

# **ZEJŚCIE Z COKOŁU**

Sztuka jako żart.  
Od Francisa Picabii  
do Maurizio  
Cattelana

---

GRZEGORZ DZIAMSKI

█ Żart wywołuje śmiech (lub tylko uśmiech), oczywiście pod warunkiem, że zostanie rozpoznany jako żart. W pierwszym momencie wzbudza bowiem zakłopotanie, dezorientację, niepewność, a często i oburzenie. Kiedy Francis Picabia w swoim manifestie *Cannibale Dada* (1920) wykrzykuje: *Wstańcie, wszyscy jesteście oskarżeni!*<sup>1</sup> – nie wiemy, co mamy robić, co myśleć. Jaką przyjąć postawę wobec tego rozkazu-apelu. Jedni wstają zbyt ochoczo i szybko – to wtajemniczeni lub chcący za takich uchodzić. Inni wstają powoli, z ociąganiem – to nieorientowani. Jeszcze inni siedzą i rozglądają się niepewnie dookoła, kiedy artysta ponawia swój apel: *Wstańcie, bo nie da się z wami rozmawiać, dopóki nie stoicie. Wstańcie, jakbyście słyszeli „Marsylianę” lub „Boże chroń króla”. Wstańcie, jakbyście widzieli łopoczące na wietrze sztandary. Wstańcie, bo stajecie przed dada, która oznacza Życie i która oskarża was o to, że jeśli coś kochacie, to tylko ze snobizmu lub dla pieniędzy. Teraz możecie usiąść, żebyście słuchali uważnie*<sup>2</sup>. Po usłyszeniu tego ostatniego zdania orientujemy się, że mamy do czynienia z żartem, bo wyłapujemy pewną niespójność; najpierw mieliśmy wstać, żeby słuchać, teraz mamy usiąść, żeby lepiej słyszeć. Na stojąco, w postawie „na baczność” można słuchać rozkazów i oskarżeń (wyroków), patriotycznych frazesów, którym towarzyszą hymny i łopoczące na wietrze sztandary. *Co tu robicie zatrząsnięci w swoich poważnych skorupach?* – pyta dalej artysta – *Bo jesteście przecież poważni, nieprawdaż? Śmiertelnie poważni, bo śmierć jest dla was rzeczą poważną, nieprawdaż? Człowiek umiera jako bohater lub idiota, co zresztą wychodzi na jedno. Jedynym słowem, które ma dla was większą wartość niż codzienne życie, jest śmierć. Kochacie śmierć – cudzą śmierć, rzecz jasna. Zabij ich! Pozwól im umrzeć! Jedynie pieniądź nigdy nie umiera, co najwyżej trochę wolniej krąży. On jest waszym Bogiem. On jest tym, co szanujecie i traktujecie poważnie [...]. Niech żyje pieniądź! Człowiek, który ma pieniądze, jest człowiekiem honoru. Honorom można kupczyć jak własnym tyłkiem. Tyłek, tyłek reprezentuje wasze życie jak*

*frytki, a wy wszyscy, którym wydaje się, że jesteście poważni, będziecie śmierdzieć jak krowie łajno. Tylko dada nie śmierdzi, bo dada jest niczym, niczym, niczym. Jak wasze nadzieje: niczym. Jak wasz raj: niczym. Jak wasze idole: niczym. Jak wasi politycy: niczym. Jak wasi bohaterowie: niczym. Jak wasi artyści: niczym. Jak wasze religie: niczym. Gwiżdźcie, krzyczcie, objcie mi głowę, i co z tego? Wciąż będę powtarzał, że nie jesteście w stanie ogarnąć tego wszystkiego waszym rozumem, ale już za trzy miesiące, moi drodzy, będę wam sprzedawał nasze obrazy po kilka franków za sztukę<sup>3</sup>.*

### **ŻART DADAISTYCZNY JAKO WZÓR ŻARTU ARTYSTYCZNEGO**

Dadaistów można było rozpoznać po wybuchach śmiechu, wspomina Hans Richter. Tam gdzie byli dadaiści, był śmiech. *Burzyliśmy, prowokowaliśmy, szydziliśmy – i śmialiśmy się. Wyśmiewaliśmy wszystko. Śmialiśmy się z nas samych, a także z cesarza, króla, ojczyzny, z piwoszy i wymoczków. Przy tym traktowaliśmy śmiech poważnie, gdyż dopiero on uwidaczniał powagę, z jaką uprawialiśmy naszą antysztukę, dążąc do odkrycia samych siebie. Ale śmiech był jedynie wyrazem nowego odczucia rzeczywistości, nie był natomiast ani jego treścią, ani celem<sup>4</sup>.*

„Traktowaliśmy śmiech poważnie”, powiada o sobie i swoich kolegach dadaistach Hans Richter. Czym zatem jest śmiech? Nie jest uczuciem, jak strach, lęk czy przyjemność. Jest raczej reakcją na coś, oceną, osądem czegoś, reakcją fizjologiczną lub intelektualną. Henri Bergson, którego mogliśmy nazwać ojcem współczesnej refleksji nad śmiechem – jego esej o komizmie ukazał się w 1900 roku (*Le rire. Essai sur la signification du comique*) – pisze, że największym wrogiem śmiechu jest uczucie. Trudno nam się śmiać z kogoś, komu współczujemy, kogo podziwiamy, z kim jesteśmy związani silnymi emocjami. Śmiech odwołuje się do intelektu, a nie do emocji. W świecie czystych inteligencji, zdaniem Bergsona, nie byłoby łez, lecz niemilknący śmiech. Jeżeli oderwiemy emocje od naszych działań i zachowań,

jeżeli będziemy patrzeć na wszystko jak bezstronni, niezaangażowani obserwatorzy, to największy dramat zmieni się w komedię. Czy śmiech nie jest nam potrzebny do tego, żebyśmy mogli od czasu do czasu spojrzeć na świat bez emocjonalnej przysłony, żebyśmy mogli dojrzeć śmieszność w tym, co normalnie traktujemy ze śmiertelną powagą? Czy nie na tym polega społeczna funkcja śmiechu? Bergson zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny element: śmiech nie powinien nas izolować, oddzielać od innych ludzi, przeciwnie, powinien nas łączyć z tymi, którzy chcą i potrafią śmiać się z tego, z czego my się śmiejemy.

Z czego śmieje się Picabia w *Manifeście dadaistycznego kanibalizmu*? Z powagi, a ściślej, z tego, co za powagę uchodzi lub chce uchodzić. Dada przeciwstawia skłamanym mieszczańskim wartościom – takim jak patriotyzm, honor, powaga, nad którymi unosi się odór śmierci i pieniądza – Życie. Życie, które pokazuje, że mieszczańskie nadzieje, mieszczańscy bohaterowie, politycy, artyści, a nawet mieszczańskie wyobrażenia zaświatów, religii i raju są nic niewarte, są niczym. Czy tego samego, choć w bardziej zawołowanej formie nie mówił inny dadaista, Hans Arp: *dada jest nierozumna, jak natura. Dada jest za naturą, przeciwko sztuce. dada jest bezpośrednia jak natura*<sup>5</sup>.

Dada jest po stronie życia, po stronie natury, po stronie sztuki odartej z mieszczańskiej powagi. Żarty Picabii są złośliwe, napastliwe. Atramentowy kleks jako Najświętsza Paniienka – ci, którzy wierzą, we wszystkim dopatrzą się znaków świętości. Wypchana małpka-zabawka przyczepiona do płótna jako portret Cezanne’a, Renoira, Rembrandta – rodzaj martwej natury, a zarazem malarz jako mieszczańska zabawka, małpka do naśladowania (małpowania) tego, co widzi. *Kakodylowe oko (L’oeil cacodylate)* – płótno pokryte gryzmołami artystów, przypominające ścianę w męskiej toalecie – dzieło, które zawdzięcza swą wartość zebranych przez Picabie sygnaturom artystów; sztuka jako towar. Dowcip Picabii zmienia się dopiero

w *Entr'acte* (1924), filmie zrealizowanym wspólnie z René Clairem i Erikiem Satie. *Entr'acte* to żart wyzwolony, jak koło rowerowe zamocowane na kuchennym taborecie. *Entr'acte* to żart, który niczemu nie służy, niczego nie zwalcza, niczego nie atakuje; to szalona galopada luźno powiązanych ze sobą obrazów.

Samozrzelna armata, tańcząca baletnica filmowana od dołu, która okazuje się w pewnym momencie mężczyzną z brodą i wąsami, rękawice bokserskie, ulice Paryża wypełnione przechodniami, rowerzystami i samochodami, Duchamp grający w szachy z Manem Rayem na paryskim dachu, strumień wody zmywający szachowe figury z szachownicy, papierowa łódka płynąca po niebie, strzelec w tyrolskim kapeluszu próbujący ustrzelić wielkie jajo podrzucane przez strumień wody, mężczyzna celnym strzałem zabijający tyrolskiego strzelca, żałobnicy wychodzący z kościoła i formujący kondukt żałobny za karawanem zaprzężonym w wielbłąda, toczący się karawan goniony przez żałobników, wypadająca z karawanu trumna i wyskakujący z niej nieboszczyk, który za pomocą magicznej pałeczki doprowadza do zniknięcia trumny, otaczających go gapiów i samego siebie, i wreszcie napis „koniec”, zza którego niespodziewanie wypada męska postać, po czym kopnięciem w głowę odesłana zostaje z powrotem do świata filmowej fikcji.

Trudno powiedzieć, o czym jest *Entr'acte*. Mamy tu załążek akcji – zabójstwo młodzieńca w tyrolskim kapeluszu, a później kondukt żałobny i zmartwychwstanie trupa, który staje się magikiem obdarzonym pałeczką powodującą znikanie ludzi, świadków jego zmartwychwstania. Mamy więc bardzo luźną ramę narracyjną, w którą można wpisać jakąś opowieść, ale i tak wiele obrazów pozostaje niepowiązanych – armata, baletnica, gra w szachy, jazda kolejką w lunaparku – a inne zachowują sporą autonomię: uciekający karawan, gonący go żałobnicy z fałszywym inwalidą na wózku, biegaczem i rowerzystami. Czy są to symbole, które należy czytać na sposób

psychoanalityczny? A może *Entr'acte* nie jest wcale sztuką, a jedynie przerwą w uprawianiu sztuki, miejscem, z którego możemy spojrzeć na sztukę? Richter mówi, że dadaści bardzo poważnie traktowali to, co robili, a więc swoje żarty, a Picabia wyznawał przy okazji *Entr'acte'u*: *nie uznawaliśmy niczego za wyjątkiem prawa do śmiechu*. Dadaistom nie chodziło zatem wyłącznie o śmiech? O wywołanie śmiechu? Chodziło im o coś jeszcze, o sztukę.

Marcel Duchamp zastanawiał się, czy można zajmować się sztuką bez wytwarzania dzieł sztuki. *Czy można tworzyć dzieła, które nie będą dziełami sztuki?*<sup>6</sup> Takimi dziełami, które nie miały być dziełami sztuki, były *ready-mades*. O pierwszym *ready-made*, które powstało zanim jeszcze narodziła się nazwa „*ready-made*” – o kole rowerowym przytwierdzonym do kuchennego taboretu (1913) – Duchamp mówił: *Miało jeszcze niewiele wspólnego z ideą ready-made, za to więcej z ideą przypadku [...] miało tworzyć pewnego rodzaju atmosferę w pracowni i mieszkaniu, w którym wówczas mieszkałem. Miało pomagać rodzącym się w mojej głowie ideom. Patrzenie na obracające się koło bardzo mnie uspakajało i otwierało umysł na inne rzeczy niż materialność codziennego życia [...] lubiłem patrzeć na obracające się koło, tak jak lubiłem patrzeć na tańczące w kominku iskry?* Ale obracające się koło, powiada Arturo Schwarz, jest również symbolem ezoterycznym<sup>8</sup>.

O innym *ready-made*, przymocowanym do podłogi wieszaku (*Trap*, 1917), Duchamp mówił, że był „trójwymiarowym kalamburem” (*three-dimensional pun*)<sup>9</sup>. W tytule jeszcze innego – szufli do odgarniania śniegu podpisanej *In Advance of the Broken Arm (from Marcel Duchamp* (1915) – Duchamp wyraźnie zaznaczył, że przedmiot ten nie został przez niego wytworzony, a jedynie pochodzi od niego – *from*. To samo dotyczy innych *ready-mades*; wszystkie one zostały wybrane, a nie stworzone przez artystę, dlatego można powiedzieć, jak Nicolas Bourriaud, że dla Duchampa najważniejszy był wybór. Jego *ready-mades* przносиły punkt ciężkości z produkcji,

wytwarzania przedmiotów na wybór przedmiotów, czyli na konsumpcję – artysta stawał się konsumentem otaczającej go kultury<sup>10</sup>.

Generacja Josepha Beuysa (1921–1986) spierała się o to, czy Duchamp porzucił sztukę na rzecz czegoś innego – szachów, milczenia – czy też stworzył nową koncepcję sztuki?<sup>11</sup> Dzisiaj spór ten wydaje się już rozstrzygnięty. Duchamp stworzył nową koncepcję sztuki, wyrzuwając sztukę spod władzy smaku. Artystą jest ten, kto wybiera; nie tyle przeżywa, wyraża czy stwarza, lecz wybiera i zmusza nas do podążania za swoimi wyborami, bo istotą sztuki jest wybór. Nie jest to całkowicie nowa koncepcja sztuki, bliska wydaje się klasycyzmowi Paula Valery’ego.

Sztuka odwołująca się do smaku, „siatkówkowa” (*retinal*), jak ją nazywał Duchamp, jest sztuką mieszczańską, a tzw. dobry smak jest sposobem sprawowania kontroli nad sztuką; to nie cenzura, lecz dobry smak dyscyplinuje sztukę i pozwala oddzielić właściwą sztukę od niewłaściwej, dobrą od złej, bezprawnie podszywającej się pod prawdziwą sztukę (*fake art*). Francuscy artyści wiedzieli o tym od końca XIX wieku, od 1881 roku, kiedy rząd przekazał Stowarzyszeniu Artystów Francuskich organizację oficjalnego paryskiego salonu artystycznego. W kontekście tej wiedzy należy odczytywać pomysł Duchampa z *Fontanną* (1917) i barwnie opisany przez Beatrice Wood spór dwóch członków zarządu Stowarzyszenia Artystów Niezależnych, George’a Bellowsa i Waltera Arensberga. Bellows uważał, że *Fontanny* nie można wystawić, bo jest nieprzyzwoita, a poza tym jest ona najpewniej czymś żartem, na co Arensberg miał odpowiedzieć: *Takie jest właśnie zadanie naszej wystawy, stworzyć artyście możliwość, aby przysłał to, co sam wybrał, aby on, a nie ktoś inny zdecydował, co jest sztuką*<sup>12</sup>. Duchamp i Picabia chcieli wyrwać sztukę spod dominacji smaku; *całkowity brak dobrego lub złego smaku, w rzeczy samej kompletna anestezja (in fact a complete anesthesia)*, pisał Duchamp o kryteriach, jakimi się kierował przy wyborze swoich *ready-mades*<sup>13</sup>.

Środkiem, który skutecznie, jak się okazuje, wyrwał sztukę spod dominacji smaku, był żart. Według najnowszych teorii komizmu<sup>14</sup>, żart ujawnia ukryte założenia, domysły, za pomocą których porządkujemy i nadajemy sens otaczającemu nas światu, nasze milczące przesądzenia na temat świata. Z reguły milcząco przyjmowane przez nas założenia i przesądzenia okazują się trafne i znajdują potwierdzenie w rzeczywistości. Baletnica okazuje się zazwyczaj baletnicą, a nie mężczyzną z brodą i wąsami. Ale czasami nasze domysły okazują się nietrafne i właśnie ta nieprzystawalność, rozbieżność między naszymi domysłami na temat świata a tym, co faktycznie następuje, wywołuje śmiech (lub tylko uśmiech), wytrąca nas z psychicznego automatyzmu, pokazuje, że przyjmowane przez nas przesądzenia na temat świata mogą czasami zawodzić i dlatego powinniśmy je od czasu do czasu poddawać rewizji. Nie przypuszczamy, że żałobnicy będą odłamywać kawałki wieńca pogrzebowego i je zjadać, że będą poruszać się podskokami za karawanem. Nie przypuszczamy, że z przestrzelonego jaja wyfrunie biały gołąb, a z trumny wyskoczy nieboszczyk z magiczną pałeczką, za pomocą której usunie otaczających go gapiów. Żart pozwala zrewidować nasz sposób myślenia o świecie, ukazać ambiwalencję przyjmowanych przez nas założeń na temat świata, a w przypadku Duchampa i Picabia także ambiwalencję założeń dotyczących sztuki.

W latach 20. Picabia powrócił do malarstwa figuratywnego w stylu *pretty girl painting*, do obrazów przedstawiających nagie lub półnagie kobiety albo przerysowane sceny filmowe. Obrazy te wymykały się kryteriom smaku; ich prymitywna, wulgarna tematyka miała skłaniać do refleksji, wywoływać pytanie, dlaczego zostały namalowane? Bernard Blistene pisze, że obrazy te *miały karmić tego, kto je malował, pozostawiając wszystkich innych nienasyconymi*<sup>15</sup>. Innymi słowy, miały być obrazami, którymi Picabia zarabiał na życie w latach 30 i 40. Pokazane na dużej wystawie artysty w paryskim Grand



Palais w 1976 roku, zyskały sporą popularność w latach 80. z uwagi na swoją dwuznaczność. Do tych obrazów Picabii zdaje się nawiązywać malarstwo Bożeny Grzyb-Jarodzkiej.

Duchamp nigdy nie powrócił do malarstwa, które definitywnie porzucił, a jego *ready-mades* sprowokowały długą dyskusję nad statusem przedmiotu w sztuce. Czym jest przedmiot w sztuce? Dziełem sztuki? Czy każdy użyty przez artystę przedmiot staje się natychmiast dziełem sztuki, przekształca się, transformuje w dzieło sztuki? *Ready-mades* miały wszystkie atrybuty dzieł sztuki – autora, tytuł, rok wykonania, przestrzeń galeryjną, publiczność, krytyków, nabywców etc. – ale czy były dziełami sztuki? Na to pytanie musiał sobie odpowiedzieć samodzielnie każdy, kto interesował się sztuką współczesną: czy sztuka współczesna jest jeszcze sztuką, czy tylko żartem ze sztuki? A jeśli żartem, to co ten żart pokazuje? Że sztuka nie polega na wytwarzaniu pięknych przedmiotów? Że w sztuce chodzi o coś innego? O co? Duchamp w jednym z wywiadów, którego udzielił amerykańskiemu dziennikarzowi w roku 1920, mówił: *Ludzie potraktowali sztukę współczesną bardzo poważnie... [a tymczasem] Duża część sztuki nowoczesnej ma być zabawna*<sup>16</sup>. Duchamp nie mówi, że cała sztuka nowoczesna jest zabawna, ale spora jej część, szczególnie ta, która wywodzi się bądź nawiązuje do ducha dada.

#### SZTUKA ŻARTEM PODSZYTA

Jennifer Higgie, autorka antologii *The Artist's Joke* (2007), zastanawia się, dlaczego tak mało uwagi poświęcano dotąd humorowi w sztuce współczesnej, chociaż wydaje się on czymś zasadniczym dla niektórych kierunków artystycznych, takich jak dada, surrealizm, sytuacjonizm czy Fluxus, a także dla takich zjawisk, jak event, performans czy feminizm. Humor artystów, pisze dalej Higgie, zmienił nie tylko praktykę artystyczną, ale także postrzeganie, doświadczanie i ocenianie sztuki<sup>17</sup>. Przyjrzyjmy się uważnie kilku pozornie marginalnym pracom: pocztówkom autorstwa artystów związanych z Fluxusem<sup>18</sup>.

Zacznijmy od karty pocztowej francuskiego artysty Bena Vautiera, zatytułowanej *The Postman's Choice* (Wybór listonosza, 1965). Pocztówka ma po obu stronach miejsce na adres, pozwala więc wpisać dwóch różnych adresatów. Tam, gdzie znajduje się miejsce na tekst, artysta umieścił zdanie: *The postman's choice / Le choix de facteur* oraz informację *Fluxpostcard by Ben, 1965*. To listonosz ma dokonać wyboru, komu dostarczy kartkę. Ben Vautier nie wie, do kogo trafi jego kartka, tak jak dzisiejszy artysta nie wie, do kogo trafią jego prace. Ben Vautier zdaje się na wybór listonosza. On ma zdecydować, czy któryś z adresatów otrzyma kartkę, czy wyląduje ona w koszu na śmieci.

Dzisiejsi artyści żyją mitem rynku, mitem anonimowego, bezosobowego rynku sztuki, decydującego o tym, do kogo trafią tworzone przez nich prace. Nie jest to prawda. Zdawać się na rynek, to tak, jakby wysyłać kartkę bez adresu, co – jak wiemy – zdarza się, ale niezwykle rzadko – tylko wtedy, kiedy przez roztargnienie zapomnimy wpisać adres odbiorcy. Najczęściej jednak kartkę adresujemy tak, jak artysta adresuje swoje prace. Oglądając wystawy, odwiedzając galerie i muzea, czytając czasopisma i książki o sztuce, uczestnicząc w życiu artystycznym, artysta wyrabia sobie jakiś obraz potencjalnego (wirtualnego) odbiorcy swojej sztuki. Wie, do kogo chce trafić ze swoją twórczością, w jakim segmencie świata sztuki odnieść sukces. Nie jest więc tak, że nie adresuje swoich prac. Może jednak wpisać więcej niż jeden adres, a wówczas inicjatywę przejmie listonosz/dealer i to na jego wybory będzie zdany artysta. Kartka Bena Vautiera to pokazuje, a także przypomina nam tę banalną prawdę, że sztuka zawsze powinna mieć adresata, tak jak pocztowa przesyłka. Chyba że artysta uważa się za rozbitka zamieszkującego bezludną wyspę, z której wrzuca do morza butelkę z prośbą o ratunek.

Kartka japońsko-amerykańskiej artystki Yoko Ono nie zawiera żadnego tekstu ani ilustracji, jedynie niewielki okrągły otwór. Tytuł wyjaśnia intencje artystki: *A Hole to See the Sky Through* (Otwór,

przez który można zobaczyć niebo, 1971). Yoko Ono była jedną z prekursorok działań *do it yourself* (zrób to sam). Jej prace z lat 60., zebrane w przepięknej książce *Grapefruit* (1964), którą zachwycał się John Lennon, przybierały postać instrukcji – instrukcji do wykonania czegoś, pomyślenia o czymś bądź wyobrażenia sobie czegoś<sup>19</sup>. Przywołana tu kartka jest tego przykładem: spojrz w niebo, a więc w to, co cię przerasta. Sztuka nie powinna przysłaniać świata, tworzyć sztucznych obrazów świata, przeciwnie – powinna nas przybliżać i otwierać na prawdziwy świat i nasze w nim miejsce.

Japońskie korzenie artystki każą zastanawiać się nad źródłami jej sztuki. W jakim stopniu Yoko Ono przemycła w swojej sztuce elementy dalekowschodniej filozofii, zachęca do wzorowanych na budyzmie ćwiczeń i medytacji, które uwolnią nas od złudnej wiedzy i wprowadzą na ścieżkę duchowego rozwoju? Jak długo mamy się wpatrywać w niebo i skąd będziemy wiedzieć, że coś się w nas zmieniło? Medytacje prowadzone są zazwyczaj pod okiem mistrza, który potrafi ocenić, co się dzieje z medytującym, ale buddyzm zna też milczących mistrzów, którzy tak fascynowali zachodnich entuzjastów tej religii. John Cage przytacza opowieść o młodym Japończyku, który wybrał sobie na przewodnika duchowego samotnika mieszkającego w wielkim lesie. Kiedy do niego przybył, ten akurat grabił liście opadłe z drzew. Nie odpowiedział na powitanie ani na żadne z zadanych mu pytań. Zniechęcony uczeń odszedł i nieopodal domu mistrza wybudował własną chatkę. Kiedy po latach grabił opadłe liście, doznał olśnienia. Rzucił wszystko i pobiegł do mistrza, by mu podziękować za naukę<sup>20</sup>.

Kartki On Kawary, innego japońsko-amerykańskiego twórcy, są niezwykle konwencjonalne. To zwyczajne pocztówki zakupione w mieście, w którym artysta akurat przebywał, z nadrukowaną na odwrotnej stronie – za pomocą gumowych stempli – datą, miejscem zamieszkania oraz godziną, o której artysta wstał danego dnia: *I got*

*up at...* (Wstałem o...). Takie przesyłki On Kawara wysyłał codziennie, od 1968 roku do końca lat 70. Każdego dnia do dwóch osób. Każda pocztówka była numerowana.

On Kawara wysyłał najbardziej banalną informację, jaką można sobie wyobrazić: gdzie się znajduje i o której godzinie wstał. Czy chciał w ten sposób podnieść te błahe wydarzenia do rangi wydarzeń artystycznych? Nie. Prace z serii *I got up at*, podobnie jak prace z serii: *I read*, *I met*, *I went* czy *I'm still alive* towarzyszyły cyklowi obrazów, które artysta zaczął malować w 1966 roku. Cykl ten nosił tytuł *Data Painting*. Każdy obraz przedstawiał datę, dzień, miesiąc i rok, w którym powstał – *April 12. 1967*, *4 June 68*, *28 Mar. 69* itd. Każdego dnia coś się wydarza. O czymś przeczytaliśmy w gazetach (*I read*), kogoś spotkaliśmy (*I met*), gdzieś poszliśmy (*I went*), o którejś godzinie wstaliśmy i pomyśleliśmy o kimś, z kim chcielibyśmy się spotkać lub chociażby skontaktować, wysyłając kartkę. Nasze życie składa się z niezliczonej ilości takich mikrodarzeń, które umykają naszej pamięci, naszej życiowej narracji. Nie pamiętamy, kogo spotkaliśmy 12 kwietnia 1967 roku, o czym przeczytaliśmy tego dnia w gazetach. Dokąd poszliśmy i o której wstaliśmy. A przecież życie jest najważniejsze, o czym sztuka ma nam przypominać.

Kartka Wolfa Vostella ma wydrukowaną dumną deklarację artysty: *Duchamp has qualified the object into art. I have qualified life into art* (Duchamp uznał przedmiot za sztukę, ja uznałem życie za sztukę). Vostell ogłasza swoją deklarację w 1972 roku w Nowym Jorku, artystycznej stolicy XX wieku (pod deklaracją jest napis: *20th Century NYC*) i rozsyła do 300 wybranych osób na świecie (kartka ma limitowaną edycję, każda jest sygnowana przez artystę). Wolf Vostell należał do tej generacji, która widziała w Duchampie swojego duchowego ojca, ale która chciała zarazem pójść dalej, wykroczyć poza to, co ze sztuką zrobił Duchamp. Kilka lat wcześniej, w 1964 roku, rówieśnik Vostella, Joseph Beuys, wystąpił z hasłem: *Das Schweigen von Marcel Duchamp*

*wird uberbewertet* (Przeceniliśmy milczenie Duchampa). Sztuka nie skończyła się wraz z Duchampem, *The great artist of tomorrow will go underground* – to inna, równie często przywoływana wypowiedź Duchampa z lat 60. Zdaniem Vostella i Beuysa, wielcy artyści nie powinni jeszcze schodzić do podziemia, ich czas jeszcze nie przeminął, powinni nadal zajmować się sztuką.

Duchamp wprowadził do sztuki przedmioty gotowe, natomiast Vostell uznał za sztukę rzeczywiste zdarzenia, czyli życie. Vostell uchodzi za jednego z twórców happeningu<sup>21</sup>. Przez całe lata rywalizował z Allanem Kaprowem, drugim ojcem happeningu. Teraz, z Nowego Jorku, a więc z terenu swego rywala, ogłasza światu, że to on stworzył happening i wprowadził życie do sztuki, czyli ożywił sztukę, zbliżył ją do życia codziennego, wywrócił czy też zalał strumieniem wody szachownicę Duchampa.

Kartka Daniela Burena jest kiepskiej jakości. Widać, że wykonano ją z amatorskiej fotografii. Zdjęcie przedstawia narożnik domu, gdzieś na południu Europy, może we Francji, może we Włoszech. W centrum zdjęcia znajdują się restauracyjne markizy w pionowe pasy. Pionowe pasy to znak firmowy (*trademark*) Burena – artysta wprowadzał je w różne konteksty, umieszczał na murach, billboardach, oklejał nimi okna, ściany galerii i muzeów. Neutralne, anonimowe, bezosobowe, zacierały różnicę między sztuką i niesztuką, malarstwem i *ready mades*. Tu widzimy podobne pasy, które artysta anektuje jako własne. Sztuka przenika się z życiem. Buren żartobliwie przypisuje restauratorowi znajomość swoich prac albo anektuje do swej sztuki codzienność. Przypomina to znaną anegdotę. Amerykańscy studenci historii sztuki przyjeżdżają do Francji, by pogłębić znajomość sztuki współczesnej. Zwiedzając piwnicę z winami, zatrzymują się nagle przed starym modelem suszarki do butelek z początku XX wieku i pytają zaskoczonego gospodarza: *Czy to oryginał?*

Klaus Staeck jest profesjonalnym grafikiem, autorem politycznie zaangażowanych plakatów. Wydawane przez niego pocztówki to pomniejszone plakaty, przedłużające żywotność tej z natury rzeczy krótkotrwałej sztuki ulicy. Staeck posługuje się techniką fotomontażu. Nic zatem dziwnego, że wzorem dla niego jest niemiecki dadaista John Heartfield, twórca fotomontażu politycznego. Od Heartfielda różni jednak Staecka metoda i sposób działania. Jego prace, publikowane w formie plakatów i pocztówek, mają funkcjonować poza światem sztuki, mają angażować się w aktualne dyskusje polityczne. W tym wyraża się wolność tworzenia i wolność artysty, twierdzi Staeck. Jeden z jego plakatów przedstawia wykrojony z żółtego sera napis „Kunst” umieszczony pod szklaną pokrywą, jak jedzenie, którego trwałość chcemy przedłużyć. Żart, równie cierpki jak wszystkie żarty tego artysty. Na innej pocztówce widzimy rozmawiającego przez telefon biznesmena siedzącego na tylnym siedzeniu luksusowego samochodu. Obok niego siedzi pomniejszone, zagłodzone dziecko afrykańskie. Biznesmen mówi do swojego telefonicznego rozmówcy: *Mam serce dla pana!*. A artysta dodaje: *i dla waszych problemów z wyżywieniem (Hallo Partner, 1977)*. Inna pocztówka przedstawia luksusową limuzynę z trudem mieszczącą się w wąskiej uliczce robotniczego osiedla. Napis zachęca: *For wider streets. Vote Conservative (Chcesz szerszych ulic, głosuj na konserwatystów, 1974)*. Staeck nie jest zwolennikiem neoliberalnej filozofii *trickle-down*: jeśli bogaci będą jeszcze bogatsi, to biedni też na tym skorzystają.

Większość artystów nie chce ujawniać swoich poglądów politycznych, bo boją się utraty popularności. Mówią, że sztuka powinna być ponadpolityczna, że polityka przemija, a sztuka pozostaje, i w ten sposób podporządkowują swą twórczość bieżącej polityce.

Pocztówki artystów Fluxusu były równie dwuznaczne jak *ready-mades* Duchampa. Nie było do końca jasne, jak je traktować. Fluxusowe pocztówki nie udawały wprawdzie dzieł sztuki, jak *ready-mades*,

ale nie były też wyłącznie żartem; były dokumentacją postawy artysty. Bardzo wygodnym i poręcznym narzędziem przekazywania różnych komunikatów. Najczęściej towarzyszyły innym działaniom, przypominały je, nagłaśniały, dopowiadały. Rzadko bywały dziełami samymi w sobie, dziełami czystymi – częściej dokumentacją sztuki, dokumentacją postawy artysty. Andrzej Partum wykorzystywał na przykład wszelkiego typu druki (rozsyłane pocztą zaproszenia na wystawy czy odczyty) do propagowania swoich poglądów i ocen. Zaproszenie na odczyt dla członków koła naukowego studentów slawistyki Uniwersytetu Warszawskiego stworzyło artyście okazję do bezwzględnie ataku na redaktorów „Literatury” i „Kultury” – Wojciecha Skrodzkiego i Macieja Gutowskiego. Na zaproszeniu czytamy: *Czas terazniejszy w sztuce wyklucza domniemanych znawców podpierających się rolą emerytów. Liczebnik główny języka awangardy maximum art A.D. 1976 nie może stanowić czasownika posiłkowego w rękach chcących zinwentaryzować na swoje conto dokonań tych twórców, którzy wyzwoleni od spółki pieniądza za ignorancją publicystykę czynią światowe życie polskiej twórczości (Eliminacja inspiracji w sztuce, 1976).*

Inny druk, wydany przez prowadzone przez Partuma Biuro Poezji, zatytułowany *Pogarda*, skierowany był przeciwko Gallerii Foksal: *Za szczura galerii Foksal podgryzającego wartość życia twórczego zębami eklektycznego nerwu przedłużonego do ogona układów i spekulacji, konwencji wymachiwania na nie wszystkiemu co nowe (Pogarda, 1976).* Nie był to pierwszy atak artysty na warszawską galerię. Kilka lat wcześniej opublikował szachowy diagram *Mat dla galerii Foksal* (1972). Najbardziej znaną kartą Andrzeja Partuma była chyba karta z napisem *Jesteś ignorantem kultury i sztuki* (1974), wysyłana do przedstawicieli kulturalnego establishmentu czasów PRL oraz pocztówka z transparentem *Milczenie awangardowe*, rozwieszonym nad Krakowskim Przedmieściem w Warszawie pomiędzy Uniwersytetem Warszawskim i Akademią Sztuk Pięknych. Pocztówka dokumentowała udział artysty

w filmie Józefa Robakowskiego *Żywa galeria* (1974). Należy jednak zapytać, co miał oznaczać umieszczony na transparencie napis? Dlaczego polska awangarda milczała? Czym było milczenie awangardy w czasach PRL-u? Jaki związek z milczeniem awangardy miał największy polski uniwersytet i największa polska akademія sztuk pięknych?

Fluxus wprowadził dwuznaczność, niedostosowanie (*misfits*), zacierając granicę między sztuką a żartem. Tam, gdzie publiczność oczekiwała sztuki, otrzymywała często coś, co mogła odbierać jako żart. Jeżeli artysta, zamiast grać na jakimś instrumencie, przesuwał fortepian po scenie, oblewał się wodą, grał na fortepianie z taką siłą, że z popękanych opuszków palców zaczynała tryskać krew, wykopywał instrument – gitarę – ze sceny, po czym kopiąc ją wraz z publicznością po okolicznych ulicach, wkopywał z powrotem na scenę lub pozwalał obcinać sobie włosy na scenie, to publiczność mogła się poczuć rozczarowana i rozżalona, ponieważ nie otrzymywała tego, po co przyszła, a przyszła na koncert nowej muzyki. George Maciunas tłumaczył wprawdzie, że w proponowanej przez Fluxus muzyce znika rozdział na wartości dźwiękowe (audialne) i wizualne, bo Fluxus zrywa z tradycyjnym podziałem sztuk<sup>22</sup> – Fluxusowe karty pocztowe są w takim samym stopniu dziełami wizualnymi, co literackimi czy też językowymi. Nie do wszystkich jednak ta teoretyczna argumentacja trafiała, a jeśli nawet kogoś przekonywała, to i tak prowadziła do zawieszenia dotychczasowych oczekiwań wobec sztuki. Dotychczasowe oczekiwania wobec sztuki okazywały się nietrafne, co pokazywał manifest Claesa Oldenburga *I am for an art* (1961): *Jestem za sztuką, która jest polityczno-erotyczno-mistyczna, która robi coś innego niż tylko siedzi na tyłku w muzeum. Jestem za sztuką, która wzrasta nie wiedząc, że jest sztuką, jestem za sztuką, która daje szansę zaczynania wszystkiego od zera [...]. Jestem za sztuką, która naśladuje człowieka, która jest komiczna, kiedy trzeba, a agresywna lub jakakolwiek inna, jeśli to konieczne. Jestem za sztuką, która jest [...] prostacka i słodka, i głupia jak samo życie*<sup>25</sup>.



Dwuznaczność przypisana była nie tylko Fluxusowi i pop-artowi, ale całej sztuce lat 60. Świadczy o tym estetyka kampu, o której pisała w *Notes on camp* (1964) Susan Sontag. Kamp jest *estetycznym przeżywaniem świata, zwycięstwem stylu nad treścią, estetyki nad moralnością, ironii nad powagą*<sup>24</sup>. Kamp to „powaga, która zawodzi”. Zamiast się martwić, że artyście coś poszło nie tak, zaczyna nas to bawić. Kamp zmienia nasz stosunek do złej sztuki, sztuki nieudanej, do kiczu. Kamp pokazuje, że ze złej sztuki można robić dobrą sztukę, że podział na sztukę dobrą i złą nie wystarcza, że potrzebujemy dodatkowych kryteriów. Jeżeli wcześniej krytycy domagali się od sztuki jednoznaczności, jednoznacznego odcięcia się od złej sztuki, od złego smaku, to teraz, pod wpływem Fluxusu i pop-artu, zaczęli się bawić złą sztuką, sztuką nieudaną, która podtrzymywała obce nam już fantazje, obce nam emocje – patriotyczne, religijne, narodowe – jak w obrazie Pawła Jarodzkiego *Coca-Cola* (1988).

#### ŚMIECH MEDUZY

Podczas performansu *Interior Scroll 2* (Wewnętrzny zwój 2) Carolee Schneemann wygłasza, a właściwie odczytuje następujący tekst: *Spotkałam szczęśliwego człowieka/mężczyznę („I met a happy man”), filmowca strukturalistycznego (ale nie nazywaj mnie tak, bo robię także inne rzeczy) [...], moje prace nie mają żadnego znaczenia poza logiką własnego systemu. Odrzucam emocje, intuicje, inspiracje, te niejasne tendencje, które artyści narzucają widzom... Masz rację, kiedy oglądałem twoje filmy, moje myśli wędrują swobodnie przez pół godziny pulsujących kropek. Układam w myślach list, myślę o kochanku, o zakupach w warzywniaku, o zgubionym swetrze, niepodlanych roślinach. Jak to miło nie być manipulowanym [...]. Mówi mi, że możemy być dobrymi przyjaciółmi, chociaż nie jesteśmy równie dobrymi artystami. Odpowiadam, że nie możemy być dobrymi przyjaciółmi, jeśli nie jesteśmy równie dobrymi artystami, Mówi mi, że jest teraz z rzeźbiarką. Pytam, czy mnie będzie nazywał filmówką?*<sup>25</sup>

Feminizm wprowadza kobiecy punkt widzenia, co pozwala dostrzec śmieszność fallogocentrycznego świata, śmieszność ustanowionego przez patriarchat porządku symbolicznego. Spotkany przez Schneemann szczęśliwy reżyser robi filmy strukturalne, filmy skoncentrowane na języku filmu. Film strukturalny nie ma płci, powiada – *it exists for and in only one gender*, dlatego proponuje swojej koleżance, żeby robiła to samo, co on robi (*you can do as I do*), zajmowała się twórczością intelektualną, wyzbyta emocji i intuicji. Ale taka twórczość, replikuje Schneemann, jest nudna, nikomu niepotrzebna, bo nikogo nie obchodzi. Feministyczny punkt widzenia nie polega na przewartościowaniu zastanych opozycji. Wszystkie binarne opozycje zachodniej kultury – kultura/natura, rozum/emocje, intelekt/zmysły, duch/ciało, aktywne/pasywne itd. – są pochodną podstawowej, paradygmatycznej dla naszej kultury opozycji męskie/kobiece, a ponieważ opozycja ta nie jest neutralna, lecz zhierarchizowana, dlatego to, co kobiece, jest zawsze tym, co niższe. Kobieta próbująca się odnaleźć w tym symbolicznym porządku albo zaakceptuje swoją niższą pozycję, albo podejmie walkę o dorównanie mężczyźnie, ale cokolwiek wybierze, i tak zawsze wygra to, co męskie, zwycięży fallogocentryczny porządek. Dlatego Helene Cixous w *Śmiechu Meduzy* (*Le Rire de la Meduse*, 1975) proponuje odrzucenie patriarchalnego porządku, ośmieszenie stworzonych przez ten porządek opozycji, wyjście poza binarną logikę patriarchalnego myślenia. Zamiast dopasowywać się do męskiej kultury, kobiety powinny stworzyć symboliczną przestrzeń dla nie-patriarchalnego pojmowania kobiecości, a to oznacza wypracowanie własnego sposobu pisania (*écriture feminine*), własnego sposobu mówienia<sup>26</sup>.

*Zachodnia filozofia, a prawdopodobnie cała filozofia, zawsze wychodziła od jednego podmiotu. Przez stulecia nie potrafiłono sobie nawet wyobrazić, że mogą istnieć różne podmioty, a konkretnie, że mężczyzna i kobieta mogą być różnymi podmiotami* – pisze Lucy Irigaray<sup>27</sup>. I to należy

wyśmiać. W sztuce feministycznej śmiech staje się bronią – bronią wymierzoną w tych, którzy z poglądami feministek się nie zgadzają. Taką bronią posługiwała się Martha Rosler, Barbara Kruger, Jenny Holzer, grupa Guerilla Girls, a także Ewa Partum, Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, a później Katarzyna Kozyra czy Alicja Żebrowska.

### POLSKI ŻART

W Polsce nie mieliśmy rozwiniętego dadaizmu i surrealizmu, dlatego sztuka jako żart pojawia się dopiero w latach 60., z pierwszymi happeningami i działaniami artystycznymi inspirowanymi Fluxusem i sztuką pojęciową. Dwuznacznym żartem jest *Multipart* (1970–1971) Tadeusza Kantora i wszystkie jego happeningi. Żartem są *Ambalaże konceptualne* (1971) – *opakować miecz Damoklesa, pięć Achillesa, nos Kleopatry, jajko Kolumba, jabłko Wilhelma Tella*. Ale *Ambalaże konceptualne* to żart ze sztuki konceptualnej, która nigdy nie była bliska Kantorowi, wobec której autor *Umarłej klasy* zawsze zachowywał dystans, a w 1974 roku frontalnie zaatakował jej polskich zwolenników w wykładzie wygłoszonym w Galerii Foksal. Później jego zarzuty powtórzy Wiesław Borowski<sup>28</sup>.

Artystycznym żartem są *Zeznania kontestatora* (1971) Anastazego Wiśniewskiego czy zlecenia dla artystów biorących udział w Sympozjum Plastycznym Wrocław '70 (1970): *Zlecenie dla Marczyńskiego – projekt zapadni*. *Zlecenie dla Kantora (zawsze pierwszy) – przejść po zleceniu Marczyńskiego i namówić na to wrocławian*. *Zlecenie dla Geperta – wyznaczyć kto będzie wisiał pierwszy [...] Zlecenie dla... – dokręcić śrubę*<sup>29</sup>. Żartem były *Rozmowy indywidualne* (1972) Wiśniewskiego i Leszka Przyjemskiego w Galerii Repassage i biało-czerwona flaga z napisem *Mój ulubiony krajobraz* (1971) tego ostatniego. Żartem podszyty był *Zjazd Marzycieli* (1971) w Galerii El w Elblągu i *Czyszczenie sztuki* (1972), dwudniowy festiwal artystycznych improwizacji w Galerii Repassage. *Lista ignorantów kultury i sztuki* (1973) spisana przez

Andrzeja Partuma w tej galerii (na liście znaleźli się m. in. Bryll, Dygat, Konwicki, Sandauer, Osęka, Szajna, Brandys, Bogucki, Ludwiński, Wajda) i udział Jerzego Trelińskiego w pochodzie pierwszomajowym z transparentem *TRELIŃSKI* (1974). Żartobliwą rejestracją zwykłych banalnych czynności zajmowali się artyści używający nowych mediów – fotografii i filmu – Natalia LL i Andrzej Lachowicz, artyści Galerii Sztuki Aktualnej i Galerii Sztuki Najnowszej. *Jedząc ziemniaki widelcem o jednym zębie, czego dotychczas nikt nie robił, wzbogaciłem rzeczywistość o nowy element* – komentował jedną ze swoich wczesnych prac Sosnowski, autor opowieści o fikcyjnym idolu, gwiazdzie sportu i show businessu, *Goalkeeper* (1975–1977). Wiele filmów zapisujących proste codzienne czynności zrealizował na początku lat 70. Romuald Kutera: *Miny* (1972), *Spojrzenia* (1972), *Podwójne spojrzenia* (1972), *Wdech, wydech* (1973), *Ręka* (1973), *Zejście z cokołu* (1973).

Ironia tych prac kierowała się przeciwko ideologii towarzyszącej polskiej sztuce nowoczesnej oraz wspierającym tę sztukę instytucjom. Polska awangarda lat 70. chciała odformalizować sztukę przez sięgnięcie do codzienności. Jeżeli wszystko może być sztuką, bo zniknęły formalne wyróżniki sztuki, to trzeba się zastanowić, dlaczego coś ma być sztuką? Trzeba wyrwać sztukę z zamkniętego świata sztuki i mocniej związać ze światem życia codziennego. Patrząc na polską sztukę następnej dekady: twórczość Łodzi Kaliskiej, Gruppy, Koła Klipsy, Luxusu, można było odnieść wrażenie, że cała sztuka przemieniła się w jeden nieustający żart, jak u Maurizio Cattelana. Dla polskich artystów, jak dla Cattelana, sztuka stała się więzieniem, ale takim więzieniem, do którego więcej osób chciało wejść niż z niego wyjść. Kiedy Cattelan wywiesza z najwyższego okna pałacu/galerii sznur z prześcieradeł, to mamy wrażenie, że sznur wyrzucił współlnik kogoś, kto po tym sznurze chciał się dostać do galerii, a nie uciec z niej. Kiedy Cattelan robi dziurę w podłodze muzeum, z której wygląda jego głowa, to mamy wrażenie, że

artysta zagląda do galerii, a nie ucieka z niej. Cattelan chce się wymknąć mechanizmom rządzącym światem sztuki, ale nie chce tego świata opuszczać, stąd żart, który wyraża jednocześnie akceptację i odrzucenie. Przebranie paryskiego galerzysty w kostium różowego króliczka (*Errotin, le vrai lapin*, 1994), przyklepnięcie innego galerzysty taśmą klejącą do ściany jego galerii, a więc w miejscu, gdzie chciał pokazywać artystów (*A Perfect Day*, 1999) – to przykłady gry z rolą galerzysty/dealera, który chce być dzisiaj takim samym celebrytą jak artysta. Pomysł fundacji Obłomowa przydzielającej roczne stypendia artystom za niewystawianie swoich prac czy zorganizowanie bienale sztuki z udziałem artystów, ale bez dzieł sztuki – to gra z innymi elementami świata sztuki. Przeniesienie wyposażenia jednej galerii do innej (*Another Fucking Radymade*, 1996) to gra z tradycją Duchampa, czyli główną tradycją sztuki współczesnej, a wynajęcie aktorki z zespołem Downa, żeby podczas londyńskich targów sztuki Frieze w 2006, codziennie, przez kilka godzin wpatrywała się w czarny kwadrat, kamień i czarną kulę, to przewrotny hołd dla Gino de Dominicisa, który na Biennale weneckim w 1972 roku wystawił chorego psychicznie z podpisem *Ecce homo*.

Dla Maurizio Cattelana sztuka jest więzieniem, ale inaczej niż dla Horacia Zabaly, który w latach 70. głosił hasło *Art is a Prison*. Artysta nie chce z tego więzienia uciekać, a jedynie domaga się lepszych, bardziej komfortowych warunków pobytu, większej celi, częstszych przepustek, lepszych wypisek<sup>30</sup>.

#### PODSUMOWANIE

Żarty dadaistów i surrealistów odebrały sztuce część powagi, odsakralizowały twórczość artystyczną – artysta przestał uchodzić za ziemskie wcielenie Stwórcy; zniszczyły kulturowy przesąd, że sztuka wysoka musi być śmiertelnie poważna, a dowcip, humor, śmiech dopuszczalny jest jedynie w sztuce niskiej, plebejskiej. W 1940 roku

Andre Breton przygotował antologię czarnego humoru od Swifta i de Sade'a przez Jarry'ego po surrealistów, Duchampa, Picabię, Man Ray'a, Arpa, Dalego (*L'Anthologie de l'humour noir*). Według Bretona czarny humor to śmiech, w którym objawia się rebeliancka część naszego *ego*. Surrealiści patrzyli na żart przez okulary psychoanalizy. Widzieli w nim to, co stłumione, wyparte ze świadomości przez represyjną rzeczywistość. Żart był buntem przeciwko zniewalającemu nas światu, przeciwko zasadzie rzeczywistości, buntem w imię wolności i wyobraźni (wyzwolonej wyobraźni).

Artyści lat 60., neodadaści z Fluxusu i *pop artu* dostrzegli w żarcie możliwość przepracowania relacji między sztuką i życiem. Sztuka nabrała dwuznaczności, przestała się odróżniać od codziennych przedmiotów i zdarzeń. A to z kolei prowokowało pytanie, dlaczego coś jest sztuką, a coś innego, co wygląda dokładnie tak samo, sztuką nie jest? I kolejne pytanie, czy antysztuka, a więc coś, co jest robione przeciwko sztuce, może być sztuką? Czy nie taki los spotkał *ready-mades* Duchampa? „Fucking readymades” jak mówi Cattelan? *Ready-mades* umieszczamy w muzeach, ale patrzymy na nie jakoś inaczej niż na tradycyjne dzieła sztuki. Jakbyśmy widzieli w nich sztukę i żart ze sztuki jednocześnie.

W latach 70. pojawia się śmiech walczący, zaangażowany, śmiech wojujących z patriachatem feministek. W ostatnich dwóch dekadach XX stulecia śmiech staje się jednym z ulubionych środków artystycznego wyrazu. Wszyscy starają się być dowcipni, ironiczni, inteligentni. Andrea Fraser krytykuje struktury władzy w świecie sztuki, ale robi to ironicznie, dowcipnie, wywołując raczej śmiech niż gniew czy oburzenie. Świat sztuki i jego mechanizmy już nas nie oburzają, jesteśmy z nimi oswojeni, pogodzeni, a poza tym zawsze możemy się z tego świata wycofać, ale – jak Cattelan – wcale tego nie chcemy. Kazimierz Piotrowski, przygotowując wystawę *Dowcip i władza sądzienia* (2007), pisał, że jest ona *próbą normatywnego ujęcia mnożących*

się z zatrważającą szybkością dowcipnych pomysłów, formalnych trików, błyskotliwych złudzeń, prowokacji i pułapek (skandali), wieńczących proces oczekiwania zaskoczeniem i olśnieniem...<sup>31</sup>. Piotrowski zaprosił do swojej wystawy ponad 70 artystów, a mógł jeszcze więcej. Dzisiejsza sztuka chce być bowiem dowcipna, ale czy jest asteiczna? Inteligentna i pozbawiona prostactwa?

SŁOWA KLUCZOWE: **DADA, FLUXUS, READY-MADES, FEMINIZM, KAMP, IRONIA, ŻART**

- 
- 1 F. Picabia, *Manifeste Cannibale Dada* (1920). Cytuję za: *Dada 1916–1966* (ed. H. Richter), Köln 1969, s. 41.
  - 2 Tamże, s. 41.
  - 3 Tamże, s. 41.
  - 4 H. Richter, *Dadaizm* (przekł. J. Buras), Warszawa 1983, s. 107.
  - 5 H. Arp, *On My Way*, New York 1948. Cytuję za: D. Ades, *Dadaizm i surrealizm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej* (red. T. Richardson i N. Stangos), Warszawa 1980, s. 188.
  - 6 C. Tomkins, *Duchamp. Biografia* (przekł. I. Chlewińska), Poznań 2001, s. 122.
  - 7 *Marcel Duchamp: ready-mades etc.* (ed. B. Dyson), Calgary 1979, s. 24.
  - 8 Tamże, s. 26.
  - 9 Tamże, s. 38.
  - 10 N. Bourriaud, *The Radicant*, New York 2009, s. 147.
  - 11 Zob. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 63 i następne.
  - 12 B. Wood, *I Shock Myself. The Autobiography of Beatrice Wood* (1985). Cytuję za: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, dz. cyt. s. 167.
  - 13 M. Duchamp, *Apropos of ready-mades* (1961). Cytuję za: *Esthetics Contemporary* (ed. R. Kostelanetz), New York 1978, s. 93. Fragment ten jest często przywoływany, w polskim wydaniu książki Hansa Richtera przełożony został jako „nieobecność świadomości” (H. Richter, *Dadaizm*, dz. cyt., s. 150), a w artykule Dawna Adesa oddany został zwrotem

- „w stanie kompletnego odurzenia” (D. Ades, *Dada i surrealizm*, dz. cyt., s. 196).
- 14** Zob. M. D. Harley, D. Dennett, R.B. Adams, *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Cambridge Mass., 2011.
- 15** B. Blistene, *Francis Picabia: in Praise of the Contemptible*, “Flash Art” (International), 1983, Summer, s. 31.
- 16** C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, dz. cyt., s. 208.
- 17** J. Higgie, *Introduction/All Masks Welcome*, [w:] *The Artist’s Joke* (ed. J. Higgie), London – Cambridge Mass, 2007, s. 12.
- 18** Korzystam tu ze swojego tekstu *Co powiedziała papuga Cezanne’owi? Pocztówki-poematy artystów*, zamieszczonego w tomie szkiców dedykowanych prof. Pawłowi Banasiowi *Nie tylko o pocztówkach* (red. S. Bednarek, J. Jackowski), Wrocław 2011, s. 168–172.
- 19** O pracach Yoko Ono z wczesnych lat 60. zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 118–119.
- 20** J. Cage, *Silence*, Middletown 1961, s. 85.
- 21** Na temat Vostella jako twórcy happeningu zob. G. Dziamski, *Wolf Vostell*, [w:] *Sztuka po końcu sztuki*, Poznań 2009, s. 107–113.
- 22** Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt. s. 60–64.
- 23** C. Oldenburg, *I am for an art*, [w:] *The Artist’s Joke*, dz. cyt., s. 59.
- 24** S. Sontag, *Notatki o kampie* (przekł. W. Wertenstein), „Literatura na świecie”, 1979, nr 9, s. 319.
- 25** C. Schneemann, *Interior Scroll*, [w:] *The Artist’s Joke*, dz. cyt., s. 92–94.
- 26** T. Moi, *Helen Cixous; an imaginary utopia*, [w:] *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London – New York 1985. Zob. również J. Bator, *Śmiejąca się Meduza Helen Cixous*, [w:] *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001.
- 27** L. Irigaray, *The Question of the Other (Democracy Begins Between the Two)*, [w:] *French Women Philosophers. A Contemporary Reader* (ed. Ch. Howells), London – New York 2004, s. 83.
- 28** G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 216–217.
- 29** A. Wiśniewski, *Centrum Sztuki (Pregierz)*, [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław ’70* (red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz), Wrocław 1983, s. 141.
- 30** T. Morton, *Maurizio Cattelan; Infinite Jester*, [w:] *The Artist’s Joke*, dz. cyt.
- 31** K. Piotrowski, *Dowcip i władza sądzenia (asteizm w Polsce)*, CSW, Warszawa 2007.



Grzegorz Dziamski  
*Art as a Joke*

Dada movement stripped art of seriousness, turned art into a joke, a sophisticated fun. Where there were Dadaists, there was laughter, as Hans Richter once said. Dadaists formed an opposition: bourgeois false values, over which hovered the stench of death and money – versus life. They stood on the side of life; on the side of art stripped of bourgeois seriousness. But the Dadaists also found liberated joke – a joke that served no purpose, fought against nothing and attacked nothing. ‘Entracte’ by Francis Picabia and ready-mades by Marcel Duchamp were in fact the jokes, which formed a new concept of art – art liberated from the domination of taste. Ready-mades had all the attributes of artwork : author, title, year of creation, audience, critics, etc., but did they become works of art? The artists are the ones who choose and force us to follow their choices, who reject good taste and that is the way they take control over art – by separating good art from bad. The joke is changing the way we think about art, pointing to the ambivalence adopted by our assumptions about the world. In an interview, Duchamp said that the public treated very seriously contemporary art. Did he want to say that it was too serious? Fluxus developed dada-like ambiguity. Where the audience expected to see art, often they received something that could be perceived as joke. The ambiguity was attributed not only to Fluxus, but virtually to the entire art of the 1960’s, as evidenced by the Kamp aesthetics. Kamp is ‘the seriousness that fails’. Kamp means a change with respect to bad art and it shows that we can play with it. In the 1960’s and the 1970’s, in the second wave of feminism, laughter returns as a weapon, as a tool to combat patriarchal culture.

KEYWORDS: **DADA, FLUXUS, READY-MADES, FEMINISM, KAMP, IRONY, JOKE**