

Boże, chroń królową!

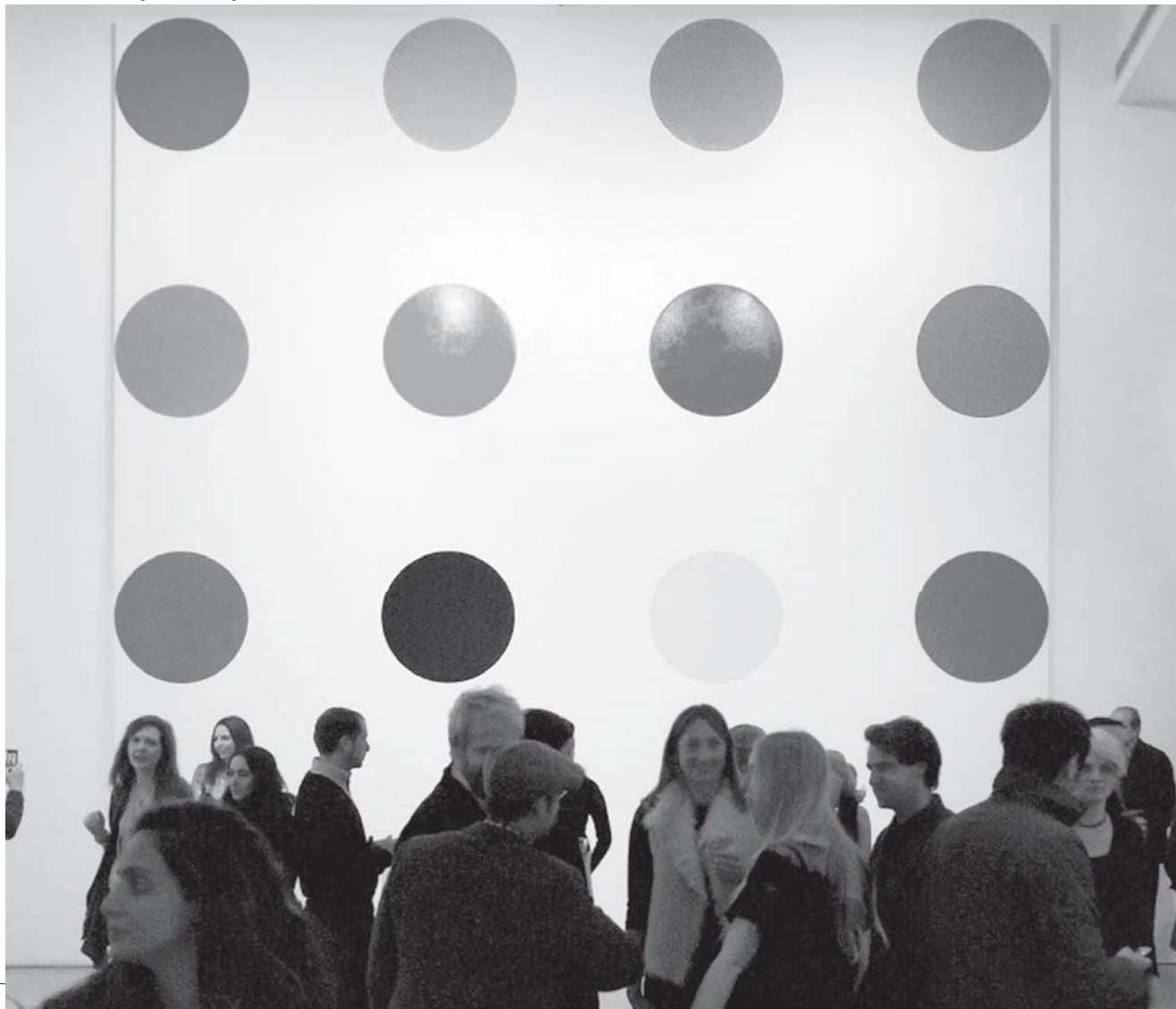
czyli związek

Damiena Hirsta

z motylami na kapeluszu siostry
żony następcy tronu

Krzysztof Siatka

Damien Hirst, Dot Paintings
Gagosian Gallery NY (styczeń 2012)
[s.72, 76–77]



Na pierwszej stronie „Daily Mirror” z 30 kwietnia 2012 roku zamieszczono zdjęcie Pippy Middleton w kapeluszu przyozdobionym kolorowymi motylami. Notatka towarzysząca fotografii wyraża zachwyt autora nad kreacją siostry księżnej Cambridge, żony następcy tronu brytyjskiego, księcia Williama. W dalszej części wzmianki zauważono połączenie elegancji z nieco ekstrawaganckim polotem.

Londyn w 2012 roku jest wypełniony motylami żywymi, martwymi oraz ich wizerunkami i modelami. Wszystko za sprawą wystawy retrospektywnej Damiena Hirsta w Tate Modern¹. Bajecznie kolorowe płótna z przyklejonymi do lica owadami oglądać można w muzeum, ekskluzywnych galeriach komercyjnych, na reklamach w tunelach metra i na okładkach gazet. Produkty artysty, którego prace są chętnie i za bająnskie sumy kupowane przez elitę finansową, docierają również do mas. Ostatnio Hirst zaprojektował okładkę nowej płyty grupy Red Hot Chili Peppers, a na niej dwa fetysze, z których lubi korzystać – mucha i tabletki. Wcześniej celebryta sztuki współpracował z innymi gigantami popkultury lub przebywał w ich gronie – U2, Davida Bowiego i tak dalej. „Z kim przestajesz, takim się stajesz”, zatem jego produkcje trafiają pod strzechy multimilionera oraz skromnego przedstawiciela middle class. Ten ostatni może zakupić koszulkę z reprodukcją któregoś z dzieł za 50 funtów (przedstawicielowi klasy średniej z Europy Wschodniej przychodzi to już znacznie trudniej) lub odbitkę grafiki wydanej w kilku setkach egzemplarzy, jeśli zechce poświęcić na to, bagatela, 1000 funtów, co stanowi już na kontynencie i nieco na prawo kilka rodzimych wynagrodzeń. Wobec przesycenia ikonosfery fetyszami Hirsta nie sposób owady na kapeluszu Pippy Middleton interpretować z pominięciem, jak sadzę, najważniejszego oficjalnego wydarzenia artystycznego tego roku w Wielkiej Brytanii.

Nadmiemy, rok 2012 jest szczególny: odbywają się letnie igrzyska olimpijskie, a królowa Elżbieta II obchodzi diamentową rocznicę panowania. Jak na razie, spośród monarchów brytyjskich jedynie jej prababka Wiktoria panowała dłużej. W kulminacyjnym momencie obchodów jubileuszu na Tamizie odbyła się parada tysiąca łodzi. Obywatele mieli wolne w pracy. Koszty poniesione na same obchody szacuje się na dwa miliardy funtów. Jak mawiają lordowie w parlamencie Wielkiej Brytanii, „nie stać nas na ubogą monarchię”. Kolej-

¹ Damien Hirst, Tate Modern, 4.04. – 9.09.2012.

na fetę, ceremonię otwarcia igrzysk wyreżyserował jeden z najciekawszych reżyserów filmowych ostatnich lat Danny Boyle. Twórca takich sukcesów artystycznych i hitów kasowych, jak *Slumdog. Milioner z ulicy* czy *Płytki grób*, posłużył się w najnowszej kreacji licznymi symbolami imperium, okraszając je dawką dobrego, czasem angielskiego humoru. Na ekranach telewizorów cały świat mógł oglądać, jak Agent Jej Królewskiej Mości James Bond (w tej roli Daniel Craig) eskortuje królową na stadion olimpijski. Nie zabrakło tam odwołań do polityki społecznej i wielkiej jej zdobyczy – powszechnej opieki medycznej. Ekstrawagancki i wystawny pokaz w Tate Modern wobec powyższego wydaje się tanią imprezą, jakby produkcją dodatkową...

Mimo oczywistego i kuriozalnego przepychu w akcentowaniu własnych, czasem nieco zużytych, ideałów wyspiarze mają tę miłą i godną naśladowania właściwość, że potrafią tradycję, w tym narodowe symbole określające ich tożsamość, celebrować przy użyciu nowych, kontrowersyjnych zjawisk. Pozostając ostentacyjnie konserwatywni, są otwarci na nowinki, a w rezultacie szalenie pragmatyczni. Cóż, panowanie Elżbiety II to okres rozpadu imperium. Mimo że w drugiej połowie XX wieku od korony odłączyło się kilkadziesiąt państw, ta stabilnie trwa i jej byt nie jest zagrożony.

Pragmatyzm, tradycja i odwaga w dążeniu do nowości pozwoliły narodzić się na tym gruncie najciekawszym ruchom kontrkulturowym XX wieku. Odwołajmy się do wystawy brytyjskiego designu w Muzeum Wiktorii i Alberta. Wśród wielu eksponatów pokazane są wspomnienia punkowej kontrkultury, w tym plakat zespołu Sex Pistols z karykaturą królowej i napisem „Boże, chroń królową”². Pistolsi, zespół niegdyś zakazany w Wielkiej Brytanii, krzyczyli podobnie jak w hymnie Boże, chroń królową. Dalej jednak, nie przebierając w słowach, odsądzali monarchinię i całe status quo od czci i wiary.

Pokolenie tak zwanych Young British Artists, które zawojowało świat sztuki na początku lat 90. XX wieku, a jego czarnym koniem był Damien Hirst, miało, zdaje się, od początku wiele wspólnego z postawą, którą dla uproszczenia nazwijmy postpunkową. Określały ją kontestacja (Chris Ofili malował Madonny przy użyciu odchodów słonia – *Holy Virgin Mary*, 1998), autoterapia przez sztukę (Tracey Emin haftowała imiona mężczyzn, z którymi odbyła stosunek seksualny – *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, 1995), badanie skrajnych doświadczeń emocjonalnych (Damien Hirst szczerzący zęby do obiektywu aparatu fotograficznego w towarzystwie odciętej głowy w prosektorium – *With Dead Head*, 1991). Jasną granicą w karierze YBA była wystawa *Sensation* prezentowana w 1997 roku w Royal Academy. Najważniejsze dzieła pokolenia łączyła jeszcze ich obecność w zbiorach znanego kolekcjonera Charlesa Saatchiego. Jeden z bodaj najsukuteczniejszych twórców wizerunków

² *British Design 1948–2012*, Victoria & Albert Museum, 31.03. – 12.08.2012.

reklamowych, współpracujący niegdyś między innymi z Partią Konserwatywną i British Airlines, zapoczątkował błyskawiczny rozwój karier wielu młodych twórców. Wyspiarze mają wreszcie tę godną naśladowania właściwość, że z kontestacji swoich świętości potrafią uczynić nie tyle produkt eksportowy, ile tradycję, która w równym stopniu buduje ich tożsamość i tak zwane prawdy wieczne. Bez profanacji nie ma sacrum. Tę banalną prawdę na przykładzie brytyjskim widać może najostrzej. Nie ma co się na profanację obrażać. Warto nauczyć się czerpać z niej korzyści.

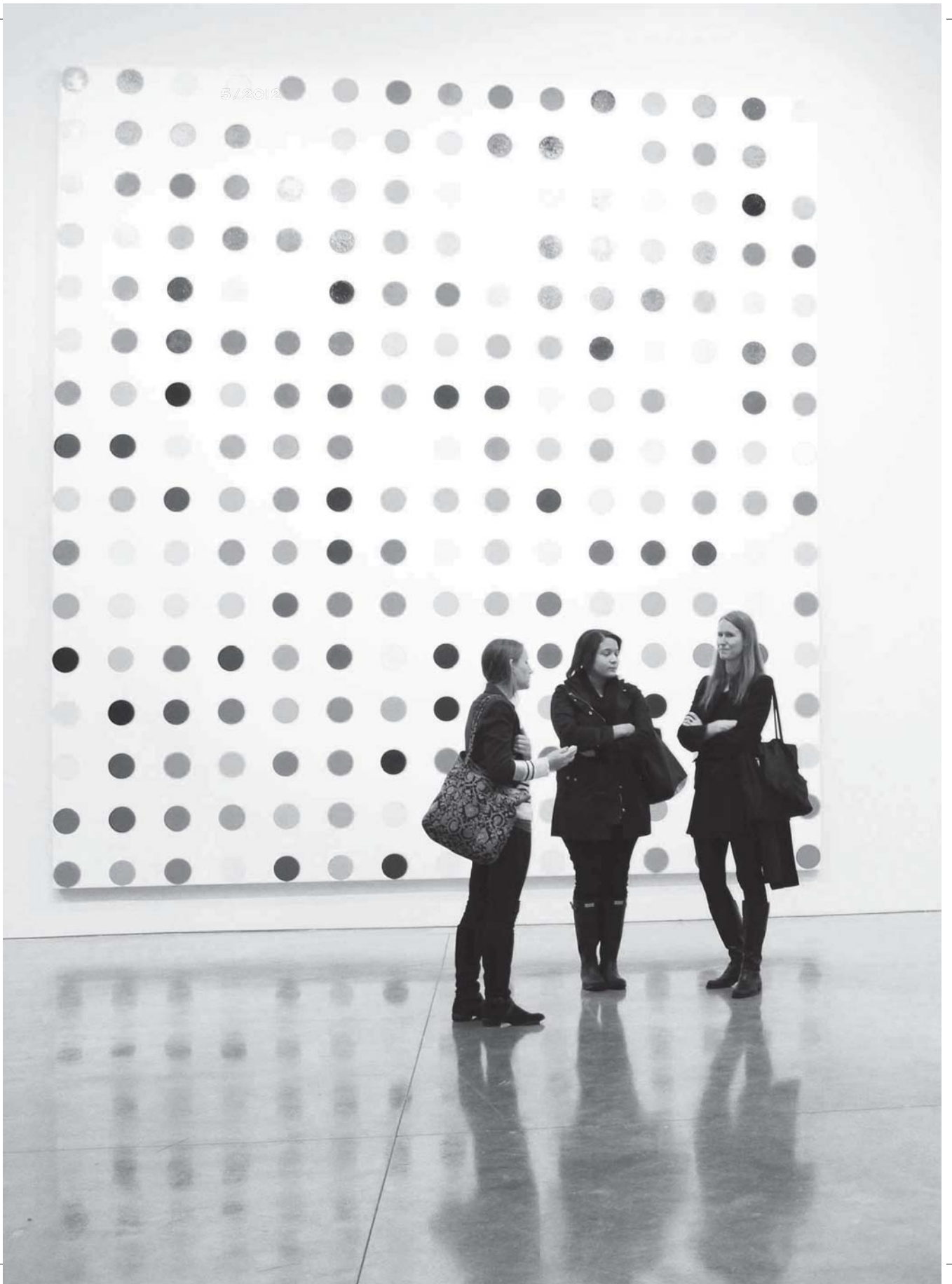
Wystawa Hirsta ma pewnie wiele wspólnego z monarchią. Chociażby miejsce, Tate Modern, najważniejsze w Europie centrum sztuki współczesnej, zorganizowane i zarządzane przez sir Nicholasa Serotę. Z szeregu na pierwszy plan wysuwa się jednak akademicki monumentalny charakter produkcji artysty. Na XIX-wieczny rodowód sztuki Hirsta zwracał już uwagę kilka lat temu znawca kultury brytyjskiej Andrzej Szczerski, pisząc, że „konstruowane przez artystę podobne «gabinety osobliwości», wyposażone między innymi w porozcinane krowy i świnię, pozwalały widzieć w nim spadkobiercę tradycji sztuki wiktoriańskiej, gdzie istotną rolę odgrywała fascynacja śmiercią, scjentyzm, epatowanie skalą, wzbudzanie powierzchownych i gwałtownych emocji, moralizacja”³. Porównanie ze światkiem XIX-wiecznych mistrzów uprawnia ponadto wysoka pozycja społeczna i materialna artysty. Silne doświadczenie osadzenia twórczości Hirsta w angielskiej tradycji sztuki, nauki, wiedzy wzmocnią skojarzenia z ekspozycjami znanymi z Muzeum Historii Naturalnej i Muzeum Brytyjskiego. Umieszczone w gablotach i spetryfikowane pradawne zwierzęta, czaszki przodków *homo sapiens*, obok królujący nad obiektem posąg Karola Darwina czy egipskie mumie wyjęte z grobowców przez pradziadów dzisiejszych Brytyjczyków wzbudzają zachwyt tysięcy turystów przy niemal zupełnym pominięciu refleksji, że to przecież ciała, że może nie wypada i tak dalej.

Łatwo naszkicować analogie między artefaktami dawnych lat, które zbudowały tożsamość brytyjską, a działaniami Hirsta. Wymieńmy trzy: diamentowa czaszka (*For the Love of God*, 2007) versus kryształowe czaszki podrabiane jako prekolumbijskie wykopaliska; *Millenium A Thousand Years*, 1990 – instalacja będąca fabryką życia i śmierci dla much *versus* sukcesy i porażki doktora Frankensteina; kolejne zwierzęta w formalinie *versus* kolejne mumie egipskie. Jest to kontekst, bez którego nie mogę myśleć o potędze działań *enfant terrible* sztuki współczesnej. Wobec tego punktu odniesienia zarzucona artyście makabra wydaje się dziecinadą. Oświeceniowe dziedzictwo nauki i kultury, na bazie którego napisano podręczniki całego tak zwanego cywilizowanego świata, jest znacznie bardziej makabryczne i dopiero od niedawna poddawane rewizji.

+

³ Szczerski A., **Dwa sadzone jajka**, „Tygodnik Powszechny” 22(2812)/2003, 1.06.2003.

5/2012





W moim odczuciu, w twórczości Hirsta nie jest wcale fascynująca (choć przytaczana przy różnych okazjach) obsesja śmierci⁴. Zdaje się, że jest on zbyt inteligentnym, cynicznym człowiekiem sukcesu, żeby nie powiedzieć: graczem, aby dzielić się z masami jakimikolwiek lękami w przekonujący mnie sposób. Jego komunikaty są precyzyjne, logiczne, eleganckie i dowcipne. Nie odnajduję w nich syndromów choroby psychicznej autora. Hirst lubi wodzić widza za nos, używając parafilozoficznych, parapsychologicznych czy paragegzystencjalnych tytułów. Obiekt skonstruowany z suszarki do włosów, której podmuch unosi piłeczkę pingpongową, nazwał odkrywco *To, co leci do góry, musi również spaść* (*What Goes Up Must Come Down*, 1994). Instalacja, w której widzimy narodziny i śmierć much oraz kawały krowiego mięsa, to *Thousand Years*, 1990. Gigantyczna popielniczka z tysiącami petów to *Krematorium* (*Crematory*, 1996). Z kolei rekin w formalinie to *Psychiczna niemożliwość śmierci w umyśle żywej osoby* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1994). Równie dobrych przykładów jest więcej. Sam artysta pozostaje pokorny. Uważa, że najlepszy tytuł wszech czasów już powstał i jest nim *Lucy in the Sky with Diamond* (w skrócie LSD), a laur pierwszeństwa nosi tandem autorski Lennon/McCartney⁵.

Często makabra zanurzona jest w humorystycznym sosie, który przez swoją dosłowność staje się czarny (m.in. *Czarna owca / Black Sheep*, 2007). Zatem nie lęk przed nieuchronnością losu, lecz analiza i metafora na miarę przełomu XX i XXI wieku. Zgoła inna niż ta, którą moglibyśmy przypisać twórczości Goi, Rembrandta czy nawet, ulubionego przez Hirsta, Francisca Bacona. Ważne, że ta metafora jest inna i bardzo współczesna! Analizy są przesiąknięte świadomością relatywności wszystkiego i filtrowane na poziomie częstego lub sporadycznego uczestnika popkultury, którego ideałem zdaje się nieuświadomiona i powierzchownie traktowana максима Fryderyka Nietzschego – „być wolnym to być panem nad sobą, stać się panem własnych cnót”.

Sukcesu Damiena Hirsta upatruję w koniunkcji kilku faktów. Pojawił się ze swoimi pomysłami w odpowiednim miejscu i czasie, ponadto jego wyobraźnia nasiąknęła odpowiednią tradycją. Wpasował się w atmosferę przełomu wieków, której tradycyjnie towarzyszą lęki, przeświadczenie o konieczności zmian, melancholia i depresja, współcześnie diagnozowane jako choroby cywilizacyjne. Remedia na te bolączki od lat zbiera w medycznych gablotach (m.in. *Apteka / Pharmacy*, 1992). Jakby dosłownie, w ślad za pismami Julii Kristewej, artysta skonstruował własną wizję *Czarnego słońca* (2007). Ulepił je z martwych much, sprawiając, że symbol i przecucie zagrożenia przyjęły ohydny, realny i nieuchronny wymiar⁶.

⁴ Jarecka D., *Trumna dla Hirsta*, „Gazeta Wyborcza”, 6.04.2012, http://wyborcza.pl/1,112588,11491983,Trumna_dla_Hirsta.html (31.08.2012).

⁵ *Nicholas Serota interviews Damien Hirst*, [w:] *Damien Hirst*, Tate Modern, 4.04.–9.09.2012.

⁶ Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007.

W celu poznania genezy tego ciekawego języka wypowiedzi warto spojrzeć na wczesne prace artysty, pochodzące z końca lat 80. XX wieku. Wydaje się w nich reinterpretować tradycję konstruktywistyczną i sprowadzać ją do poetyki codzienności. Geometryczne formy dzieł montował wówczas z szafki kuchennej (*Kitchen Cupboard*, 1987), ozdobnych pudełek (*Boxes*, 1988) czy kolorowych patelni (*8 Pans*, 1987). W późniejszych pracach chętnie się odwoływał do tradycji konceptualizmu, która objawiała się w tautologiach wizualno-językowych. Prace Pojedyncze elementy płynące w tym samym kierunku, z zamiarem zrozumienia. Wariant prawy (*Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding, Right*, 1991) i dobrze znana, bo prezentowana na Biennale w Wenecji, Rozdzielone matka i dziecko (*Mother and Child Divided*, 1993) są tego najlepszymi przykładami. Pierwsza to gabłota ze spreparowanymi ciałami kilkudziesięciu ryb, których głowy zostały ułożone w tym samym kierunku (artysta zaproponował publiczności wersję prawą i lewą). Druga składa się z czterech gablot – w dwóch umieszczone są połówki cielaka i w kolejnych połowy dorosłej krowy holenderki.

Hirst pobieżnie, ale wystarczająco, nawiązuje do dziedzictwa sztuki XX wieku, której podstawą jest analityczne i naukowe spojrzenie. Taka metoda, może najbliższa sztuce językowej, konceptualizmowi, którego brytyjska odmiana w postaci grupy *Art & Language* zawojowała krytykę kilkadziesiąt lat wcześniej, podjęta jest z nową siłą i z pominięciem felelnego nadęcia i nudy. Może Hirst jest w jakiś sposób dziedzicem konceptualisty i dowcipnisa Johna Baldessariego, który śpiewał bardzo poważne manifesty Sola LeWitta w rytm popowej piosenki czy odręcznie spisywał swój manifest, powtarzając dziesiątki razy zdanie „Nigdy więcej nie będę tworzył nudnej sztuki”?

Widz w kontakcie z dziełami artysty może mieć wrażenie zaspokajania naukowej ciekawości skomplikowanych dziedzin otaczającej go rzeczywistości, podanych efektownie i przystępnie. Podobieństwo do ramówki *Discovery* jest niezamierzone.

Artysta porusza tematy, które chętnie, podświadomie lub celowo, spychamy na dalszy plan, uznając za nieprecyzyjne, nieskuteczne, niemodne, niebezpieczne. Wśród nich filozoficzne i teologiczne dylematy – śmierć i życie, etyczne – zło i dobro, estetyczne – brzydota i piękno. W pracach Hirsta nie odnajdziemy jednak wniosków epokowych, które, w przeciwieństwie do samych dzieł, odnotujemy kiedyś w encyklopediach. Hirst jest krok przed peletonem, bo wie, że nie sformułuje poprawnych definicji. Pokazuje za to sztukę, która bez kompleksów, naturalnie i swobodnie porusza się we wspomnianych, niebezpiecznych obszarach. Nie stanowi dla niego problemu przyklejenie do płótna tysięcy motyli, uśmiercenie milionów much czy kilku zwierząt hodowlanych. Zdrowy osąd jest mu w stanie wybaczyć te „zbrodnie”. Precyzja zamysłu – odczuwalna + (nazwijmy to) wola mocy jest tak ogromna i inteligentna, że nie tyle cel uświęca

środki, ile raczej środki w obliczu osiągniętego celu w y d a j ą s i ę najzupełniej właściwe. Rezultaty niepokoją ostatecznymi wnioskami: piękno jest osiągalne przez wyrafinowany mord na masową skalę, a współczucie jesteśmy skłonni żywić wobec eksterminacji znieawidzonych insektów. Niepokojące? A i pewnie! Pomieszenie pojęć, chaos etyczny i stąd nieprzewidywalne reakcje mas to tylko niektóre z zagrożeń czyhających na święty spokój odizolowanego od świata konformisty. Słusznie zauważa Zygmunt Bauman w klasycznym tekście *Nowoczesność i zagłada*, że mechanizmy prowadzące do ludobójstwa, wykorzystane przez zbrodnicze systemy w XX wieku, które wyniknęły ze zdobyczy cywilizacji przemysłowej, współcześnie nie dość, że nie zanikły, ale są wręcz znacznie silniejsze. Pozostają jednak nadal tak samo ukryte i nieuświadomione⁷. Tematy podejmowane przez Hirsta skłaniają do zadumy niejednego filozofa, on jednak ze swobodą i nonszalancją, podobnie jak Picasso, „nie szuka, lecz znajduje” i w sobie właściwy sposób nie tłumaczy, lecz pokazuje!

Doktor Frankenstein, bohater zbanalizowanej przez kino powieści Mary Shelley, poniósł klęskę, kiedy postanowił zapanować nad życiem i śmiercią. Damien Hirst z podobnych prób czerpie same korzyści. Umożliwiła mu to rzeczywistość świata konsumpcji i społeczeństwa spektaklu, w którym życie i śmierć są pod kontrolą. Za to wylała się już na niego niejedna fala krytyki. Kiedy w 2007 roku w nowojorskim Sotheby's wystawił swoje dzieła na sprzedaż, pomijając przy tym uświęcony sposób obrotu sztuką na rynku za pośrednictwem galerii, odniósł niebotyczny sukces finansowy, stając się najlepiej zarabiającym żyjącym artystą świata. Oczywiście kuriozalne są edycje jego prac, w tym fotografia diamentowej czaszki, sygnowana i sprzedawana w edycji 1000 sztuk za 1000 funtów każda. Kuriozalne jest również to, że najdroższe dzieło sztuki współczesnej, diamentowa czaszka *For the Love of God* (2007), wykonana z setek diamentów, została ostatecznie zakupiona przez konsorcjum, którego członkiem jest sam autor. Cóż, finansowe spekulacje i szwindle nie są jedynie domeną rynku usług bankowych.

Ostatecznie nie ma przecież nic złego w sprawnym pomnażaniu majątku, a Hirst, zdając sobie sprawę z popularności, korzysta do woli. Jak mawiał jego wielki poprzednik Andy Warhol, „każdy będzie sławny przez 15 minut”, a to wcale nie jest tak długo. Czy moralna wyższość biedaka kształtuje się na tym, że w zarobku bliźniego widzi spięcia etyczne i odmawia mu prawa do bycia prawdziwym artystą? Przywołany za Nietzschem dylemat moralności pana i niewolnika Hirst rozwiązuje na miarę pragmatycznego człowieka swojego czasu. Pewnie się śmieje, idąc do banku, pali wyśmienitego papierosa i powtarza w głowie epikurejski slogan: „Dobrem najwyższym jest rozkosz” – i nie jest w tym przeświadczeniu, które jest jego osobistym doświadczeniem, osamotniony. Dzieli je z populacją, tylko że znaczna jej większość nie ma pojęcia, jak upragniony stan osiągnąć. ●

⁷ Bauman Z., *Nowoczesność i zagłada*, Kraków 2009.