

Stach Szabłowski

(łatwiejsze) życie jest (wciąż) gdzie indziej

Mając do wyboru prawdę życia i jej reprezentację tworzoną na gruncie sztuki, najlepiej wybrać trzecią drogę – paradoksalną półprawdę sztuki postkonceptualnej. Na takim stanowisku stoi w każdym razie Pravdoliub Ivanov. Jeden z najbardziej rozpoznawalnych na międzynarodowej scenie współczesnych artystów bułgarskich zajmuje się tworzeniem prac, które nazwać można subtelnymi rekonfiguracjami rzeczywistości. Podążając wskazywanymi przez artystę ścieżkami, rzadko opuszczamy terytorium codzienności. Wszystko wydaje się tu znajome: otaczają nas zwykłe przedmioty, sprzęty codziennego użytku, fragmenty aktualnych dyskursów politycznych i wspomnienia z czasów sprzed odsłonięcia żelaznej kurtyny. Przed nami rozciąga się pejzaż po transformacji: jesteśmy w postkomunistycznej Europie, w zglobalizowanym świecie, w neoliberalnym porządku – inaczej mówiąc, czujemy się tu jak w domu. Nie musi to zresztą oznaczać, że czujemy się szczególnie dobrze; mamy przecucie, że innym żyje się jakoś łatwiej.

Elementy, z których Ivanov konstruuje dyskurs, są swojskie, ale zestawione w taki sposób, że w skądinąd znajomym pejzażu rzeczywistości coś się nie zgadza. Dlaczego na przykład na drzewach zamiast budek dla ptaków zawieszono są budy dla psów, i to na takiej wysokości, że żaden pies nigdy do żadnej z nich nie doskoczy? Albo czemu z obiektywu projektora do wyświetlania przezroczu zamiast światła i obrazu wydobywa się wiertło do robienia dziur w betonie? Sztuka Ivanova pełna jest takich zakrzywień czasoprzestrzeni realnego. Bułgarska kuratorka i krytyczka Iara Boubnova przywołuje w kontekście jego twórczości słynne słowa hrabiego de Lautréamonta, który ilustrował nowoczesne pojęcie piękna wizją „przypadkowego spotkania maszyny do szycia i parasola na stole prosektoryjnym”¹. Myśl Lautréamonta miała w przyszłości inspirować dadaistów i surrealistów; Ivanov ma u nich artystyczny dług, ale z wytyczonych przez surrealistyczny paradygmat ścieżek zbacza, by iść w innym kierunku. Rzecz w tym, że od czasów narodzin ruchu surrealistycznego sama rzeczywistość uległa daleko posuniętej surrealizacji. Innymi słowy, jeżeli dostrzegamy, że w kreowanych przez Ivanova obiektach, instalacjach i sytuacjach „coś się nie zgadza”, to co powiedzieć o rzeczywistości? W tej dopiero nic zupełnie się nie zgadza! Przez małe pęknięcia w monolocie codzienności, inscenizowane przez Ivanova, dostrzegamy wielkie szczeliny w dyskursie ponowoczesności.

*

Czy sztuka wciąż jest w stanie wyprzedzać swój czas, jak czyniła to w heroicznym latach modernizmu, w epoce awangard i inwestowania wszystkich nadziei w przyszłość? Generalnie nie jest w stanie, ale zdarzają się wyjątki potwierdzające regułę, zgodnie z którą rzeczywistość zostawia sztukę coraz bardziej w tyle, a artyści nie zajmują się już projektowaniem przyszłości, lecz raczej zarządzaniem kryzysem poznawczym dnia dzisiejszego: w powodzi informacji coraz trudniej rozpoznać, co tak naprawdę wokół nas się dzieje. Do takich wyjątków należy instalacja, którą Ivanov wykonał po raz pierwszy w 1999 roku, a później powtórzył kilkakrotnie w różnych kontekstach, między innymi w Warszawie w ramach swojej pierwszej wystawy w galerii Le Guern. Praca nazywa się *Półprawda* i przedstawia tytułowe pojęcie: wyraz „półprawda” przecięty na pół wzdłuż osi poziomej. Realizacje Ivanova często rozwijają się na pograniczach języka, w szczelinach między pojęciem a jego obrazem. W wypadku instalacji *Półprawda* ta szczelina była wyjątkowo duża. Dolną część wyrazu mogliśmy oglądać w sali wystawowej. Gdzie jednak podziało się drugie

¹ Iara Boubnova, *A flight over the relief map of meanings*, transl. Luchezar Boyadjiev, <http://www.pravdo.com/images/IaraBoubnova-aFlightOverTheReliefMapOfMeanings.pdf> [dostęp: 8.06.2019].

„pół prawdy”? Aby je odnaleźć, trzeba było wyjść z galerii i przejść się najbliższymi ulicami – górna część pojęcia znajdowała się w przestrzeni publicznej, na fasadzie jednej z okolicznych kamienic. Pół prawdy leży w świecie sztuki, a pół w rzeczywistości, chciałoby się powiedzieć – i w takiej myśli odbijały się jeden z ważnych aspektów twórczości Ivanova, który w swoich działaniach szuka „trzeciej drogi”, wiodącej między tradycyjnym artefaktem sztuki a przedmiotem z życia wziętym. Co jednak otrzymujemy, znajdując i dopasowując do siebie dwie połowy pojęcia „półprawda”? Całą prawdę? Całą półprawdę? A może drugą połową „półprawdy” powinno być raczej pojęcie „półkłamstwo”?

Ivanov zadawał te pytania na wiele lat zanim w dyskursie publicznym upowszechniło się pojęcie „postprawdy”, definiujące epistemologiczną kondycję „późnej współczesności”. Nie darmo imię artysty oznacza „miłośnika prawdy”.

Trzeba tu jednak zaznaczyć, że nie tylko Ivanov, lecz ponowoczesna sztuka w ogóle posługiwała się figurą (choć niekoniecznie pojęciem) *postprawdy* na długo zanim odkryli je politycy. Artyści i politycy robią też biegunowo różne użytki z tego wynalazku. O ile w polityce postprawda stała się synonimem manipulacji, o tyle w sztuce tradycyjnie była narzędziem oporu i krytyki pozornie zobiektywizowanego dyskursu szeroko pojętej władzy. Zostawiając jednak na boku intencje, postkonceptualizm, nurt, w którym umieścić możemy twórczość Ivanova, jest swego rodzaju strategią tworzenia półprawd: obiektów, które nie są ani „czystą” rzeczywistością ani też jej „reprezentacją”, lecz zbiorem „faktów alternatywnych”.

W wywiadzie dla „ArtDependence Magazine” Ivanov zapytany, który z mistrzów modernizmu jest dla niego najważniejszym punktem odniesienia, odparł, że paliwem napędzającym jego twórczość jest raczej życie niż sztuka, jeżeli jednak trzeba by koniecznie szukać jakichś historycznych referencji, to ostateczną instancją będzie oczywiście Duchamp². Ivanov, który w ostatnich latach komunizmu w Bułgarii zdążył jeszcze odebrać klasyczne wykształcenie w dziedzinie malarstwa, porzucił tę dyscyplinę na rzecz charakterystycznej dla ponowoczesności wszechstronnej praktyki multidyscyplinarnej, w ramach której pracuje się bezpośrednio w materii rzeczywistości, kontekstu, sytuacji społecznej i politycznej. Zgodnie z tym modelem twórczości Ivanov może posłużyć się rysunkiem, nakręcić film wideo, zamówić neon na podstawie narysowanej z pamięci granicy między Bułgarią a Rumunią (*Border by Memory*, 2006), dokonać interwencji w przestrzeń publiczną, pociąć na kawałki orientalny dywan, tak aby wyglądał jak rozbita szyba (*Ornaments of Endurance*, 2011), albo inny kobierzec, również wschodni, pociąć tak, byśmy poddali się sugestii, że to bajkowy latający dywan, który uległ katastrofie lotniczej (*Fairy Tale Device Crashed*, 2013). Artysta może włożyć dłoń do zamrażarki i ciepłem własnego ciała (oraz kosztem bólu) rozpuścić zebrany w niej lód (*Hand Print*, 2000). Może nawet opatrzyć plastrami i opatrunkami dziury w kawałkach różnych serów, skądinąd delikatesowej jakości (*Pessimism No More*, 2002–2004). Innymi słowy, kolejne posunięcie Ivanova pozostaje nieprzewidywalne nawet dla niego samego. Dobór środków do poszczególnych realizacji podpowiada życie, a któż może wiedzieć, co ono przyniesie? Na pewno nie taki artysta jak Ivanov, który wychowywał się za żelazną kurtyną, by jako dojrzały twórca uczestniczyć w zglobalizowanym świecie sztuki z perspektywy mieszkańca kraju przechodzącego transformację. *Everything Was Forever, Until It Was No More* – tytuł głośnej książki Alexeia Yurchaka o „ostatnim sowieckim pokoleniu” świetnie opisuje istotę doświadczenia Bułgarów, ale również Polaków i mieszkańców innych krajów byłego bloku wschodniego, których

² Anna Savitskaya, „To have ‘style’, for me, means to stop surprising people” – an interview with Pravdoliub Ivanov, „ArtDependence Magazine”, 5.06.2015, online: <https://www.artdependence.com/articles/to-have-style-for-me-means-to-stop-surprising-people-an-interview-with-pravdoliub-ivanov> [dostęp: 8.06.2019].

biografie rozegrały się na pograniczu schyłku jednego systemu społecznego i bujnego rozwoju drugiego.

Jeżeli do twórczości Ivanova można zastosować kategorię *stylu*, to wyłącznie w znaczeniu pewnego sposobu myślenia. Artysta chętnie sięga po przedmioty gotowe, które przenosi na terytorium sztuki, ale w ostatecznym rozrachunku pracuje z konceptami, nie z artefaktami. Po 1989 roku poetyka postkonceptualna stała się swego rodzaju *lingua franca* świata sztuki. Dla globalnych gwiazd gatunku, takich jak Maurizio Cattelan, postkonceptualizm stał się wymarzoną platformą do popisów błyskotliwości, a także wystudiowanego cynizmu, nie mówiąc o czarnym poczuciu humoru. To dyskurs wprost stworzony dla twórców, którzy chcą i potrafią zaskakiwać publiczność i kolekcjonerów coraz to nowymi i bardziej przewrotnymi pomysłami. Postkonceptualizm zrobił także ogromną karierę w postkomunistycznej Europie, od Bułgarii po Polskę, ale w naszym regionie ma nieco inny ton oraz brzmienie. Postkonceptualny dyskurs sprzyja artykułowaniu poczucia absurdu, które od dekad jest wielkim tematem wschodnioeuropejskich i bałkańskich postkomunistycznych peryferii Europy. Sprzyja również manifestowaniu poczucia humoru; Ivanov dobrze porozumiałby się na tym gruncie na przykład z polskim twórcą Oskarem Dawickim i wieloma innymi artystami, którzy wychowali się w realnym socjalizmie. Ich humor jest inteligentny, ironiczny, ale i melancholijny. Skąd ta melancholia? Cóż, życie w naszej części świata bywa absurdalne, nawet zabawne, ale niekoniecznie wesołe. Dość przypomnieć ikoniczną pracę Ivanova *Territories (Terytoria)* z 1995 roku – rząd zamocowanych do ściany drzewców ze zwieszającymi się flagami. Zamiast barw narodowych i emblematów te sztandary pokrywało błoto. Jeżeli ziemia ta pochodziła z naszych stron, to bez wątpienia uświęcona była krwią ojców, nasiąknięta krwią dziadów i chętnie wypłaby pewnie krew wnuków, co w przyszłości zresztą nie jest wykluczone. A może wpleciona w poczucie humoru melancholia Ivanova nie wynika z traum, których nie szczędziła narodom peryferyjnej Europy historia i których nie szczędziły one również sobie same? Może jej źródłem jest wyartykułowane w tytule jednej z prac i zarazem w tytule wystawy przekonanie, że *Innym żyje się jakoś łatwiej?*