

ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania



## Zachłanność autentyczności a wielokulturowość

Ostatnia wspólna realizacja europejskich artystów Mariny Abramovic i Ulay zatytułowana *Kochankowie* okazała się szczególnie dramatyczna nie tylko ze względu na rozmach przedsięwzięcia, jego azjatycką lokalizację, ale przede wszystkim na prywatny kontekst. Projekt miał oczywiście obejmować fotografowanie i filmowanie chińskiej codzienności, ale był przede wszystkim doświadczeniem przejścia – pieszej wędrówki, której trasę wyznaczał jeden z najbardziej spektakularnych wytworów kultury pozaeuropejskiej, jakim jest mur chiński. Każdy z artystów wędrówkę rozpoczął z innego końca muru: Marina od wschodniej jego części, zaś Ulay od zachodniej. Szli zbliżając się do siebie, przez 90 dni przebywając dystans około dwóch tysięcy kilometrów. Pięć lat wcześniej, kiedy rozpoczęli pracę nad tym projektem, mieli zamiar spotkanie na murze uczcić uroczystymi, tradycyjnymi chińskimi zaślubinami wieńczącymi ich wieloletni związek. Spotkali się 27 czerwca 1988 r., a Marina zanotowała: „Każde z nas przebyło 2000 kilometrów, aby się pożegnać”<sup>1</sup>. Wobec zmian życiowych, które poprzedziły realizację projektu, wędrówka – przynajmniej w wymiarze prywatnym – musiała mieć już zgoła inny niż pierwotnie planowany sens. Jednak przecież sama wyprawa do Chin, spotkania z ludźmi, z architekturą, z krajobrazem, jak i niezwykle wyczerpujące pokonywanie drogi: pustynnej, skalistej, wyboistej, w upale i zimnie, nie miało tylko charakteru doświadczenia sensualnego, ale umożliwiło pewien rodzaj autorefleksji, bowiem nabrało również cech doświadczenia wewnętrznego. Każdy z artystów wybrał nieco inny sposób spotkania z obcą kulturą. Ulay od początku deklarował się jako obcy, co potwierdził nadając swojej części projektu tytuł: „Wędrówka. Mur. Obcy”. Jego obcość miała właściwie charakter samotności, co zauważył amerykański krytyk McEvelley, który towarzyszył artystom w części ich podróży, bowiem tak oto wspomina chińskie pożegnanie z Ulayem: „Ujrzałem go gorączkowo popychanego przez jego własną zachłanność autentyczności w samotnej wyprawie po siebie, jakoś pomiędzy tym, co indywidualne i wspólnotowe”<sup>2</sup>. Wydaje się więc, że Ulay od początku poszukiwał siebie w swoim wyobcowaniu i swoistym zagubieniu. Samotny włóczęga „zachłanny autentyczności” – tak określał siebie w wyprawie po siebie odbytej do Chin.

Marina Abramowicz i Ulay, artyści podróżujący (niegdyś mieszkający w samochodzie kempingowym), już od początku wspólnej działalności dobrze zdawali sobie sprawę z tego, że w ich pracach najważniejszy jest ruch, który nigdy nie ustaje, a w jego rezultacie powstają wrażenia, myśli, emocje, pragnienia, a także zdjęcia i filmy. Tych ostatnich, które mają później zaistnieć w świecie sztuki, nie

da się jednak z powodzeniem wyodrębnić z kontekstu życia prywatnego, z tej „wyprawy po siebie”- ze sztuki życia, jaką artysta uprawia, a bez której prace tracą swoją autentyczność intrygi, czyli ten element, bez którego stają się martwe. Jednak zarówno życie, jak i dzieło sztuki okazują się tak samo nieprzewidywalne i procesualne – niemożliwe do zaplanowania nie tylko w szczegółach, ale i w zasadniczym kształcie i przesłaniu. „Ostatecznie – zanotował McEvilley – kochankowie już się nie kochali. Zaślubiny, które miały zakończyć Przejście, stały się rozstaniem. Wszystko naprawdę zmieniło się. Czy Mur był jeszcze Murem, a Przejście Przejściem?”<sup>3</sup>

W tym wypadku dalsze pytanie, tym razem o autentyczność projektu rozumianego tradycyjnie jako dzieło sztuki, staje się wielce problematyczne, a być może nawet zupełnie nieadekwatne. Oryginalny plan stracił swój sens już na długo przed wyruszeniem artystów w tę podróż ku sobie. Autentyczne pozostało indywidualne przeżycie każdego z nich, podkreślane przez niemożliwy do przewidzenia i nieustannie zmienny kontekst, gdyż mimo że oryginalnie miały być to zaślubiny, ostatecznie autentyczne okazało się rozstanie. Dzieła sztuki jednak, podobnie jak ludzkie życia, bywają nierzadko dziełem przypadkowych okoliczności. I choć spotkanie stało się rozstaniem, to nie stanowiło końca drogi (*route*). Ulay w swoim dzienniku zapisał: „Idąc w kierunku kogoś na spotkanie. Oboje idący. Bez wyznaczonego miejsca. Bez wyznaczonego czasu”<sup>4</sup>.

Richard Shusterman powiada, że „nawet najbardziej uczciwa próba zrozumienia innego, jest zawsze podszyta próbą zrozumienia siebie”, a zatem można by uznać, że kontakt z kulturowym innym, np. w podróży, może mieć charakter tak głęboki, iż stanie się elementem kluczowym w procesie autostylizacji. Amerykański filozof w eseju „Wielokulturowość i sztuka życia” zastanawia się właśnie nad tym „jak idea wielokulturowego zrozumienia może być włączona w projekt auto-stylizacji, kiedy estetyczny impuls nakierowany jest na życie, a filozofia jest tworzona i praktykowana jako krytyczna, wzbogacająca sztuka życia”<sup>5</sup>. Shusterman proponuje śmiało odkrywanie innego po to, by wzbogacić i lepiej poznać siebie<sup>6</sup>. Chodzi więc o pewien rodzaj partycypacji o głębokim (nie tylko turystycznym) charakterze, o swoiste głębokie wniknięcie w inną kulturę, które może co najmniej dwójako wpłynąć na naszą dotychczasową tożsamość: wzmacniająco – jeśli wybierzemy drogę kontrastywnego porównywania, i taką wydaje mi się drogę wybrał Ulay, ale też osłabiająco, co wynika z uwodzących możliwości innego. W tym ostatnim przypadku spotkanie może okazać się czynnikiem destabilizującym tożsamość, a wśród konsekwencji pojawia się całkowita zmiana trybu życia, relacji społecznych, religii, etc. Schusterman nie jest jednak zwolennikiem radykalnych rozwiązań, ale raczej sugeruje aby przede wszystkim rozpoznać kulturowe inne w sobie i poprzez lepsze zrozumienie tej inności, lepiej rozumieć również siebie. Taki właśnie model odnalezienia obcego w sobie i świadomego przyjęcia go jako swojego wybrała Marina Abramowicz, która własną część projektu w katalogu zatytułowała: „Łódź opróżniając. Wchodząc do strumienia”. W komentarzach towarzyszących wizualnej części projektu zbliżyła się do oszczędnej

formy buddyjskich maksym i haiku. Stała się niemalże częścią krajobrazu kulturowego tamtego obszaru, traktując własne ciało jako medium dla duchowej autostylizacji. Odnalazła w sobie podobieństwo i w ten sposób przeżyła swoją wędrówkę.

Idąc za sugestią Shustermana, warto jednak zauważyć również szerszy niż indywidualny wymiar inności we własnej kulturze, który najczęściej bywa ignorowany ze względu na to, że własną kulturę uważamy za homogeniczną. I tak, nawet znając inne, np. obce wpływy, nie bierzemy ich pod uwagę żywiąc przekonanie, że są albo zbyt mało ważne, albo zbyt stare. Shusterman powiada natomiast, że filozof wychowany w tradycji greckiej może przecież poszukiwać w jej łonie inności, jak choćby w innych – niż europejskie – źródłach greckiej filozofii. Warto również zauważyć kulturowy synkretyzm starych tradycji, takich jak hellenistyczna, arabska czy europejska, które powstawały na rozdrożach. James Clifford wyraża podobną myśl jeszcze dobitniej gdy powiada, że „kulturowe centra, osobne regiony i terytoria, nie istnieją bez wcześniejszych kontaktów, ale są dzięki nim utrzymywane, dostosowując i dyscyplinując nieustanny ruch ludzi i rzeczy”<sup>7</sup>. Dla podkreślenia swojego stanowiska Clifford proponuje mobilność społeczności rozważyć w kategoriach *roots* (korzeni) i *routes* (marszrut). Te ostatnie wyznaczają płynne kształty społeczności *mieszkających-w podróży* (*dwelling-in-travel*), zaś podróż, a może lepiej ruch, rozumiane są jako złożony zespół doświadczeń, które silnie oddziałują na tożsamość jednostek i całych społeczności. Clifford proponuje odwrócenie tradycyjnego modelu rozumienia podróży (ruchu), która miałaby mieć zawsze charakter wyjścia, opuszczenia jakiegoś miejsca-korzenia. „Zamieszkiwanie – pisze Clifford – było rozumiane jako lokalny grunt kolektywnego życia, podróż jako suplement; *korzenie* zawsze poprzedzały *marszruty*. Ale co by się stało [...] gdyby podróż była zwolniona z uwięzi, zobaczona jako kompleksowe i wszechobecne spektrum ludzkiego doświadczenia? Praktyki przemieszczenia (*displacement*) mogą wyłonić się raczej jako konstytutywne dla kulturowych znaczeń niż ich proste transfery i przedłużenia”<sup>8</sup>. Wpływają zatem przede wszystkim na kształtowanie tożsamości nie tylko zbiorowej ale i indywidualnej. Clifford przyznaje jednak, że przypisanie klasowe, płciowe, kastowe czy historyczne jest bardzo trudne do przewyciężenia<sup>9</sup>, i tylko kondycja *mieszkania-w-podróży*, w przeciwieństwie do klasycznego zakorzenienia, daje szansę na płynne przejścia i renegocjowanie wspomnianych uwarunkowań podmiotu.

Mur Chiński, symbol separacji, zamknięcia i wreszcie próby zachowania swoistej czystości kulturowej/narodowej nie spełnił jednak swego zadania ani w kontekście historycznym, ani w wymiarze indywidualnym. Artystom niegdyś wędrującym ku sobie nie udało się ani zakorzenić i powstrzymać zmian, ani przewidzieć nieoczekiwanych zwrotów. Autentyczna okazała się już tylko sama zmiana, droga, podróż, *zapiski* z podróży. Tęsknota za stałym źródłem obecności czerpanym z zakorzenienia, jak i za swoistą czystością kulturową, jest bowiem tęsknotą za czymś nigdy nieistniejącym i wynikającym przede wszystkim z uwarunkowań

ideologicznych. Siła tych ostatnich nie może być w żadnym razie lekceważona, bo czyż nawet teraz nie towarzyszy nam poczucie niepowetowanej straty, gdy tracimy mit absolutnego innego – o inności nieskazitelnej, egzotycznej i niezwykle uwodzącej? Na co dzień obserwowany proces homogenizacji kultury jest przecież niepowstrzymywalny, jednak Clifford wyraźnie ostrzega, by zbyt pochopnie nie wyrażać opinii na temat jego konsekwencji. Podkreśla, że choć wyraźnie widzimy, że kultura się ujednolica, to jednocześnie pojawiają się „nowe sposoby na bycie innym”. Obserwujemy raczej proces translacji tradycji, co nie oznacza możliwości zachowania jej w czystej formie<sup>10</sup>.

Mit absolutnego innego odrzuca też najnowsza sztuka. Dobrym przykładem są 11. Dokumenta w Kassel – jeden z największych spektakli sztuki światowej. Kurator tej edycji wystawy Okwui Enwezor, mieszkający w Nowym Jorku Nigeryjczyk, twierdzi, że to właśnie „Postmodernizm zrozumiał własne zadanie jako bycie tym, w którym będzie możliwe zwalczanie idei „kulturowej czystości”<sup>11</sup>. Wielokulturowość tej platformy-wystawy jest jej cechą najbardziej oczywistą, manifestującą się poprzez prezentacje prac artystów z krajów dotąd marginalizowanych lub zgoła nieobecnych na dużych wystawach światowych. To artyści z daleka, jednak operujący znanym kulturze euro-atlantyckiej językiem sztuki współczesnej. Wielu z nich żyje-w-podróży, bez utożsamiania się z tzw. tradycyjną kulturą kraju swego urodzenia, ale i bez deklaracji przynależności do kraju swego obecnego zamieszkania. Wyraźnie widoczny zamysł kuratorski Enwezora polegał bowiem na tym, aby wyeliminować tak dobrze już zapoznany podział na centra i marginesy, a rezygnując ze wzmacniania tej opozycji, ujawnić indywidualne narracje, czyli to, co poprzez swoją autentyczność warte jest opowiedzenia bez względu na usytuowanie geograficzne. Autentyczność tkwi więc w indywidualności – oryginalności wypowiedzi (artyści nie reprezentują narodów i społeczności, nie chcą być lokalni).

Nawet same 11. Dokumenta były na swój sposób *wystawą-w-podróży*, bowiem po raz pierwszy rozegrały się w oparciu o pięć tzw. platform, czyli spotkań i dyskusji zlokalizowanych w różnych częściach świata, zatytułowanych kolejno: „Niezrealizowane demokracje” (Wiedeń, Berlin), „Doświadczenie z prawdą: przejściowa sprawiedliwość oraz procesy prawdy i pogodzenia” (New Delhi), „Creolite i kreolizacja” (St. Lucia) oraz „W oblężeniu: cztery afrykańskie miasta: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos” (Nigeria). Platformy *miast* – jak pisze kurator 11. Dokumentów – „oznaczają podróże doświadczeń i metod myślenia globalnego na poziomie jego własnej rekonstrukcji. W każdej z nich indywidualnie nie ma potrzeby rozpatrywania globalizmu, multikulturalizmu i różnicy; projekt w szerszym rozumieniu włącza je jako część kompleksowej fali myśli, przyływu głosów, które uaktywniają ostateczne znaczenie jego dramatyzacji”<sup>12</sup>.

W Kassel nie było Mariny i Ulaya, którzy w latach 80. szukali siebie w podróżach po Chinach, Indiach, Tajlandii, Australii, ale najwyraźniej uwidocznili się to, co było dla nich najważniejsze: ruch i poszukiwanie autentyczności rozumianej jako prywatna narracja, która jest przeciwieństwem form autostylizacji. Dzisiaj jed-

nak nie trzeba już odbywać dalekich podróży, by spotkać obcego i inność. Nie musimy również innych sprowadzać z daleka, bo są tutaj z nami, obok nas, i co ważniejsze, są również nami. Potrafimy ich zrozumieć, jeśli tylko potrafimy ich wysłuchać. W Kassel Eskimosi z Kanady<sup>13</sup> opowiadali o codzienności ciężkiej pracy fizycznej, chińscy kochankowie o perypetiach swojej miłości<sup>14</sup>, Hindusi recytowali poezję<sup>15</sup>, ale głosów było dużo więcej i stało się oczywiste, że autentyczność może być już tylko indywidualnością bez względu na kulturę czy kolor skóry. Autentyzm nie wymaga już zakorzenienia, odwołania do indywidualnej lub zbiorowej czasowo-przestrzennej lokalizacji, bo może być życiem w podróży, mieszkaniem w hotelu jako *nie-miejsca (non-place)*<sup>16</sup> z przekonaniem, które zmieniają się w miarę przemieszczania. Ta tranzytowa kondycja wydaje się jednak pociągać za sobą poważną konsekwencję, bowiem jak przewiduje Marc Auge: „wkrótce będzie potrzeba, a być może już taka istnieje, czegoś, co może wydawać się sprzecznością, czyli etnologii samotności”<sup>17</sup>.

### Przypisy:

<sup>1</sup> Marina Abramovic, Ulay, *The Lovers, The Great Wall Walk*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1989, s. 173.

<sup>2</sup> Abramovic, Ulay, *The Lovers*, s. 98.

<sup>3</sup> T. McEvelley w: Abramovic, Ulay, *The Lovers*, s. 101.

<sup>4</sup> Ulay w: Abramovic, Ulay, *The Lovers*, s. 35.

<sup>5</sup> R. Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Cornell University Press 2000, s. 187.

<sup>6</sup> Shusterman, *Performing Live*, s. 192.

<sup>7</sup> James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, s. 3.

<sup>8</sup> Clifford, *Routes*.

<sup>9</sup> Por. Clifford, *Routes*, s. 12.

<sup>10</sup> James Clifford, *The Global Issue: A Symposium*. Art in America July 1989, s. 89.

<sup>11</sup> Oguibe Enwezor, *Reading the Contemporary African Art*, 1999.

<sup>12</sup> Okuwi Enwezor, *The Black Box* w: Documenta 11\_Platform5:Exhibition. Catalogue. 2002, s. 55.

<sup>13</sup> Odwołuję się do filmu grupy Igloolik Isuma Productions.

<sup>14</sup> Odwołuję się do realizacji autorstwa Yang Fudong.

<sup>15</sup> Odwołuję się do realizacji Amar Kanwar.

<sup>16</sup> Odwołuję się tutaj do koncepcji, którą Marc Auge zaprezentował w książce *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, NY, Verso 1995. „Jeśli miejsce – pisze Auge – może być zdefiniowane jako relacyjne, historyczne i związane z tożsamością, to przestrzeń, która nie może być zdefiniowana jako relacyjna, historyczna lub odwołująca się do tożsamości, będzie nie-miejscem. (...) Jednak nie-miejsca są rzeczywistą miarą naszych czasów; to, co

może być określone ilościowo, z pomocą kilku wymian między obszarem, natężeniem i odległością, poprzez zsumowanie wszystkich powietrznych, kolejowych i drogowych szlaków, mobilnych kabin zwanych środkami transportu (samolot, pociągi i pojazdy kołowe), lotnisk i dworców kolejowych, sieci hotelowych, parków rozrywki, wielkich centrów handlowych i w końcu plątaniny kabli i bezkablowych sieci uruchamiających przestrzeń kosmiczną dla potrzeb komunikacji...” s. 79.

<sup>17</sup> Auge, *Non-places*, s. 120.