykluczający) obiekt w obszar sztuki. Potem sprawy toczą się różnie – mojemu nastawieniu względem analizowanego artefaktu zaczyna towarzyszyć tzw. krytyczny namysł, innymi słowy: pytanie sformułowane przez kolejnego Fluxusowca, Roberta Filliou: „*how much is too much?*”⁶³. Utrata przytomności estetycznej okazuje się krótkotrwała, ale wystarczająca. W aktualnej sytuacji, gdy popyt na sztukę (również wśród estetyków) stanowi czynnik kształtujący jej podaż, a obieg sztuki zasilają kolejne dada-przedsięwzięcia (antyartystyczne, dewaluujące teorię i warsztat, nierzadko wprawiające w zmieszanie bądź osłupienie), pytanie o normy i ograniczenia wydaje się opresyjne. Wspomniany Dietman porównywał sztukę do diety: „Ograniczenia? One nie istnieją. Czym one są? W sztuce ist-



⁶² P. Manzoni, *Socle du monde – Hommage à Galilei*, 1961; *Base Magica*, 1961; *Magisk Sokkel* nr. 2, 1961.

⁶³ R. Filliou, pt. *Obfita pożywka dla głupich myśli (Ample Food for Stupid Thought)*, 1965. Jest to seria 96 kart pocztowych wydana w formie *artbooka* w drewnianym pudełku, zawierającym białe pocztówki z minimalistycznymi nadrukami (np. „*how much is too much?*”, „*which drop is the last drop?*”, „*how are you, and why?*”, „*when will all that nonsense end?*”).





nieją jedynie przedawkowania, od których nie umieramy, ponieważ sztuka to forma dietytyki”⁶⁴. Ode mnie zależy, jaką dietę wybiorę – dietę restrykcyjną (źródło tak satysfakcji, jak frustracji), dietę na bogato, dietę uważną i zrównoważoną czy hedonistyczną dietę bez ograniczeń i „na zabój”.

Tę ostatnią znajdziemy w ofercie Kościoła Nihilistów – w przygotowanych przez nich ulotkach (które rozdają, jak świadkowie Jehowy, z przenośnych stoisk w plenerze) [fig. 2–5 i 10]. W pierwszej broszurze natrafiamy na taką konsolację: „Czy istnieje życie po śmierci? Tak, ale nie dla tych, którzy umarli. Umrzesz, a świat będzie trwać dalej i szybko o tobie zapomni. Ale nie przejmuj się...”. Filozofia miesza się tu z popkulturą i językiem ulicy, młodzieżowym slangiem i bełkotem religijnym – nad broszurami unoszą się widma Jeana Baudrillarda, Paula Virilio, Rosi Braidotti, Donny Haraway, Richarda Dawkinsa, Raya Kurzweila i innych celebrytów ponowoczesności. Ludzie są „biochemicznymi algorytmami”, a wolna wola to „złudzenie”. Zresztą wraz z końcem świata (a nawet wcześniej) pożegnamy się z ideą filozoficzną kartezjańskiego podmiotu – pozostanie „żyć w zgodzie z nicością i zaakceptować kruchość wszelkiego istnienia”.

Kościół Nihilistów współtworzą Justyna Baśnik-Andrzejewska, Paweł Baśnik i Jędrzej Sierpiński [fig. 6], często współpracują z nimi inni artyści [fig. 11]. To absolwenci akademii, solidnie i wszechstronnie wykształceni, z tzw. dorobkiem artystycznym. W 2020 r. zdobyli nagrodę „Warto” w dziedzinie sztuk wizualnych. Działalność oficjalnie rozpoczęli w czerwcu 2019 wystawą „W 2019 konfliktem nuklearnym rozpocznie się apokalipsa, nawracajcie się!”. Po niej nastąpiły kolejne, efemeryczne wystawy *in situ* oraz w instytucjach sztuki [fig. 7–9]⁶⁵, performanse, koncerty. Grupa prowadzi internetową telewizję „Przemijam”. Neodadaistyczne idee nicości, końca człowieka, apokalipsy przenikają ich działania. Jednak apokaliptyczne scenariusze podlane są nie tylko ciężkim sosem filozoficzno-religijnym – równie istotne są pojawiające się w nich klisze popkultury i masowej rozrywki (*science fiction*, horror, *gothic*). Nihilisci przyznają, że są proekologiczni, ale nie uprawiają typowego aktywizmu. Bardziej zajmuje ich własna stypa i taniec nad grobem ludzkości. Trudno szampańsko się nie bawić, czytając zapowiedzi końca i diagnozy absurdalności ludzkiej egzystencji:

Dawniej światem targały nieustanne klęski głodu, wojny i epidemie. Dziś mamy szczepionki, które uspiły strach przed zarażeniem do tego stopnia, że ludzie przestają wierzyć w ich działanie. Ponadto niebywałym osiągnięciem cywilizacyjnym jest fakt, że po raz pierwszy w dziejach o wiele więcej ludzi umiera z powodu tego, że za dużo jedzą, niż z powodu głodu⁶⁶.

Filliou – mistrz mikrowątpliwości i pytań istotnych, acz absurdalnych – rzuca: „*When will all that nonsense end?*”, a Nihilisci udzielają nam prostej odpowiedzi: „Po śmierci”. Manifest grupy, podobnie jak jej działania, ma charakter równocześnie kontestatorski i zaan-

9. Kościół Nihilistów, wystawa „Martwi wszystkich narodów, łączcie się!”, Ron-
do Sztuki, Katowice 2021. Fot. B. Kubska



⁶⁴ Zob. P. Kurc-Maj, Erik Dietman, [w:] *DA-DA Impuls/e...*, s. 104.

⁶⁵ M.in. „Wszystkie przyszłości świata”, 2019; „Harry Potter i Oxfordy Diabelskie”, 2019; „Gilead”, 2020; „Martwi wszystkich narodów, łączcie się!”, 2021.

⁶⁶ Wszystkie wykorzystane w tym fragmencie cytaty pochodzą z efemerycznych wydawnictw Kościoła Nihilistów, powstałych i dystrybuowanych w 2019 i 2020 r. (materiały własne Autorów).



⁶⁷ Z. Machnicka, *Dada-Geist. O nową recepcję dadaizmu*, [w:] *Dada East? Rumuńskie konteksty dadaizmu = Romanian Contexts of Dadaism* [kat. wystawy], red. eadem, 17 maja - 29 czerwca 2008, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2008, s. 19.

⁶⁸ C. Oldenburg, [Jestem za sztuką...], przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *DADA Impuls/e...*, s. 177.

gażowany; zarazem serio i komiczny. Myślę, że Nihilisci wpisują się w scharakteryzowany przez Zofię Machnicką *dada-Geist* – duch naszych czasów:

Dadaisci ukazują paradoksy późnej nowoczesności i rodzącego się na ich oczach społeczeństwa konsumpcyjnego, ale przyjmują równocześnie jego zasady gry, nie starając się ich zanegować z pozycji zbuntowanego Artysty czy Intelektualisty. Sztuka dada pozbawiona jest charakterystycznego dla nowoczesności patosu autentyczności, jest naznaczona zwątpieniem, pewnego rodzaju cynizmem, brakiem iluzji dotyczących naszej cywilizacji i kultury. Cechuje ją odwaga w braniu rzeczywistości taką, jaką się ona jawi, bez żadnych ułatwiających pogodzenie [się] z nią rozumowych i emocjonalnych przekształceń⁶⁷.

Czy estetyk przed nihilistyczną konwersją może (po)wiedzieć coś o dada? Czy estetyka może być dada (pod warunkiem chwilowej utraty przytomności)? Czy nieposłuszni i nieobliczalni przedstawiciele dada i neodadaisci mówią nam, co robić i jak żyć? Inaczej: czego uczy mnie dadaista/dadaistka?

Po pierwsze (i po raz kolejny), dada trzeba żyć.

Po drugie, trzeba być nie przeciw, ale **za** „sztuką, która dorasta, nie wiedząc wcale, że nią jest”, „za sztuką, która czerpie formę z kulturów samego życia, która wije się i rozciąga, i akumuluje, i pluje, i kapie, która jest ciężka i szorstka, i tępa, i słodka, i głupia jak samo życie”, „którą się je jak ciastko albo porzuca z pogardą jak gówno”⁶⁸.

Po trzecie, trzeba mieć odwagę eksperymentować, błędzić i mylić się.

Innymi słowy, trzeba spuścić ze smyczy swojego wewnętrznego psa, swojego wewnętrznego Diogenesa. „Pielęgnować” estetyczne resztki i chwasty w heterotopkach i na marginesach racjonalnego dyskursu naukowego. Niewątpliwie sprzyjają temu strategii dopieszczania cielesności w humanistyce (akceptacji ciała-przedmiotu, ciała – obiektu kontroli i opresji, ciała – mrocznego wehikułu pożądania); efemeryczności – zwyczajowi stawania w kontrze do tradycji, establiszmentu, powszechnej opinii, ze świadomością nietrwałości własnych działań i bez poczucia misji czy wyobrażenia dla nich konkretnego celu; cedowania własnej sprawczości (kolejne słowo-wytrych współczesnej humanistyki) na przypadek; przypadek, który obnaża śmieszność naszych poważnych planów, zhierarchizowanych priorytetów; wreszcie, postawienia na cząstkę, fragment, pozostałość, resztkę – nie jako dowód niepowodzenia, rozkładu czy katastrofy, ale wyrwaną z pozornie uporządkowanej całości inspirację.

Last but not least, nie obejdzie się bez poczucia (czarnego) humoru.

Nie tylko artyści byli dada – filozofia już w starożytności (co prawda, od przypadku) stanowiła obszar eksperymentu i perfomansu. W taki sposób – w kontrze do tradycji, burząc *mainstream*, wbrew jednostronnie rozumianej racjonalności czy nawet w spektakularnym ge-



10. Kościół Nihilistów: od lewej Justyna Baśnik-Andrzejewska, Jędrzej Sierpiński, Paweł Baśnik, 2019. Fot. materiały własne Autorów



— 11. Kościół Nihilistów, *Wszystkie Przyszłości Świata*, 2019. Fot. W. Chrubasik

ście oporu wobec cywilizacji – przybliżył filozofię w V i IV w. p.n.e. Diogenes z Synopy, którego znamy z licznych opisów jego kontrowersyjnych dada-zachowań oraz anegdot z drugiej ręki⁶⁹.

Filozof-performer, pełen sprzeczności i ze sprzeczności czyniący wdzięczny oręż wykładu. Choć Synopę opuścić musiał z powodu malwersacji finansowych, pieniądze się go nie trzymały i wiódł życie więcej niż skromne (cały swój dobytek materialny, tj. płaszcz, torbę, przez moment kubek, nosił ze sobą). Adres jego stałego pobytu i pracy – nieznaną. Wykładał tam, gdzie się akurat zatrzymał. Domu nie miał od czasu procesu o fałszerstwa, po którym to skazał na „pozostanie” mieszkańców Synopy, sam udając się na wygnanie. Prawda, przez chwilę mieszkał w becze, lecz jakże mobilny to habitat. Był pierwszym wygnańcem, kosmopolitą, obywatelem świata⁷⁰ – wszędzie dobrze, nigdzie u siebie. „W lecie tarzał się na gorącym piasku, w zimie obejmował pieszczotliwie zaśnieżone posągi, aby się na wszelki sposób hartować”⁷¹. Do historii przeszły wykłady performatywne Diogenesa, w których prowokował i ośmieszał (a poczucie humoru miał plebejskie) wielkich filozofów tamtych czasów, Platona i Arystotelesa; gdy „ktoś mu powiedział, że ruch nie istnieje, wstał i zaczął się przechadzać”⁷².

Przed wszystkim zabiegał o uwagę publiczności: gdy nikt go nie słuchał, zaczynał gwizdać, obnażać się, masturbować lub – uwaga – spektakularnie pożerać bób, by następnie udzielić widzom ostrej reprimendy, że nie potrafią skupić się na rzeczach poważnych. Znany był z równej troski o rozum, co o zdrowe ciało – dietę miał urozmaiconą: swoim uczniom kazał nosić w kieszeniach śledzie lub chleb albo surowe mięso (m.in. ludzkie, jak głosi plotka). Miłości i fizjologii oddawał się publicznie. „Pewnego dnia, masturbując się na placu targowym, oświadczył: »Gdybyż i głód można było zaspokoić przez pocieranie pustego żołądka!«”⁷³. Był celebrytą, w związku z czym jego obecność na różnych imprezach była pożądana, jako gwarancja dobrej zabawy i skandalu: na imprezy przychodził ogolony w połowie; nadużywał olejków do ciała („aż błyszczał”⁷⁴ – *glam* i *camp* w jednym); gdy imprezowicze rzucali mu kości (jak psu), obsikiwał je z podniesioną nogą; jego ulubione wino – „cudze”. „Wchodził do teatru wtedy, gdy inni wychodzili, a gdy go pytano, dlaczego tak czyni, odpowiadał: »W całym moim życiu tak postępuję«”⁷⁵. O pieniądze nie prosił, lecz żądał ich zwrotu. Jego opinie i oceny nigdy nie były jednoznaczne. Wreszcie, umarł, bo chciał – popełnił samobójstwo przez wstrzymanie oddechu, a na grobie wystawiono mu psa z marmuru (ewentualnie ciało jego pożarły dzikie zwierzęta lub ryby)... Czy nie powinien uchodzić za prekursora unlearningu i pierwszego personalnego trenera „dada”? Diogenes, Ur-Dada, przywiązany do własnego „ja”, akceptujący cielesność, buntownik przeciw teorii i nauce, inteligentny, ironiczny i zabawny cynik, co „desperackimi żartami broni się przed »konceptualizacją« kosmicznego uniwersalizmu, który powołał [śmiertelnie poważnego – A. B.] filozofa na jego urząd”⁷⁶. Niepro-



⁶⁹ Fabularyzowaną biografię tego żyjącego prawdopodobnie w latach 412–323 p.n.e. filozofa znamy głównie dzięki powstałemu w III w. dziełu **Diogenesa Laertiosa** (*Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. przekładu, przypisy, skorowidz I. Krońska, Warszawa 1984, s. 321–354).

⁷⁰ *Ibidem*, s. 343.

⁷¹ *Ibidem*, s. 323.

⁷² *Ibidem*, s. 330.

⁷³ *Ibidem*, s. 334.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 354.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 344.



⁷⁶ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego ro-zumu*, przeł., wstęp P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 119.

⁷⁷ Zob. A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*, Kraków 2019, s. 11–12.

⁷⁸ D. Elger, *op. cit.*, s. 25 (słowa W. Arens-berga).

mujący ignorancji, niezubożający filozofii, lecz marginalizujący nie-wiedzę na drodze bezczelnej krytyki, podbudowanej witalizmem (cie-lesnością, rzutkością, energią, żartem, zabawą). Lubiący nic nie robić. Nudzić się, by coś wynaleźć. Nowymi metodami postępowania, pro-ponowanymi przez Annę Markowską w jej opowieści o Duchampie: eksperymentalnymi, hybrydycznymi, nieeksperckimi, codziennymi, opartymi na skojarzeniach, ironii, prowokacji, nonsensie⁷⁷.

Między filozofią czy estetyką a dada wielu widzi nieusuwalny i bezproduktywny konflikt – zgodzić się mogą jedynie z tezą, że nie da się ich sprowadzić do siebie nawzajem. Nie znaczy to jednak, że ich *polemos* nie okaże się konstruktywny (tak było w przypadku relacji *fides* i *ratio* w średniowiecznej filozofii, która znalazła wyraz m.in. w Tertulianowskim „*Credo, quia absurdum*”). Podtrzymujmy, jak chce Gottfried Boehm, wrogość między estetyką a sztuką awan-gardową. Estetyk powinien mieć do dada stosunek schizofreniczny: w dzień doktor Jekyll (mój wewnętrzny Kartezjusz w kwaterze dowo-dzenia), w nocy pan Hyde (mój wewnętrzny Diogenes katapultuje się z kokpitu). Lub na odwrót. I na własne ryzyko.

Aby ostatecznie oświadczyć: „jestem przeciwko dada, ponieważ tylko w ten sposób mogę dada popierać”⁷⁸.

Słowa kluczowe

dada, estetyka, utrata przytomności, fiksacja, apokalipsa, człowiek-niewy-pał, Diogenes

Keywords

dada, aesthetics, lapses of consciousness, fixation, apocalypse, dud-man, Diogenes

References

1. *DADA Impuls/e. Kolekcja Egidio Marzony = Egidio Marzona Collection*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2015.
2. **Diogenes Laertios**, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. przekładu, przypisy, skorowidz I. Krońska, Warszawa 1984.
3. **Elger Dietmar**, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, przeł. J. Wesołowska, Köln 2005.
4. **Heidegger Martin**, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Fi-lozofia” 1992, nr 5.
5. *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. **P. Kurc-Maj, P. Polit**, Łódź 2017.
6. **Machnicka Zofia**, *Dada-Geist. O nową recepcję dadaizmu*, [w:] *Dada East? Ru-muńskie konteksty dadaizmu = Romanian Contexts of Dadaism* [kat. wystawy], red. *eadem*, 17 maja – 29 czerwca 2008, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2008.
7. **Markowska Anna**, *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*, Kra-ków 2019.

8. **Merleau-Ponty Maurice**, *Wątpienie Cézanne’a*, przeł. M. Ochab, „Twórczość” 1974, nr 10.
9. **Richter Hans**, *Dadaizm, sztuka i antysztuka*, posł. W. Haftmann, przeł. J. S. Buras, Warszawa 1983.
10. **Tomkins Calvin**, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001.
11. **Tzara Tristan**, *Manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum” 2009, nr 13.
12. **Tzara Tristan**, *Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*, 1920/1921, <http://journal109944135.files.wordpress.com/2016/03/5565b-tristan-tzara-dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (data dostępu: 16.12.2020).

Agnieszka Bandura, PhD, agnieszka.bandura@uwr.edu.pl,

ORCID: 0000-0002-6854-7008

Aesthetician, assistant professor at the Department of Aesthetics of the Institute of Philosophy of the University of Wrocław, lecturer at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts and Design in Wrocław, she deals with aesthetics and contemporary art as well as new media art.

Summary

AGNIESZKA BANDURA (University of Wrocław) / Momentary lapse of consciousness. Aesthetics and Dada

In this essay on the relationship between aesthetics, philosophy and Dada, I attempt to address, in a less standard way, the problem of resistance that contestative and culturoclastic (not only artistic) practices pose to (not only rational) reflection. I refer primarily to the canonical texts of the Dadaists and Neo-Dadaists, to their lesser-known works, and to the activities of the contemporary Kosciol Nihilistow (Church of Nihilists) group, continuators of the Dada line.

I understand Dada as a lifestyle and a specific approach to reality (not a trend in art or a label). As a “storm that falls on art”, culture and the modern world, challenging it and at the same time offering (nihilistic, “nonsensical”) tips for a way out of the apocalyptic impasse, Dada is a deadly joke and comic seriousness at the same time, and among its earliest followers was Diogenes from Synope, a cynic and Ur-Dada of philosophy in one.