

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu
Szkoła Doktorska

mgr Krystian *Truth* Czaplicki

Podjmowanie ryzyka
i przesuwanie granic:
sporty ekstremalne
i eksperymentalna sztuka
współczesna

Praca doktorska w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki

Promotorka: dr hab. Anna Kołodziejczyk prof. ASP
Katedra Malarstwa
Wydział Malarstwa i Rzeźby
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Wrocław 2024

Spis treści

Abstrakt	3
1. Wprowadzenie. Ryzyko, eksperymentalna sztuka współczesna, sporty ekstremalne	5
1.1. Czym jest ryzyko?	6
1.2. Eksperymentalna sztuka współczesna	8
1.3. Komentarz autora	9
2. Cel badań, zakres koncepcyjny i przyjęte metody badawcze	11
3. Pojęcie ryzyka w twórczości artystycznej	12
3.1. Marcel Duchamp	13
3.2. Bruce Nauman	15
3.3. David Hammons	22
3.4. Podsumowanie i komentarz autora	26
4. Podejmowanie ryzyka i przesuwanie granic w sportach ekstremalnych	29
4.1. Wspinanie <i>free solo</i>	29
4.2. Wywiad z Wojciechem <i>Dozentem</i> Wajdą	30
4.3. Wywiad z Krystianem Macieją	33
4.4. Podsumowanie	35
5. Przesuwanie granic w sztuce współczesnej: analiza dotychczasowej twórczości	37
5.1. Sztuka w przestrzeni publicznej	37
5.2. Przejście do przestrzeni galeryjnej	43
5.3. Prace z wykorzystaniem manekinów	46
5.4. Analiza pracy <i>@plantbasedyoghurt</i> jako formy przesuwania granic w sztuce współczesnej	50
5.5. Podsumowanie	52
6. Jak amatorskie uprawianie sportów ekstremalnych wpływa na podejmowanie ryzyka w twórczości artystycznej? Porównanie pojęcia ryzyka w obu dziedzinach	54
7. Bibliografia	55
8. Wykaz grafik	58

Abstrakt

Głównym celem moich badań doktorskich jest znalezienie wspólnych cech charakterystycznych dla pojęcia ryzyka występującego w eksperymentalnej sztuce współczesnej i sportach ekstremalnych.

Długotrwałe zainteresowanie sportami ekstremalnymi i wieloletnia analiza sztuki współczesnej w teorii i praktyce sprawiły, że dostrzegłem podobieństwo między tymi pozornie odległymi dziedzinami. Jest to łączące je ryzyko oraz satysfakcja z jego podejmowania. Opierając się na własnych doświadczeniach zarówno w sporcie, jak i sztuce, badam, w jaki sposób ryzyko staje się narzędziem eksploracji, odwagi i kreatywności, prowadzącym do odkrywania nowych możliwości i przesuwania granic.

Poniższe badania teoretyczne mają na celu zrozumienie analogii między ryzykiem w tych dwóch sferach, ukazując, że jest ono środkiem do osiągnięcia kontroli i innowacji. Obejmują one introspekcję własnej praktyki, wywiady z ekstremalnymi sportowcami oraz analizy dotyczące relacji ryzyka i postępu w sporcie i sztuce współczesnej, co ma na celu pogłębienie zrozumienia roli ryzyka w kreatywności i eksperymencie artystycznym.

Ryzyko to potencjalność wystąpienia niekorzystnych zdarzeń, wynikająca z niepewności co do przyszłych wyników, mających wpływ na istotne wartości. Jego definicja różni się w zależności od dziedziny, a rozumienie tego pojęcia ewoluowało przez wieki.

W kontekście sztuki współczesnej, która charakteryzuje się różnorodnością i brakiem jednolitego stylu, eksperymentowanie i ryzyko są kluczowymi źródłami innowacji, pozwalającymi artystom na przekraczanie tradycyjnych granic i redefiniowanie pojęć artystycznych. Strach, choć mniej widoczny niż w sporcie, wpływa na twórców, którzy często rezygnują z nowatorskich rozwiązań na rzecz bezpiecznych estetyk. W rezultacie presja finansowa i rynkowa często hamuje artystyczny rozwój i eksperymentowanie. Przykładem artystów podejmujących ryzyko w swojej twórczości są: Marcel Duchamp – zrewolucjonizował sztukę, wprowadzając m.in. koncepcję ready-made; Bruce Nauman – eksplorował granice percepcji i tożsamości artystycznej, oraz David Hammons, który poprzez twórczość poruszał tematy rasizmu i władzy. Podejmowane przez nich ryzyko manifestowało się w ich decyzjach formalnych, relacjach z odbiorcą i stosunku do świata sztuki. Eksperymentalne prace, które odrzucają tradycyjne cechy ułatwiające odbiór, często spotykają się z niezrozumieniem, marginalizacją i brakiem komercyjnego sukcesu. Mimo trudności finansowych i społecznych wszyscy trzej artyści kontynuowali swoje twórcze eksperymenty, znacząco przesuwając granice tego, co dziś uważamy za sztukę współczesną, choć często kosztem osobistych i zawodowych trudności.

Sporty ekstremalne zyskały ogromną popularność, redefiniując tradycyjne pojęcia sportu i przyciągając coraz większą liczbę uczestników. Przykład Alexa Honnolda, który dokonał przełomowego wyczynu, wspinając się na El Capitan bez zabezpieczeń, ilustruje, że ryzyko w sportach ekstremalnych nie polega na brawurze, lecz na inteligentnym, skrupulatnie przemyślanym działaniu. Eksperci, tacy jak Eric Brymer, podkreślają, że kluczem do sukcesu jest głęboka znajomość zadania, środowiska i własnych możliwości, co umożliwia bezpieczne przesuwanie granic ludzkich możliwości.

W przeprowadzonych przeze mnie wywiadach z zawodowymi wspinaczami Wojciech Dozent Wajda podkreśla, że choć wspinaczka *free solo* kiedyś była standardem w środowisku, dla niego stanowiła przede wszystkim źródło swobody. Podejmowanie ryzyka w ekstremalnych sportach, takich jak wspinaczka bez asekuracji, wymagało od niego *wyłączenia refleksyjnej świadomości* – nie myślał o konsekwencjach upadku, co pozwalało mu działać intuicyjnie. Krystian Macieja zwraca z kolei uwagę na psychologiczny aspekt tego rodzaju wspinaczki, w której pełne skupienie i wyciszenie emocji podczas pokonywania drogi *prowadzi do katharsis*.

Opis pracy artystycznej powiązanej z doktoratem poprzedzam analizą poszczególnych etapów mojej twórczości. W ostatnim rozdziale opisuję swój autorski język artystyczny, opracowany z wykorzystaniem sztucznej inteligencji, który ma na celu zaoferowanie alternatywy dla konserwatywnych i populistycznych tendencji w sztuce.

1. Wprowadzenie. Ryzyko, eksperymentalna sztuka współczesna, sporty ekstremalne

Stawianie czoła niebezpieczeństwu jest głęboko zakorzenione w ludzkiej naturze i od wieków stanowiło kluczowy czynnik napędzający ewolucję naszego gatunku. Ryzyko oznacza odkrywanie nieznanych obszarów i brak obaw przed niezrozumieniem. Można dostrzec analogię w podejmowaniu ryzyka zarówno w eksperymentowaniu w sztuce, jak i w uprawianiu sportów ekstremalnych, porównując artystę Marcela Duchampa i sportowca Alexa Honnolda. Obaj, jako prekursorzy w swoich dziedzinach – Duchamp w sztuce współczesnej, a Honnold jako *free solo* wspinacz – dzięki bezkompromisowemu podążaniu za swoją wizją przesunęli granice do ekstremum. Duchamp podporządkował swoje życie wizji artystycznej, przekształcając je w dzieło sztuki, podobnie jak sportowcy ekstremalni, którzy poświęcają każdy aspekt życia codziennego swojej dyscyplinie, rezygnując z życiowej stabilizacji.

Tworzenie dzieł sztuki to ryzyko na wielu płaszczyznach – ekonomicznej i psychologicznej. Z jednej strony utrata pieniędzy w świecie sztuki nie różni się od strat w biznesie. Z drugiej – artyści podchodzą do swoich dzieł bardzo osobiście, więc brak zrozumienia przez odbiorców i straty finansowe mogą prowadzić do problemów psychicznych. Im bardziej eksperymentalne i nowatorskie dzieło, tym większe ryzyko braku akceptacji, nie tylko wśród publiczności, ale i u wykształconych specjalistów.

W ostatnich latach rosnąca komercjalizacja sztuki sprawiła, że aspekt komercyjny zyskuje coraz większe znaczenie, co ogranicza chęć podejmowania ryzyka. Galerie sztuki częściej poddają się gustom szerokiej publiczności, co widać na targach sztuki i w mediach społecznościowych. Krytycy z kolei publikują teksty o marginalnym znaczeniu, skupiając się bardziej na opisach wystaw czy sytuacjach towarzyskich niż na analizie dzieł w kontekście historii sztuki. To rezultat polityki magazynów sztuki, które unikają krytycznych recenzji, aby nie odstraszyć reklamodawców. Jak zauważa Travis Jeppesen w tekście *Object-Oriented: Toward a Regeneration of Art Criticism as Literary Practice*:

Wraz z postępującą komercjalizacją sztuki rynek zdaje się sugerować, że krytyka nieuchronnie traci swoją siłę; przestaje mieć znaczenie, czy dzieło jest dobre – liczy się tylko, czy się sprzedaje.

Ten złożony system zależności ostatecznie hamuje odwagę artystów, którzy są jego fundamentem. Przesuwanie granic często wiąże się z mówieniem „nie” – niepoddawaniem się presji rynku, kuratorów, krytyków, galerzystów i innych artystów. Tak postępowali zarówno Marcel Duchamp, jak i Craig Kelly – legendarny amerykański snowboardzista i prekursor

freeride'u. Kelly, znajdujący się u szczytu kariery w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, zszokował przemysł snowboardowy, rezygnując z wielomilionowych kontraktów, aby podążać za swoją pasją do freeride'u. Wybierając tę drogę, podjął olbrzymie ryzyko, jednocześnie przesuwając kolejne granice w snowboardzie i pozostając niezależnym.

Podobnie dzieje się w sztuce – wycofanie się i powrót z nowymi wartościami sprawia, że dzieło nie powstaje pod presją rynku, ale jest wynikiem ciągłej edukacji, poszukiwań oraz intuicji. Wydaje się, że strach w sporcie jest bardziej widoczny niż w sztuce. Snowboardzista, który odczuwa strach, będzie jechał wolniej, a wspinacz w obawie przed upadkiem może zrezygnować z wykonania kolejnego ruchu. Strach w sztuce przejawia się natomiast w kopiowaniu dzieł z przeszłości, opieraniu się na znanych estetykach czy bezrefleksyjnym wpisywaniu się w współczesne nurty.

Brak wiedzy oraz treningu nakierowanego na doskonalenie umiejętności również wywołuje strach, który może paraliżować. Podczas realizacji nowego, wymagającego dzieła nie wiemy, jaki będzie jego odbiór. Jak zauważa Ashley Bickerton w wywiadzie dla podcastu Deep Color, zdarzało się, że jego słabe wystawy zachwycaly odbiorców, a te progresywne pozostawały niezrozumiane. Wolniejsze tempo zmian w twórczości, co można zaobserwować na przykładzie Christophera Woola, pozwala na utrzymanie odbiorców.

Nie wiadomo, czy powolne zmiany lub ich brak wynikają ze strachu, nieświadomości czy braku wewnętrznej potrzeby. Pewne jest, że im większe pieniądze wchodzi w grę, tym artyści bardziej kalkulują swoje decyzje. Choć piramida potrzeb Masłowa może być pomocna w analizie ludzkich zachowań, nie wyjaśnia wszystkich przypadków. Zdarzają się wyjątki, jak działalność polskiego teatru podczas okupacji niemieckiej, które przeczą tej hierarchii. Na postawy jednostki wobec swoich potrzeb wpływają czynniki genetyczne, środowiskowe, a także aktywność własna jednostki oraz system bodźców i reakcji.

1.1. Czym jest ryzyko?

Ryzyko to potencjalność wystąpienia niekorzystnych zdarzeń, związana z niepewnością co do wyników działań, które mogą wpływać na istotne wartości, takie jak zdrowie, dobrostan, bogactwo, własność materialna czy środowisko naturalne. Skupia się ono głównie na negatywnych, niepożądanych konsekwencjach. Choć istnieje wiele definicji ryzyka, międzynarodowa, standardowa definicja, mająca na celu ujednolicenie jego rozumienia w różnych kontekstach, brzmi: wpływ niepewności na cele.



Grafika 1. Autor skaczący ze schodów na deskorolce w dzieciństwie

Źródło: archiwum prywatne.

Według *Oxford English Dictionary* (OED) słowo *risk* pojawiło się w języku angielskim po raz pierwszy w 1621 roku (w pisowni *risque* z języka francuskiego), natomiast pisownia *ryzyko* – w 1655 roku. Trzecie wydanie OED definiuje ryzyko jako „narażenie na możliwość straty, obrażeń lub innych niekorzystnych bądź niepożądanych okoliczności; szansa lub sytuacja stwarzająca taką możliwość”. Z kolei *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* definiuje ryzyko jako *możliwość wystąpienia negatywnego zdarzenia*. W przeszłości słowo *ryzyko* było często używane jako synonim starszego terminu *zagrożenie*.

Rozumienie ryzyka, metody jego oceny i zarządzania, a także opisy i definicje ryzyka różnią się w zależności od dziedziny (biznes, ekonomia, środowisko, finanse, technologie informacyjne, zdrowie, ubezpieczenia, bezpieczeństwo czy ochrona). W kolejnych rozdziałach postaram się określić konkretne rodzaje ryzyka, które występują podczas tworzenia eksperymentalnej sztuki współczesnej.

1.2. Eksperymentalna sztuka współczesna



Grafika 2. Autor skaczący ze skały do wody w dzieciństwie
Źródło: archiwum prywatne.

Aby omówić drugie istotne zagadnienie mojej pracy badawczej, warto je podzielić na dwa główne elementy: sztukę współczesną i eksperyment.

Sztuka współczesna to twórczość powstała od drugiej połowy XX wieku aż po czasy współczesne. Artyści działający w tym okresie funkcjonują w globalnym, zróżnicowanym kulturowo oraz zaawansowanym technologicznie świecie. Ich prace charakteryzują się dynamicznym połączeniem różnorodnych materiałów, metod, koncepcji i tematów, kontynuując tradycję kwestionowania granic, która rozpoczęła się w XX wieku. Sztuka współczesna wyróżnia się brakiem jednolitej ideologii czy dominującego stylu, co czyni ją zróżnicowaną i eklektyczną.

Socjolog Nathalie Heinich odróżnia sztukę nowoczesną od współczesnej, traktując je jako dwa odrębne paradygmaty, które częściowo pokrywają się historycznie. Zdaniem badaczki, podczas gdy „sztuka nowoczesna” kwestionuje konwencje reprezentacji, to „sztuka współczesna” podważa samo pojęcie dzieła sztuki. Heinich uznaje *Fontannę* Marcela Duchampa, stworzoną w 1917 roku, za punkt wyjścia sztuki współczesnej, która nabrała rozpędu po drugiej wojnie światowej.

Eksperyment w sztuce współczesnej to proces twórczy, w którym artyści poszukują nowych form wyrazu, materiałów, technik i idei, często przekraczając tradycyjne granice i normy artystyczne. Tego rodzaju eksperymentowanie może obejmować łączenie różnych mediów, interaktywność, włączanie technologii czy też dekonstruowanie konwencjonalnych pojęć sztuki. Eksperyment ma na celu wywołanie nowych doświadczeń estetycznych i intelektualnych,

prowokowanie do refleksji oraz eksplorowanie nieznanych dotąd obszarów artystycznych. Jest to także sposób na odkrywanie i redefiniowanie samej natury sztuki.

1.3. Komentarz autora

Temat mojej pracy doktorskiej wyłonił się z długoletniej fascynacji sportami ekstremalnymi oraz ich związkiem ze sztuką współczesną, którą zajmuję się od ponad 19 lat. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że te dwie dziedziny nie mają ze sobą wiele wspólnego. Jednak po głębszej analizie dostrzegłem, że łączy je jeden fundamentalny element: ryzyko, a także przyjemność i satysfakcja, które twórca lub sportowiec czerpie z jego podejmowania.

Od młodości pasjonowałem się sportami, które wymagają odwagi i umiejętności, jak skateboarding i snowboard. To doświadczenie nauczyło mnie, że każdy ruch niesie ze sobą pewne ryzyko, a to właśnie nierozłączny z nim element niepewności i adrenalina są źródłem głębokiej satysfakcji. Podobne emocje towarzyszą mi podczas pracy artystycznej, gdyż eksperymentowanie z formą, medium i przekazem często wiąże się z ryzykiem niezrozumienia czy nawet odrzucenia.

Ryzyko, zarówno w sztuce współczesnej, jak i w sportach ekstremalnych, jest aktem odwagi i kreatywności, który umożliwia odkrywanie nowych możliwości oraz przekształcanie rzeczywistości. To właśnie pasja do odkrywania i tworzenia nowości inspirowuje i motywuje mnie do dalszych poszukiwań.

Głównym celem moich badań jest odkrycie i zbadanie analogii pomiędzy ryzykiem podejmowanym w sportach ekstremalnych a tym w sztuce współczesnej. Moje badania mają charakter transdyscyplinarny i opierają się na analizie mojej własnej praktyki artystycznej oraz sportowej, a także na pogłębionych wywiadach z artystami i sportowcami. Próbuję w nich pokazać, że ryzyko nie stanowi celu samego w sobie, lecz jest narzędziem umożliwiającym pełniejsze panowanie nad swoimi działaniami oraz przekraczanie własnych ograniczeń.

Sporty ekstremalne i sztuka współczesna to dziedziny, które na pierwszy rzut oka wydają się odległe, jednak ich połączenie w badaniach artystycznych jest niezwykle rzadkie i interesujące. Porównując ryzyko w tych dwóch sferach, dostrzegam, że przekraczanie barier intelektualnych i estetycznych jest procesem, który podobnie jak trening sportowy wymaga nieustannego wysiłku i wyrzeczeń.

Zmiany w sposobie myślenia oraz otwartość na nowe estetyki w mojej twórczości często kończyły się utratą części odbiorców. Jednak im bardziej wymagające i wymykające się konwencjom dzieła tworzyłem, tym ciekawsze osoby spotykałem na swojej drodze. Brak strachu przed podjęciem ryzyka pozwala na pokonanie ograniczeń i otwarcie się na nowe możliwości. To ciągle eksperymentowanie i przewartościowywanie dotychczasowych osiągnięć, choć

wyczerpujące, przynosi największą satysfakcję. Aby dokonać znaczących zmian, najpierw trzeba nauczyć się zmieniać siebie.

Przełamanie się i wyjście ze strefy komfortu to klucz do rozwoju zarówno w sztuce, jak i w sporcie. Tylko wtedy, gdy odważymy się na ryzyko, możemy osiągnąć prawdziwe innowacje i postęp w naszych działaniach twórczych.

2. Cel badań, zakres koncepcyjny i przyjęte metody badawcze

Chcę tworzyć rzeczy, których nie widziałem nigdy wcześniej, i zostać przez nie zmienionym¹.

Celem mojej pracy badawczej jest stworzenie nowej wartości, z którą nigdy wcześniej nie miałem styczności w świecie sztuki, i co w rezultacie przekształci moją percepcję oraz sposób tworzenia.

Głównym założeniem moich transdyscyplinarnych badań jest odkrycie i analiza analogii między ryzykiem w sportach ekstremalnych a eksperymentalną sztuką współczesną. Pragnę również opracować autorski język artystyczny, oparty na zastosowaniu sztucznej inteligencji.

W mojej pracy stawiam kluczowe pytania badawcze: w jaki sposób ryzyko wpływa na kreatywność i przesuwanie granic w sztuce? Jakie jest oddziaływanie sportów ekstremalnych na przekraczanie intelektualnych i wizualnych barier w sztuce współczesnej? Analiza postaw twórców i sportowców, którzy konsekwentnie dążą do poszerzania granic swoich dziedzin, pokazuje, że ryzyko nie jest celem samym w sobie, ale środkiem do osiągnięcia pełnej kontroli nad własnymi działaniami i dalszego przesuwania granic możliwości. Choć ciągłe podejmowanie ryzyka oraz wykraczanie poza strefę komfortu jest wymagające i wyczerpujące, z perspektywy czasu przynosi najgłębszą satysfakcję. Eksperymentowanie oraz przewartościowywanie dotychczasowych osiągnięć i realizacji są nieodłącznymi elementami tego procesu.

Przekraczanie intelektualnych barier w kulturze wymaga nieustannego wysiłku, edukacji oraz systematycznego treningu. Zrozumienie mechanizmów, które popychają najlepszych sportowców ekstremalnych i artystów ku nieznanemu, może służyć jako model rozwoju dla młodych twórców i stanowić narzędzie oceny współczesnych dokonań artystycznych.

Mój finalny projekt artystyczny, oparty na użyciu sztucznej inteligencji, przy jednoczesnym odwołaniu się do myślenia takich artystów, jak Marcel Duchamp czy Bruce Nauman, pozwala na stworzenie wielowarstwowego języka artystycznego, który stanowić może antidotum na konserwatyzm, poprawność polityczną i populizm, tłumiące rozwój sztuki w ostatnich latach.

W moich badaniach artystycznych zastosowałem szereg metod: introspekcję indywidualnej praktyki artystycznej i sportowej, pogłębione wywiady z wspinaczami *free solo*, analizy dotyczące relacji ryzyka i postępu, aplikacje internetowe zasilane przez sztuczną inteligencję oraz research w magazynach i literaturze poświęconej sztuce współczesnej.

Dzięki tym podejściom pragnę pogłębić zrozumienie relacji między ryzykiem a kreatywnością, co może przynieść nowe spojrzenie na rolę eksperymentu w sztuce współczesnej.

¹ Philip Guston, *Paintings*, 1969–1980, esej autorstwa Roberta Storra, *Gagosian Gallery*, 2003, s. 25.

3. Pojęcie ryzyka w twórczości artystycznej

W sztuce współczesnej ryzyko odgrywa kluczową rolę, stanowiąc jedno z głównych źródeł innowacji i przełomów artystycznych. Artyści, którzy odważyli się wyjść poza utarte ścieżki i przekroczyć granice tradycyjnych form wyrazu, często zmieniali bieg historii sztuki. W XX i XXI wieku artyści, którzy nie bali się eksperymentować, podważać autorytetów i redefiniować pojęcia sztuki, wyznaczali nowe kierunki i stawali się ikonami swoich czasów. Aby przybliżyć zagadnienie ryzyka w twórczości artystycznej, przedstawię trzy postacie, które najlepiej w moim mniemaniu reprezentują to zagadnienie.

Jednym z najbardziej znaczących przykładów artysty, który podjął ryzyko w swojej twórczości, jest Marcel Duchamp. Zaproponował on diametralnie zredefiniowane podejście do tworzenia sztuki poprzez szereg wprowadzonych przez niego zmian i radykalne podejście do eksperymentów przeprowadzanych w ramach jego twórczości. Duchamp odważył się zaproponować wiele innowacji, które ostatecznie stały się fundamentem całej późniejszej sztuki konceptualnej. Twórczość Marcela Duchampa często uznawana jest także za początek sztuki współczesnej.

Bruce Nauman z kolei eksplorował granice ludzkiej percepcji i tożsamości artystycznej. Jego prace, często oparte na powtarzalnych, prostych działaniach – jak chociażby *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* – były wyzwaniem dla widza. Nauman świadomie podejmował ryzyko tworzenia sztuki, która była trudna w odbiorze i prowokowała pytania o to, czym naprawdę jest akt twórczy. Jego odwaga polegała na zanegowaniu konwencjonalnych oczekiwań dotyczących sztuki, zarówno pod względem formy, jak i treści.

David Hammons to kolejny artysta, który ryzyko uczynił centralnym elementem swojej twórczości. Jego prace, często o silnym wymiarze politycznym i społecznym, nie tylko kwestionują normy estetyczne, ale także odważnie wchodzą w dialog z tematami rasizmu, tożsamości i władzy. Hammons nie unikał kontrowersji, a wręcz przeciwnie – aktywnie je prowokował, tworząc dzieła, które były równie konfrontacyjne, co refleksyjne. Odważne podejście do sztuki sprawia, że jego twórczość jest nie tylko artystycznym, ale i społecznym komentarzem, który wymaga od widza zmierzenia się z niewygodnymi prawdami.

Powyżej wymienieni artyści pokazują przede wszystkim, że ryzyko w sztuce nie polega jedynie na technicznych innowacjach, ale przede wszystkim na gotowości do podważania zastanych przekonań i wywoływania dyskusji. Ich twórczość nie tylko przekształca pojęcia sztuki, ale także zmusza do refleksji nad jej rolą w społeczeństwie. Przyjrzyjmy się bliżej, jak każdy z tych artystów wykorzystał ryzyko jako narzędzie twórcze i jakie konsekwencje miało to zarówno dla ich kariery, jak i rozwoju sztuki współczesnej.

3.1. Marcel Duchamp

Zmuszam się do zaprzeczania samemu sobie, aby uniknąć podporządkowania się własnemu gustowi².



Grafika 3. Marcel Duchamp Fontanna, 1917
Źródło: medium.com.

Twórczość Marcela Duchampa była wyzwaniem dla tradycyjnych pojęć sztuki początku XX wieku. Podważył on bowiem radykalnie tradycyjne definicje sztuki, wprowadzając konceptualne dzieła, takie jak *Fountain* (1917), które były gotowymi obiektami przemysłowymi, pozbawionymi jakiegokolwiek tradycyjnego procesu artystycznego. Historia związana z tą pracą przeszła do legendy. Marcel Duchamp, chcąc wystawić swoje dzieło na salonie Society of Independent Artists w Nowym Jorku, które obiecywało przyjęcie każdej pracy artystycznej pod warunkiem uiszczenia opłaty zgłoszeniowej, zgłosił *odwrócony pisuar*. Dzieło to, podpisane jako *R. Mutt, 1917* i zatytułowane *Fountain (Fontanna)*, miało zakwestionować tradycyjne definicje sztuki. Jednak zarząd Towarzystwa, w obliczu tego, co uznał za dowcip ze strony anonimowego artysty, odrzucił *Fontannę*, twierdząc, że nie jest to prawdziwe dzieło sztuki. Duchamp, będący członkiem tego zarządu, w odpowiedzi na tę decyzję złożył rezygnację na znak protestu. Tym samym ryzykował odrzucenie i niezrozumienie przez artystyczny establishment oraz publiczność. Ta sytuacja stała się jednym z częściej przywoływanych w historii sztuki aktów buntu przeciwko instytucjom kultury, która mogła przyczynić się do dzisiejszych zmian w ich strukturach.

² Marcel Duchamp, cyt. za: Harriet & Sidney Janis, *Marcel Duchamp: Anti-Artist*, „View Magazine”, 21 marca 1945 r., przedruk w: Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets* (Nowy Jork: Wittenborn, Schultz, 1951).

Poprzez swoje obiekty ready-mades Marcel Duchamp zakwestionował dotychczasowe przekonanie o mesjaństwie procesu twórczego, który poprzez wirtuozerię warsztatu (malarskiego lub rzeźbiarskiego) charakteryzuje każde *znaczące* dzieło znajdujące się w kanonie historii sztuki. Jego działania stanowiły próbę przesunięcia granic tego, co może być uznane za sztukę. Eksperymenty z ideą autorstwa przejawiały się również w przyjmowaniu pseudonimów i zmianie tożsamości (jak Rose Sélavy).

Marcel Duchamp uważał, że jego radykalnie eksperymentalne prace mogą czekać na odpowiednich odbiorców nawet kilka dekad. Relacje artysta – dzieło – odbiorca opisuje w swojej wypowiedzi ze zjazdu Amerykańskiej Federacji Sztuki w Houston w 1957 roku:

[...] Osobisty współczynnik sztuki można porównać do matematycznej zależności między tym, co artysta zamierzał wyrazić, a tym, co faktycznie zostało nieumyślnie przekazane. Warto jednak pamiętać, że ten współczynnik odzwierciedla sztukę w jej surowej postaci, która dopiero w kontakcie z widzem zostaje przetworzona i doszlifowana, podobnie jak rafinacja cukru z melasy. Sam współczynnik nie wpływa bezpośrednio na ocenę dzieła. Proces twórczy zyskuje nowy wymiar, gdy widz dokonuje „transmutacji” – przemiany surowego materiału w pełnoprawne dzieło sztuki, gdzie jego zadaniem jest ocena wartości estetycznej tego dzieła. Ostatecznie, akt twórczy nie jest dziełem samego artysty; to widz poprzez swoją interpretację i zrozumienie nadaje dziełu sens i wprowadza je do świata zewnętrznego. Jest to szczególnie widoczne, gdy z czasem potomni dokonują ponownej oceny i czasem rehabilitują zapomnianych artystów³.

Odejście na wczesnym etapie twórczości od malarstwa, które mogło przynieść mu komercyjny sukces i szerokie grono odbiorców, było kolejnym aktem odwagi i ryzykiem podjętym przez Duchampa na rzecz osobistej artystycznej wolności.

Jestem zainteresowany pomysłami, a nie tylko produktami wizualnymi⁴.

Traktował on swoje życie jako niekończące się dzieło sztuki, wybierając mniej popularne i trudniejsze do zaakceptowania ścieżki, takie jak jego późniejsza fascynacja szachami, również spowodowana brakiem potrzeby nadprodukcji sztuki. Jego twórczość charakteryzuje dzięki temu przenikliwa selektywność pomysłów, z których zrodziły się poszczególne prace. Każda poszczególna praca jego autorstwa prowokuje odbiorcę do refleksji i zmiany sposobu postrzegania sztuki.

³ Marcel Duchamp, *The Creative Act*, wykład wygłoszony na Konwencji American Federation of Arts, Houston, kwiecień 1957, opublikowany w *ARTnews* (lato 1957).

⁴ Idem, cytowany w *The Museum of Modern Art Bulletin*, 1946.

Sztuka jest albo plagiatem, albo rewolucją⁵.

Zazwyczaj malarz przyznaje, że ma swoje punkty orientacyjne. Przechodzi od jednego punktu do drugiego. W rzeczywistości jest niewolnikiem tych punktów – nawet współczesnych⁶.

Powtarzalność i znajomość motywów sprawia, że czujemy się komfortowo. Większość odbiorców sztuki – zarówno na początku XX wieku, jak i w czasach obecnych – preferuje twórczość artystów posługujących się bardzo określonym zestawem motywów, jednorodną i łatwą w przekazie. Prace Marcela Duchampa są permanentnym zaprzeczeniem takiego nastawienia do sztuki.

W czasach, gdy sztuka była często kojarzona z estetyką i pięknem, Duchamp ryzykował odrzucenie, proponując dzieła, które bardziej angażowały intelekt niż zmysły. Dzięki tym działaniom artysta nie tylko zaryzykował swoją reputację, ale także zainicjował zmiany, które na trwałe zmieniły świat sztuki, torując drogę dla sztuki konceptualnej i postmodernistycznej.

3.2. Bruce Nauman

[...] pojawia się nagle, jak uderzenie kijem baseballowym w twarz. A jeszcze lepiej, jak uderzenie w tył karku. Nigdy tego nie widzisz, po prostu cię powala. Bardzo podoba mi się ten pomysł: rodzaj intensywności, który nie daje ci żadnej wskazówki, czy ci się to spodoba, czy nie⁷.

[...] celowy atak na zmysły, estetyczne i inne [...]⁸.

[...] celem Naumana wydaje się raczej powalenie cię na ziemię niż zdobycie twojej sympatii [...]⁹.

⁵ Idem, *Akt twórczy*, wykład wygłoszony na konwencji American Federation of Arts, Houston, kwiecień 1957. Przedruk w: Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, tłum. George Heard Hamilton, Nowy Jork: Grove Press, 1959, s. 77.

⁶ *The Writings of Marcel Duchamp*, arthistoryproject.com, dostęp 31 sierpnia 2024.

⁷ Bruce Nauman, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, ed. Janet Kraynak, MIT Press, 2003, s. 320.

⁸ Jerry Saltz, *[Nauman's work is] a deliberate assault on the senses, aesthetic and otherwise*. W: *Postmodern Culture*, Johns Hopkins University Press, May 2016, s. 198.

⁹ Andrew Solomon. *Complex Cowboy: Bruce Nauman*. The New Yorker, 30 March 1998.



Grafika 4. Autor z pracą Bruce’a Naumana *Contraposto Studies* (2015/2016), Palazzo Grassi, Wenecja, 2022
Źródło: archiwum prywatne.

Picasso rzekomo stwierdził, że *jeśli wielki artysta splunie, to jest to sztuka*¹⁰. W kontekście tego Bruce Nauman, jako młody artysta na U.C. Davis w latach 60. XX wieku, mógłby uznać, że jest nią wszystko, co stworzy w swoim studio. Jednak Nauman, w przeciwieństwie do Picassa, nie był przesadnie pewnym siebie artystą, lecz pełnym wątpliwości myślicielem. Wątpliwość ta, głęboka i egzystencjalna, stanowiła fundament jego twórczości i odróżniała go od innych twórców, takich jak Joseph Kosuth, Jenny Holzer czy Barbara Kruger. Nauman przez całą swoją karierę zmagał się z filozoficznym dylematem dotyczącym granic sztuki. Jeśli jest ona ściśle zdefiniowana przez tradycję i instytucje, staje się ograniczona i kontrolowana. Z drugiej strony, jeśli każdy, kto nazywa siebie artystą, może stworzyć sztukę, jej znaczenie staje się nieokreślone i rozmyte, co przypomina koncepcję Wittgensteinowskich słów poruszających się bez oporu na lodzie – bez jednoznacznej tożsamości czy znaczenia.

¹⁰ Pablo Picasso, *Conversations with Christian Zervos*, 1935.

Po ukończeniu studiów Bruce Nauman często zastanawiał się nad podstawowymi pytaniami: czym jest sztuka i dlaczego ktoś staje się artystą? Pracując w swoim studio i mając niewiele kontaktu z innymi artystami, Nauman poświęcił dużo czasu na refleksję nad swoją tożsamością jako artysty. To właśnie z tych rozważań wyłoniły się jego pierwsze prace, które eksplorowały pytania o istotę bycia artystą i sens działań artystycznych. Jego wczesne projekty były w dużej mierze próbą zrozumienia, jak artysta spędza swój czas i co definiuje jego twórczość. Zapoczątkowało to twórczość pełną projektów, które wciąż zmuszają widza do głębokiej refleksji i podważają zastane reguły świata sztuki.

Istnieje powszechne przekonanie, według którego przeciętny odbiorca sztuki wymaga od dzieła pięciu cech, by uznać je za prawdziwą sztukę. Po pierwsze, musi *coś przypominać*, tj. być figuratywne. Po drugie, powinno być widoczne, że do jego stworzenia potrzebne były wyjątkowe umiejętności lub talent. Po trzecie, dzieło ma sprawiać wrażenie, że wymagało długiej i skoncentrowanej pracy. Po czwarte, należy je wykonać z materiałów, które jeśli nie są cenne, to przynajmniej godne szacunku (np. z brązu, marmuru, stali, farb olejnych na płótnie lnianym lub – w erze mechanicznej reprodukcji – z dobrego filmu i papieru fotograficznego). Wreszcie tematyka dzieła powinna być, jeśli nie atrakcyjna lub wzniosła, to przynajmniej nieodpychająca.

Tylko naprawdę zatwardziali lub filisterscy widzowie oczekują, że każde dzieło sztuki będzie spełniać wszystkie pięć tych wymogów. Większość zwykłych odbiorców jest w stanie zaakceptować cztery z nich – na przykład dzieło, które w ciekawy sposób wykorzystuje materiały z odzysku, lub kompozycyjnie i technicznie piękne zdjęcie nieprzyjemnego tematu, takiego jak wojna czy przestępstwo. Zorientowani w temacie sztuki współczesnej widzowie mogą zaakceptować trzy cechy, zdecydowanie awangardowi odbiorcy zadowolą się dwoma, a niemal nikt nie zaakceptuje tylko jednej.



Grafika 5. Bruce Nauman, Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms, 1967–1968
Źródło: paintedout.tumblr.com.

Wczesne filmy Bruce'a Naumana są wyzwaniem pod każdym z tych pięciu względów.

Praca *Bouncing Two Balls* (1967–1968) mogła wydawać się przeciętnemu widzowi daleka od tego, co uważano za sztukę. Nawet znawcy mogli postrzegać ją jako ironiczne nawiązanie do Duchampa, lekceważące tradycyjne pojęcia sztuki. Filmy Naumana często rejestrowały proste, powtarzalne czynności, niewymagające widocznego talentu czy wysiłku, co mogło zniechęcać widzów przywiązanych do konwencjonalnych norm. Wielu odbiorcom filmy te mogły wydawać się trywialne i pozbawione wartości artystycznej. Jednak ich wartość polegała na świadomym kwestionowaniu definicji sztuki i wyzwaniach, jakie stawiały przed widzem. Nauman zmuszał do refleksji nad tym, co naprawdę definiuje dzieło sztuki i czy musi ono spełniać tradycyjne oczekiwania, aby móc uznać je za wartościowe. W przypadku wczesnych filmów Bruce'a Naumana potrzebna jest wiara – nie tylko w wiedzę o historii sztuki współczesnej autora, ale także w to, że wyzwania, jakie stawia poprzez swoje prace konwencjom, są wartościowe.

Nawet najbardziej formalistyczna analiza kompozycji, tempa i dźwięku nie wystarczy, by przekonać sceptyków do ich wartości. Wciąż pozostaje pytanie: *Co tak naprawdę jest w tych filmach wartościowego?*

Ocena artystycznej wartości wczesnych filmów Bruce'a Naumana jest trudna, ponieważ wymaga uwzględnienia ich historycznego znaczenia, innowacyjności, odwagi oraz subtelności wizualnych i konceptualnych. Mimo to analiza jego twórczości powinna zaczynać się od uznania jego głębokiej artystycznej szczerości, widocznej zarówno przed powstaniem tych filmów, jak i w kolejnych dekadach. Wczesny okres twórczości Naumana, stanowiący jego przełom oraz kluczowy wkład w sztukę nowoczesną i współczesną, nie umniejsza znaczenia jego późniejszych, różnorodnych i fascynujących prac. Na przełomie lat 60. XX wieku, podobnie jak Picasso z kubizmem czy Pollock z abstrakcją, Nauman wypracował swój unikalny styl – połączenie poetycko-egzystencjalnego konceptualizmu z dosadnie konceptualnym podejściem do rzeźby.



Grafika 6. Autor z pracą Bruce'a Naumana True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (1967),
Bazylea, 2021
Źródło: archiwum prywatne.



Grafika 7. Autor z pracą Bruce'a Naumana *Double Poke in the Eye II*, 1985, Bazylea, 2020
Źródło: archiwum prywatne.

Nauman podjął duże ryzyko, kierując swoją twórczość w stronę, która w pełni ignoruje tradycyjne oczekiwania publiczności wobec sztuki. Zarówno jego wczesne filmy, jak i inne prace świadomie odrzucają figuratywność, wymagają od widza redefinicji tego, co oznacza talent artystyczny, podważają tradycyjne pojęcia pracy i wysiłku artystycznego, a także korzystają z nietradycyjnych materiałów. Co więcej, Nauman nie stroni od tematów niepokojących, odpychających, które zmuszają widza do głębokiej refleksji, często wywołując dyskomfort.

Dzieło *Carousel (Stainless Steel Version)* (1988) Bruce'a Naumana to instalacja składająca się z czterech dużych stalowych ramion, wychodzących z centralnego słupa, które tworzą obracający się krzyż. Na ramionach, za szyje, zawieszane są poliuretanowe odlewy zwierząt,

takich jak małe kojoty, ryś (w dwóch rozmiarach), oraz fragmenty ciał jeleni. Zwierzęta wyglądają na obdarte ze skóry. Gdy *Carousel* obraca się, odlewy przeciągają się po podłodze, przypominając niezdarnie powieszzone ciała zwierząt w rzeźni, co szczególnie widać na przykładzie poćwiartowanych jeleni. Pomimo makabrycznego wyglądu powolny, okrężny ruch i ciche szuranie odlewów nadają instalacji niepokojący spokój.



Grafika 8. Bruce Nauman, *Carousel (Stainless Steel Version)* (1988)
Źródło: artsy.net.

Praca *Carousel* jest jednym z wielu dzieł Bruce'a Naumana, którym artysta rzuca ogromne wyzwanie odbiorcy. Podejmuje on ryzyko, łącząc estetyczne piękno z brutalnymi, przemocowymi obrazami. Kombinacja widoczna w pracy jest niepokojąca, ponieważ zmusza widza do zetknięcia się z dysonansem między tradycyjnie rozumianym pięknem a wywołującymi odrazę obrazami przemocy i śmierci.

Nauman wybrał materiały i formy, które są dalekie od klasycznie uznanych przez historię sztuki materiałów artystycznych. Poliuretanowe formy taksydermiczne są tutaj przedstawione jako *piękne rzeczy*, choć ich powiązanie z rzeźnią i śmiercią sugeruje coś zupełnie innego. Artysta ryzykował, odchodząc od oczekiwań wobec sztuki jako formy estetycznej przyjemności, nie tylko przeciętnych odbiorców preferujących sztukę dekoracyjną, ale także tych wytrawnych, obytych w świecie sztuki. Nauman świadomie stworzył dzieło, które oddziałuje *natychmiastowo* poprzez prawie fizycznie odczuwalne *uderzenie*, zgodnie z jego własnym zamysłem, by sztuka była jak cios kijem baseballowym – coś, co zaskakuje i powala, zamiast delikatnie przekonywać. To ryzyko polegało na odrzuceniu idei, że sztuka powinna być kontemplowana w sposób komfortowy i przyjemny. *Carousel* wymaga od widza szybkiej i emocjonalnej reakcji, co może być trudne do zaakceptowania dla tych, którzy szukają w sztuce bardziej oczywistych przeżyć.

Carousel jest widocznie eksperymentalne, ponieważ Nauman nie tylko łączy w nim niezgodne koncepcje piękna i przemocy, ale także przekracza granice tradycyjnej estetyki,

zmuszając widza do konfrontacji z niewygodnymi prawdami. Artysta eksperymentuje z formą, materiałami i tematyką, tworząc dzieło, które jest zarówno piękne, jak i odpychające, co podważa konwencjonalne pojęcia sztuki i estetyki. Nauman w tej pracy bada granice percepcji, emocji i moralności, stawiając przed sobą i odbiorcą pytania, które nie mają łatwych odpowiedzi.

Nauman jest także znany z użycia neonów, przedstawiających często przewrotne, dwuznaczne hasła. Jego prace, takie jak *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967) czy *Human/Need/Desire* (1983), wykorzystują ten komercyjny materiał w sposób, który kwestionuje zarówno tradycyjną sztukę, jak i funkcję języka. Ryzyko w tych pracach polega na konfrontowaniu widza z paradoksami i niejednoznacznościami języka, co może prowadzić do poczucia niepewności i dyskomfortu. Nauman przez całe życie artystyczne był zaangażowany w poszukiwanie granic sztuki i percepcji, często konfrontując widzów z trudnymi, a czasem niewygodnymi pytaniami o ludzką naturę, co czyni go artystą, który nieustannie podejmuje ryzyko w swojej twórczości.

W kontekście tej analizy twórczość Naumana jest wybitnie eksperymentalna, ponieważ nie tylko kwestionuje, ale wręcz odrzuca normy i konwencje, które wielu uznaje za fundamenty sztuki. Artysta ryzykował, idąc pod prąd dominujących w świecie sztuki oczekiwań, tworząc dzieła, które są trudne do sklasyfikowania, a nawet do zaakceptowania przez szeroką publiczność. To właśnie to ryzyko i bezkompromisowe podejście do sztuki czyni Naumana jednym z najbardziej wpływowych artystów współczesnych, który nieustannie przesuw granice tego, co możemy uważać za sztukę.

Ciągłe podważanie własnej twórczości, a nawet kwestionowanie sensu bycia artystą jest ryzykownym zachowaniem, gdyż trudniej przekonać szersze grono związane ze światem sztuki i dużą publiczność do skomplikowanych dywagacji intelektualnych niż do nieskrępowanej niczym pewności siebie.

3.3. David Hammons

Jako artysta nie łączy się z kolekcjonerami, galerzystami ani muzeami; uważam ich wszystkich za oszustów¹¹.

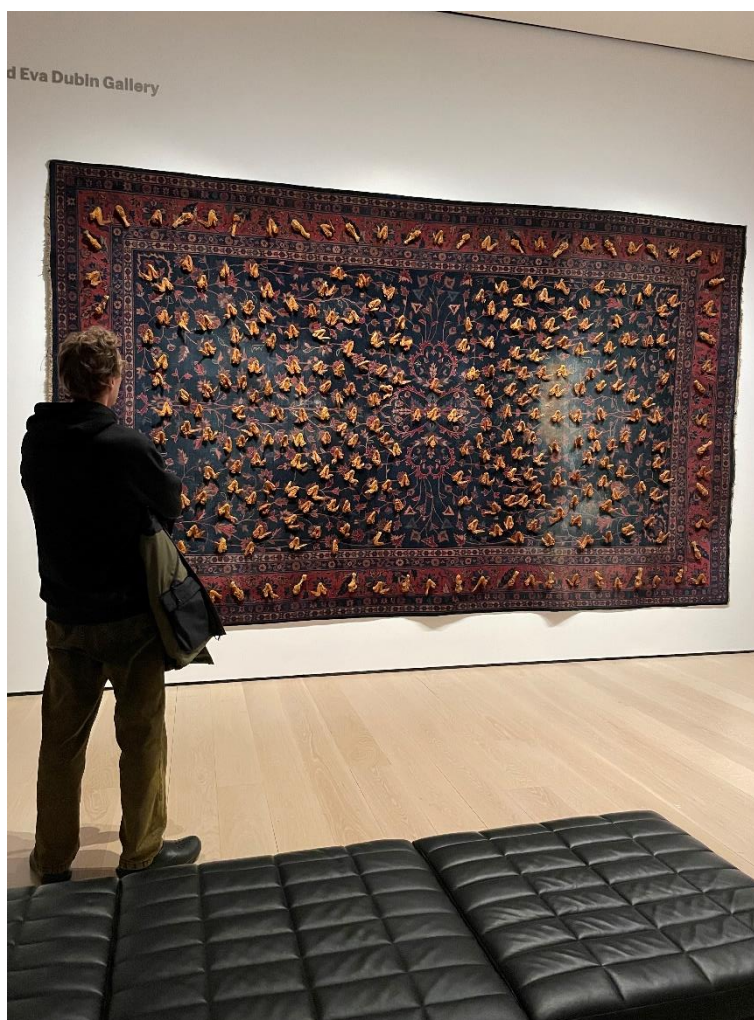
Ostatnim z trójki artystów, którzy w moim mniemaniu najlepiej reprezentują ryzykowne i eksperymentalne podejście do sztuki współczesnej, jest David Hammons.

¹¹ David Hammons, *The Walker*. Wywiad z Peterem Schjeldahlem, *The New Yorker*, 23 grudnia 2002.

Prześledzenie jego kariery pozwala zauważyć, że na pierwszy plan przede wszystkim wysuwa się jedyne w swoim rodzaju ryzykowne nastawienie do rynku sztuki i instytucji z nią związanych.

Kiedy Hammons przybył do Nowego Jorku w połowie lat 70. XX wieku, miasto było zdominowane przez malarstwo. On jednak na przekór wszystkim tworzył *body prints* – prace polegające na odbijaniu części własnego ciała za pomocą tłuszczu i pigmentów na papierze. Gdy praca z tej serii, zatytułowana *The Wine Leading the Wine* (1969), sprzedana się za okragłe 1000 dolarów, Hammons stwierdził, że to świetny powód, by porzucić dotychczasową twórczość i podążać w innym kierunku:

Musiałem zrezygnować z odbitek ciała, bo szły zbyt dobrze. Zarabiałem na tym ogromne pieniądze. Ale wyczerpały mi się pomysły... Dopiero po dwóch latach znalazłem coś nowego, co mnie zainteresowało i za tym podążyłem¹².



Grafika 9. Autor z pracą Davida Hammonsa *Flying Carpet* (1990), MoMa, Nowy Jork, 2023
Źródło: archiwum prywatne.

¹² Idem, *David Hammons: Odbitki ciała, 1968–1979*, red. LACMA, 2021, s. 13.

Jego celem stało się wyobrażenie sobie *abstrakcyjnej sztuki, która byłaby niemożliwa do sprzedania*, co doprowadziło go do tworzenia prac z brązowych papierowych torebek z włosami, kośćmi z grilla i tłuszczu. *W końcu, kto by chciał płacić duże pieniądze za takie rzeczy?* [...] ¹³. Wiele z tych prac śmierdziało i zostawiało ślady tłuszczu i oleju na ścianach muzeów i galerii. Artysta osiągnął swoje zamierzenie: prawie nikt nie chciał ich kupić, gdy je po raz pierwszy wystawiano.

Poza bezwzględną ucieczką od komercyjnego aspektu tworzonych przez siebie prac, będącą pewnego rodzaju bezprecedensowym aktem odwagi, jego *wejście* do świata sztuki było również pewnego rodzaju *wyjściem*: *Rousing the Rubble* okazała się pierwszą i ostatnią dużą instytucjonalną wystawą retrospektywną Hammonsa. Od tego czasu artysta stał się znany z odmawiania udziału w wystawach instytucjonalnych (i nie tylko) na rzecz galerii i instytucji na marginesie świata sztuki. Skrzyżowanie ulic na Lower East Side w zimowy dzień, stanowe muzeum Illinois z dioramami historii naturalnej czy sklep w dzielnicy Tribeca z etnicznymi przedmiotami – te miejsca najwyraźniej bardziej odpowiadały jego gustowi niż jakakolwiek szanowana metropolitalna instytucja sztuki czy renomowane biennale (do 1993 roku Hammons odrzucił zaproszenie na Whitney Biennial aż cztery razy).

Bycie na marginesie oznacza bycie częścią całości, ale poza głównym nurtem. To przestrzeń, w której się pozostaje, której się trzyma, ponieważ karmi ona zdolność do oporu. Oferuje możliwość radykalnej perspektywy, z której można widzieć i tworzyć, wyobrażać sobie alternatywy, nowe światy ¹⁴.

Marginalność w jego przypadku jest świadomym wyborem. Przypomina nam o teorii bell hooks, która postrzega marginesy jako ostateczne miejsce oporu. Jest to sposób na to, by nie pozwolić światu sztuki i jego logice na narzucenie reguł gry. Wiele osób wie, czego oczekuje od swojej sztuki, ale czy wie, czego chce od świata sztuki? Nastawienie do rynku i instytucji Davida Hammonsa pokazuje determinację, by kierować karierę na własną, niezależną ścieżkę. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych prac Davida Hammonsa, pokazujących jego nietuzinkowe podejście do sztuki, jest performance *Bliz-aard Ball Sale* (1983):

Nie było żadnej reklamy. To nie był „David Hammons” robiący performance. To był facet sprzedający śnieżki. [...] Nie pisano o tym wtedy, nie reklamowano tego, nie było wzmianki w Village Voice, nie pojawiło się to w prasie artystycznej, nikt nie wysłał komunikatu prasowego. To było dla każdego, kto akurat przeszedł obok tamtego dnia. Cała jego praca polegała na byciu całkowicie poza strukturą i przepływem wszystkich tych informacji. Ludzie

¹³ Idem, *Interview in Art Papers*, 1986. Cytowane za: Art in Context. Dostępne online: <https://www.artincontext.org/david-hammons/>, 13 września 2024.

¹⁴ Idem, *Material Matters: Black Radical Aesthetics and the Limits of Visibility*, Journal #79, e-flux, 2016.

po prostu się na to natykali. [...] Większość ludzi po prostu patrzyła i śmiała się, uważali to za tak dziwaczne. I tak idealnie komiczne – mężczyzna stojący na ulicy sprzedający śnieżki. To nawet nie był artysta na ulicy, bo to by zrujnowało efekt. To był po prostu człowiek na chodniku sprzedający śnieżki¹⁵.

Zamiast jednak wystawiać swoje dzieła w galerii, wybierał marginesy ulicy, co stanowiło świadomy sprzeciw wobec komercjalizacji sztuki. Sprzedaż śnieżek, ulotnych i niemających trwałej wartości, była aktem wyraźnie antykomercyjnym, ryzykującym niezrozumieniem i odrzuceniem przez świat sztuki. Hammons w tej pracy odrzucił ideę sztuki jako towaru, a jednocześnie zakwestionował oczekiwania co do tego, co można uznać za dzieło sztuki.

Twórczość Davida Hammonsa, afroamerykańskiego artysty, kształtującego krajobraz sztuki w Stanach Zjednoczonych od lat 60. XX wieku, obfituje w refleksje na temat trudności, z jakimi borykają się czarnoskórzy obywatele. Jego prace nieustannie komentują społeczne wykluczenie i marginalizację tej grupy, które wynikają z głęboko zakorzenionych nierówności systemowych. Na przestrzeni lat stworzył wiele prac, które funkcjonują jako akty sprzeciwu wobec tej nierówności, prowokują i często powodują skrajne emocje u odbiorców.

W 1988 artysta stworzył obraz przedstawiający pastora Jessego Jacksona z wybieloną skórą i blond włosami. Praca pt. *How Ya Like Me Now?* była pierwotnie wystawiona w Waszyngtonie, w dzielnicy zamieszkannej głównie przez czarnoskórych mieszkańców, gdzie spotkała się z natychmiastową i gwałtowną reakcją, a sam portret w formacie billboardu został zdewastowany. Hammons podjął ogromne ryzyko nie tylko pod względem politycznym, ale także osobistym, tworząc pracę, która wywoływała tak silne emocje i bezpośrednio konfrontowała odbiorców z tematyką tożsamości rasowej i politycznej.

¹⁵ Idem, *David Hammons: Rousing the Rubble*, MIT Press, 1991, s. 35.



Grafika 10. David Hammons, *How Ya Like Me Know* (1989)
Źródło: artsy.net.

Instalacja Davida Hammonsa *Untitled (Night Train)* (1989) składa się ze szklanych butelek po alkoholu, ustawionych w formie torów kolejowych. Hammons stworzył tę pracę jako komentarz do problemu alkoholizmu w społecznościach afroamerykańskich oraz ich historycznej marginalizacji. Wybór materiału – pustych butelek – oraz temat przenikania alkoholu i przemocy w życie Afroamerykanów to kolejne ryzyko, jakie Hammons podjął, wprowadzając widzów w bezpośrednią konfrontację z problemami społecznymi, które są często ignorowane przez mainstreamowy świat sztuki.

3.4. Podsumowanie i komentarz autora

Z analiz twórczości przedstawionych artystów współczesnych możemy wywnioskować, że podejmowane przez nich ryzyko przejawia się w następujących aspektach: decyzjach formalnych (przede wszystkim związanych z zastosowaniem się do reguły pięciu cech, które sprawiają, że przeciętny odbiorca sztuki będzie traktował dany obiekt jako dzieło sztuki), relacji z odbiorcą oraz relacji ze światem sztuki. Ważną kwestią przy rozważaniu poziomu ryzyka i eksperymentu w takich pracach jest założenie, że komentowany przez nas obiekt *jest* dziełem sztuki. Aby potwierdzić takie założenie, możemy oszacować naszą *wiarę* w znajomość historii sztuki autora oraz tropy kulturowe, z których zbudowana jest praca.



Grafika 11. Autor z pracą Davida Hammonsa *Untitled* (2010) i *Untitled (Night Train)* (1989), MoMa, Nowy Jork, 2023

Źródło: archiwum prywatne.

Wszystkie trzy aspekty są ze sobą skorelowane w postaci łańcucha przyczynowo-skutkowego. Jeśli artysta współczesny podejmuje się eksperymentu, w którym podważa wszystkie pięć cech formalnych ułatwiających odbiór pracy przeciętnemu widzowi – tj. praca nie jest figuratywna, jej wartość nie bierze się bezpośrednio z *widocznego talentu i żmudnej, skoncentrowanej pracy fizycznej*, która była niezbędna do jej powstania, nie wykorzystano przy jej stworzeniu niecodziennych materiałów i do tego nie nawiązuje do atrakcyjnego zagadnienia – staje się ona trudna w odbiorze dla większości publiczności. Negatywny odbiór publiczności związanej z konkretnym środowiskiem sztuki może wiązać się z marginalizacją artysty, brakiem komercyjnego sukcesu lub – w skrajnych przypadkach – dewastacją pracy. Brak publiczności bezpośrednio prowadzi również do problemów z relacjami ze światem sztuki, który w epoce późnego kapitalizmu nastawiony jest przede wszystkim na sukces komercyjny.

Mimo faktu, że wszyscy z analizowanych w tym rozdziale artystów zapisali się w historii sztuki jako wielcy artyści, wielu z nich swój sukces musiało przypłacić okresami permanentnego niezrozumienia, których bezpośrednią przyczyną było ryzykowne podejście do tematu, jakim jest

tworzenie eksperymentalnej sztuki współczesnej i poszerzanie granic tego, co za sztukę uważamy. Śledząc losy Marcela Duchampa, możemy zauważyć jego bezgraniczne poświęcenie sztuce: niejednokrotnie został on odrzucony przez lokalne środowisko sztuki, nie zdecydował się na założenie rodziny (co na początku XX wieku mogło być dość ryzykownym społecznie posunięciem), wycofywał się w sytuacji zbyt dużego sukcesu, by szukać kolejnych ścieżek, na których jego widzowie mogliby *próbować dogonić* jego przewrotną, artystyczną wizję, ryzykując tym samym brak zrozumienia i polegając finansowo na znajomych i rodzinie. Podobnie początki twórczości Bruce'a Naumana związane są z prekaryjną sytuacją materialną. David Hammons większą część początków swojej twórczości spędził w ubóstwie, często nie mając środków do życia.

Najważniejsze jest jednak to, że wszyscy troje nie ustawali w prowadzeniu swoich eksperymentów na płaszczyźnie twórczej, które prowokowały widownię, wprowadzały instytucje sztuki w konsternację i przesunęły znacznie granice tego, co dziś uważamy za sztukę współczesną.

4. Podejmowanie ryzyka i przesuwanie granic w sportach ekstremalnych

Sporty ekstremalne zdobyły ogromną popularność w ostatnich latach, redefiniując tradycyjne pojęcia sportu i aktywności fizycznej. Ich rosnące znaczenie sprawia, że przyciągają one coraz większą liczbę uczestników, często przewyższając tradycyjne dyscypliny sportowe pod względem popularności. Jako globalny fenomen sporty ekstremalne mają istotny wpływ społeczny i ekonomiczny, co skłania naukowców do poświęcania im równie dużej uwagi, jaką dotychczas otrzymywały sporty tradycyjne. Jednak ze względu na unikalne wyzwania związane z przesuwaniem granic ludzkich możliwości oraz wysokie ryzyko, jakie te aktywności niosą, konieczne jest nowe podejście badawcze, które uwzględnia złożoność motywacji i doświadczeń ich uczestników. W miarę jak technologie ewoluują, a umiejętności zawodników rosną, sporty ekstremalne nieustannie się rozwijają, stając się nieodłącznym elementem globalnej kultury sportowej, co z kolei intensyfikuje badania nad ich wpływem na zdrowie fizyczne, psychiczne i społeczne.

4.1. Wspinanie *free solo*

W czerwcu 2017 roku amerykański wspinacz Alex Honnold dokonał niezwykłego wyczynu, wspinając się na 900-metrową ścianę El Capitan w Parku Narodowym Yosemite bez użycia lin i sprzętu asekuracyjnego. Był pierwszą osobą, która zdołała tego dokonać w stylu *free solo*. Widok Honnolda setki metrów nad ziemią, powoli przemierzającego skałę, budzi ogromne emocje.

Honnold, wówczas trzydziestotrzyletni, szybko zyskał sławę w świecie sportów ekstremalnych. Mimo to nigdy w pełni nie ujawnił swojej motywacji do podejmowania tak ryzykownych wyzwań. Przyznał jednak, że nie szukał adrenaliny:

Jeśli czuję przyływ adrenaliny, to znaczy, że coś poszło strasznie źle... ponieważ każdy kolejny ruch i etap wspinaczki *free solo* powinien być dość powolny i kontrolowany¹⁶.

Ten przykład doskonale ilustruje, jak często błędnie postrzegane są sporty ekstremalne jako działania pełne brawury i nieodpowiedzialnego ryzyka. Alex Honnold poświęcił ponad rok na przygotowania do wspinaczki *free solo* na El Capitan, wielokrotnie przemierzając trasę z linami i skrupulatnie planując każdy ruch, by ryzyko było absolutnie minimalne.

¹⁶ Alex Honnold, *Alone on the Wall: Alex Honnold and the Ultimate Limits of Adventure*. W.W. Norton & Company, 2015.

Eric Brymer, profesor nadzwyczajny na Queensland University of Technology i psycholog specjalizujący się w badaniu ludzkiej wydajności w ekstremalnych warunkach, zauważa, że osoby uprawiające sporty ekstremalne są dalekie od stereotypowych *adrenalinarzy*. „To wysoko wyszkoleni ludzie z głęboką wiedzą o sobie, swojej dyscyplinie i środowisku, którzy szukają doświadczeń wzbogacających i zmieniających życie”¹⁷ – podkreśla.

Według Brymera potrzeba podejmowania wyzwań jest naturalnym instynktem człowieka, choć współczesne społeczeństwo często tłumi ten instynkt poprzez tworzenie kontrolowanych środowisk. Zamiast postrzegać ducha przygody jako coś nienormalnego, Brymer sugeruje, że jest to naturalna część ludzkiej natury, której powinniśmy się poddawać.

Dla sportowców ekstremalnych kluczowe jest podejmowanie ryzyka w sposób inteligentny i kontrolowany. Uczucie, że wychodzą poza swoją strefę komfortu, stanowi dla nich sygnał, że należy się wycofać, ponieważ oznacza to brak wystarczających umiejętności i zdolności do bezpiecznego działania. Ocena ryzyka, według Brymera, polega na głębokiej znajomości zadania, środowiska i własnych możliwości, a kluczem do sukcesu jest umiejętność balansowania tymi trzema elementami.

Aby dogłębnie przeanalizować sytuację sportowców podejmujących się ekstremalnych wyczynów, postanowiłem zaprosić do rozmowy dwóch wrocławskich wspinaczy, którzy wspinali się *free solo* w swojej karierze sportowej.

4.2. Wywiad z Wojciechem *Dozentem* Wajdą

Krystian *Truth* Czaplicki: Cześć. Powiedz, proszę, kilka słów o sobie.

Wojciech *Dozent* Wajda: Zasadniczo zacząłem się wspinąć, by móc w Tatrach legalnie (z Kartą Taternika) chodzić poza szlakami. W 1981 roku zacząłem regularnie jeździć w Sokoliki i ukrywając się po krzakach i korzystając z przewodnika Kolankowskiego, wspinąć się bez asekuracji. Udało mi się kupić linę (bielski podciąg) i przed wakacjami spotkałem gościa z Kamiennej i wykorzystaliśmy tę linę na wędkę¹⁸ (Direttissima Ptaka). Po wakacjach, zdając egzamin na kurs, poznałem mojego pierwszego partnera Architekta (Wojciech Wąchała) i razem dokonaliśmy przed stanem wojennym paru wspinaczek (w tym zimowej), zostałem też członkiem Klubu Wysokogórskiego. W skałach poznałem wtedy Pawła Jacha i Jacka Skrzypczyńskiego. Stan wojenny na chwilę przerwał te zabawy, ale wiosną poprowadziłem¹⁹ (w towarzystwie

¹⁷ Eric Brymer, *Evoking the ineffable: The phenomenology of extreme sports*. Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice, 2017, vol. 4, no. 1, s. 63.

¹⁸ *Na wędkę* – wspinaczka z asekuracją górną.

¹⁹ *Poprowadziłem drogę* – przejść drogę z asekuracją dolną.

Architekta) m.in. Zielone Rynny, Ryskę Czernera, Diretę Zipserowej (V+²⁰), Prawy Komin, Komin Jakubowskiego. Potem był kurs, na którym z braku instruktorów tworzyłem z Architektem samodzielną dwójkę (wykazując niezwykłą zarozumiałość). Poprowadziłem wtedy m.in. Gorayskiego, Ściegosza, Sosnę, Diretę Jastrzębiej i Lotniki. Poznałem też braci Skudlarskich, Jasia Krajewskiego, Ewę Pakulską, Bodka Stefkę, a i Marka Płonkę. W sierpniu nie udało mi się dostać na Betlejemkę (razem z Bodkiem Stefką, to dłuższa historia), ale zrobiłem wykaz²¹ i zostałem tatarnikiem. Za to przestałem chodzić turystycznie po Tatrach.

K.T.C.: Co sprawiło, że zacząłeś wspinać się bez zabezpieczeń?

W.D.W.: To był wtedy standardowy sposób poruszania się. Nie istniała w Sokolikach ani jedna droga sportowa²². Wszystko trzeba było robić na własnej²³ lub na żywca²⁴. Mnie się to podobało.

K.T.C.: Jakie uczucia towarzyszyły Ci podczas tego rodzaju wspinaczki?

W.D.W.: Swoboda i szybkość. Jak żywcowałem podczas pracy w Tatrach, brak mi było takiego uczucia, człowiek nie czuje się swobodny, jeśli drogę na 20 minut żywcowania robi dwie godziny i czuje się jak uwiązany do powolnego zespołu kursowego.

K.T.C.: Czy przed każdym wejściem zastanawiałeś się nad konsekwencjami odpadnięcia?

W.D.W.: Jeśli zaczynałem się nad tym zastanawiać, prawie nigdy nie wchodziłem w drogę. To się nazywa zawieszenie świadomości refleksyjnej. Niestety raz zaprowadziło mnie to w złą stronę – zamiast strawersować²⁵ trochę w lewo do łatwego, zacząłem prostować swoją własną drogę – ale to tylko raz i po 37 latach regularnego żywcowania. Generalnie [każdy wspinacz powinien ufać w swoją] świadomość refleksyjną. Jeśli przed wejściem w drogę nie możemy tego zrobić – w drogę nie wchodzić. Jeśli wątpliwości pojawiają się w trakcie – zejść lub wytrawersować.

K.T.C.: Jak przygotowywałeś się do wspinania bez zabezpieczeń? Jak wyglądał ten proces?

W.D.W.: Spontanicznie. Mnóstwo też razy rezygnowałem z konkretnych żywców.

K.T.C.: Czy wspinanie na żywca ma wpływ na wspinanie z liną? Czy dzięki doświadczeniom wspinania bez zabezpieczeń jesteś lepszym wspinaczem?

W.D.W.: Byłem lepszym wspinaczem w górach, łatwiej jest zrobić słabiej asekurowany wyciąg. Być może natomiast tyloletni bagaż żywców hamuje mnie przed zrobieniem ryzykownego ruchu na drodze sportowej, po prostu mam niechęć do odpadania.

K.T.C.: Czy wspinanie na żywca może mieć wpływ na życie codzienne, np. pracę, rodzinę?

²⁰ Skala Kurtyki, określająca poziom trudności drogi wspinaczkowej.

²¹ *Zrobić wykaz* – pokonać określoną liczbę dróg wspinaczkowych, niezbędną do zdobycia np. Karty Tatarnika.

²² *Drogi sportowe* – drogi ubezpieczone stałymi punktami asekuracji.

²³ *Na własnej* – wspinaczka z asekuracją tradycyjną.

²⁴ *Na żywca* – wspinaczka bez asekuracji (*free solo*).

²⁵ *Trawersowanie* – rodzaj wspinaczki polegający na poruszaniu się w poprzek ściany.

W.D.W.: Wydawało mi się, że nie, nie robiłem żywców blisko swojej granicy, podczas wspinania prezentowałem *absolutną pewność powodzenia* (to cytata) i Aśka miała do mnie zaufanie, no ale raz się nie udało. Jak odzyskałem przytomność, zacząłem przeproszać Aśkę, no było za co.

K.T.C.: Jeżeli możesz, napisz proszę kilka słów o wypadku i jaki miał wpływ na Twoje dalsze życie.

W.D.W.: Opis walnę z FB:

7 październik. Chcemy już z Aśką wracać na tabor, ale czuję się trochę niedowspinięty. Tak zaczyna się droga do wypadku, która trochę przypomina znaną katastrofę lotniczą. Myślałem, że Aśce już się nie chce asekurować, więc postanowiłem sobie przeżywcować moją drogę (łatwą, słabą IV). Czulem się tak sobie, więc już pierwszy błąd. Drugi – zacząłem się bawić w warianty. Na dole piątkowy bulderek, więc jeszcze w porządku. Dochodzę do czternastego metra i tu już błąd za błędem. Powinienem przejść w lewo do właściwej drogi. Pólecza na wysokości pasa, wątki chwyt na prawą, wysoko pochyły stopień (omszały) na lewą nogę. Wchodzę na niego, ale prawy chwyt za nisko, więc się cofam. Ostatnia szansa – zmarnowana. Zauważam chwyt na prawą nieco wyżej, wchodzę lewą nogą, sięgam lewą ręką za obły ścisk na dwójkę i kciuka (nierozpoznany przedtem). Chwyt wyjeżdża, potem jedzie noga – i bęc z dwunastu metrów. Biorąc pod uwagę, że przez 37 lat wspinania przeżywcowałem między 200 a 300 kilometrów (bliżej 300) nietrudnych i umiarkowanie trudnych dróg (max VI) i teoretycznie (a właściwie to i praktycznie) dobrze wiedziałem, jak to robić, to tego dnia okazałem się niezłym idiotą. Przede mną z rok rehabilitacji, najprawdopodobniej stała sportowa orteza stawu skokowego, być może kiedyś endoproteza stawu biodrowego.

Jest oczywiście szansa, że wrócę do wspinania i nart, ale to dużo pracy i przypuszczalnie cierpienia. Przestałem szkolić w górach i skałach. W skałach ciągle wspinam się na sporo niższym poziomie (na ścianie ta różnica jest dużo mniejsza, w wapieniu też zresztą).

K.T.C.: Czy po odpadnięciu wspinaleś się jeszcze kiedyś na żywca?

W.D.W.: W skałach tylko raz (i to w zejściu), parę razy na ścianie (ale nikomu nie mów). Brak swobody żywcowania spowodował, że w skałach nie szkole – i nie będę. Sam zresztą jestem ciekaw, jak mi się będzie wiosną wspinąć w granicie. Jeśli będą zresztą żywce, to tylko bardzo łatwe.

4.3. Wywiad z Krystianem Macieją

Krystian Truth Czaplicki: Czy mógłbyś powiedzieć kilka słów o sobie?

Krystian Macieja: Nazywam się Krystian Macieja. Wspinam się 21 lat. Jestem instruktorem wspinaczki sportowej PAS i instruktorem Polskiego Związku Alpinizmu. Wspinanie to moja pasja, praca i codzienność.

K.T.C.: Kiedy i jak zaczęła się Twoja przygoda ze wspinaniem?

K.M.: Moja przygoda zaczęła się w wieku 10 lat, kiedy to mój brat zabrał mnie na wyjazd w skałki. Początki były trudne, ponieważ pierwsze wejście bardzo łatwą drogą okazało się dla mnie zbyt dużym wyzwaniem psychicznym i mój brat musiał ściągać mnie ze skały. Na szczęście w kolejnych dniach poszło mi o wiele lepiej i wtedy odkryłem talent oraz miłość do tego sportu, która trwa aż do dnia dzisiejszego. W wieku 12 lat zacząłem startować w zawodach wspinaczkowych. I tak w chwilę później zostałem mistrzem Polski zarówno *w prowadzeniu*, jak *i na czas*. Byłem reprezentantem Polski na arenie międzynarodowej, gdzie miałem okazję startować z najlepszym wspinaczem świata Adamem Ondrą. W wieku pełnej dojrzałości zrezygnowałem ze startów w zawodach ze względu na panującą tam presję oraz brak zaplecza w postaci trenera. Odkryłem również, że można uzyskiwać wyniki w skałach bez zawodniczej presji.

K.T.C.: Co sprawiło, że zacząłeś wspiąć się bez zabezpieczeń?

K.M.: Dla mnie wspinanie odgrywa bardzo ważną rolę tak psychologiczną, jak i socjalną – zarówno w moim życiu, jak i ogółem. Walka z samym sobą, obcowanie z przyrodą oraz wyznaczanie sobie nowych celów. Szukając nowych wyzwań, spróbowałem wspinaczki solo. Tutaj nie ma miejsca na błąd. Wszystko musi być opanowane w 100 procentach, a większą wagę odgrywa tu tak zwana *głowa*. Do tego dochodzi również adrenalina, od której w jakiś sposób jestem uzależniony i muszę ją sobie dawkować w swoim życiu co jakiś czas.

K.T.C.: Jakie uczucia towarzyszą/towarzyszyły Ci podczas tego rodzaju wspinaczki?

K.M.: Wróćmy do psychologii. Przy wspinaczce solo możesz mieć wysokie umiejętności i znać wszystkie ruchy, ale kiedy wpadniesz w panikę, to po prostu spadasz. Należy cały czas kontrolować umysł, nie dopuszczając do pewnych rzeczy. Kontrola oddechu ma też tutaj duże znaczenie. Jest to uczucie porównywane jak po zażyciu narkotyku, ale odbywa się to wszystko w 100 procentach na trzeźwo. Pojawia się również tutaj medytacja przed startem w drogę.

Przejście drogi, na której ryzykujesz zdrowie bądź życie (nawet z asekuracją się to pojawia), sprawia, że sens tego życia nabiera innego znaczenia. Wszystkie problemy, które były dla ciebie ciężarem, stają się błahostką.

Idąc do meritum wspinaczki solo, według mnie największy sens takich wspinaczek to *katharsis*, które odczuwamy po przejściu danej drogi. Odczuwa się takie wewnętrzne oczyszczenie. Człowiek jest spokojniejszy, docenia wartość życia. Docenia się też samego siebie i zdobywa się pewność swoich umiejętności. Zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy perfekcjonistami w tej dziedzinie.

K.T.C.: Czy przed każdym wejściem zastanawiałeś się nad konsekwencjami odpadnięcia?

K.M.: Trzeba zdawać sobie sprawę również z konsekwencji nieudanej próby. Moje solowe wejście odbywałem, kiedy w skałach nie było innych wspinaczy, żeby nie narażać ich na widok w przypadku odpadnięcia. Jest to wspinanie tylko i wyłącznie dla mnie. Nie szukam tutaj widowni ani poklasków. To bardzo intymny, osobisty moment. Zawsze była ze mną jedna osoba, która w przypadku odpadnięcia udzieliłaby mi pomocy lub ją wezwała.

K.T.C.: Jak przygotowywałeś się do wspinania bez zabezpieczeń? Jak wyglądał ten proces?

K.M.: Przygotowanie się do takiego przejścia to na pewno nauczanie się drogi na pamięć, czyli pokonanie jej nawet setki razy z asekuracją. Każdy ruch jest wykonywany na pamięć. Znając ruchy, mamy więcej pewności tego, co robimy. Pamięć mięśniowa to również rola biologiczna. Potem przychodzi podejście mentalne do wspinaczki. Trwać może różnie. Czasem dniami, miesiącami, latami, a czasem jest to chwila, impuls, kiedy wiemy, że chcemy zacząć wspinaczkę.

K.T.C.: Czy wspinanie na żywca ma wpływ na wspinanie z liną? Czy dzięki doświadczeniom wspinania bez zabezpieczeń jesteś lepszym wspinaczem?

K.M.: Wspinaczka solo na pewno ma wpływ na wspinanie z liną. Zaciera nam się bariera strachu i z liną będziemy pewniejsi i będziemy mogli sobie pozwolić na więcej. Tutaj większy wpływ będzie na wspinaczkę tradową²⁶ – klasyczną, gdzie przeloty zakładamy sami i sami wyznaczamy, kiedy i gdzie pojawi się kolejny punkt asekuracyjny.

K.T.C.: Czy wspinanie na żywca może mieć wpływ na życie codzienne, np. pracę, rodzinę?

K.M.: Zdecydowanie po wspinaczce solo jest się bardziej pewnym siebie, co w konsekwencji prowadzi do bycia lepszym wspinaczem, a na pewno lepszym człowiekiem. Wspinanie ma ogromny wpływ na to, jaką jesteś osobą w życiu codziennym i jak funkcjonujesz socjalnie. Wspinanie jest trudnym sportem, w którym nie wystarczają predyspozycje fizyczne. Na pokonanie drogi składa się wiele czynników – głównie psychologiczne. Środowisko wspinaczkowe składa się z osób przeważnie wykształconych, jak np. lekarze. Są to osoby, które wiedzą, czego chcą w życiu i stawiają sobie wysoko poprzeczkę. Żeby wspiąć się po całym świecie, należy również wykazać się dużą wiedzą i umiejętnościami, np. logistycznymi. Każdy wyjazd należy dobrze zaplanować. Nie skorzystamy tutaj z biura podróży. Spotykam się z ludźmi zarówno na ścianie, jak

²⁶ Wspinaczka tradowa – wspinaczka z asekuracją tradycyjną.

i w skałach ma ogromny wpływ na rozwój osobisty. Tutaj społeczność jest duża i dobrze wpływa na człowieka w wielu aspektach jego życia.

Podczas wspinania zapomina się o wszystkich życiowych problemach. Jesteś tylko Ty i droga, którą chcesz pokonać. Niemożliwe jest podczas wspinania myśleć o czymś innym. Wymaga to od nas pełnej koncentracji i skupienia.

Środowisko wspinaczkowe to ludzie, przy których ciągle się rozwijamy, a tak zwane *braterstwo liny* wzmacnia nasze relacje. Przykładem tutaj jest z pewnością młodzież z tzw. *trudnych domów*, z którą współpracuję i z której sam się wywodzę. Wspinaczka potrafi zmienić komuś życie, za co jestem jej niezmiernie wdzięczny. Działa również terapeutycznie, wyciąga z trudnego środowiska bądź nałogów.

4.4. Podsumowanie

Podejmowanie ryzyka w sportach ekstremalnych, takich jak wspinaczka *free solo*, jest często błędnie postrzegane jako brawura i nieodpowiedzialność. W rzeczywistości sportowcy ekstremalni poświęcają wiele czasu na dokładne przygotowania i minimalizację ryzyka. Dążą do pełnej kontroli nad sytuacją. Badacze aspektów psychologicznych w sportach wysokiego ryzyka wskazują, że potrzeba podejmowania wyzwań jest naturalnym instynktem człowieka, a sportowcy ekstremalni to wysoko wyszkoleni ludzie, którzy podejmują ryzyko w sposób świadomy i przemyślany, kierując się głęboką znajomością siebie, swoich umiejętności oraz środowiska.

Wojciech Dozent Wajda podkreśla, że choć wspinanie *na żywca* było kiedyś standardem, dla niego stanowiło także źródło swobody i szybkości. Podejmowanie ryzyka w sportach ekstremalnych, jak wspinaczka *free solo*, wymagało od niego *zawieszenia refleksyjnej świadomości* – nie zastanawiał się nad konsekwencjami upadku, co pozwalało mu podejmować decyzje intuicyjnie. Mimo że wielokrotnie zrezygnował z ryzykownych wspinaczek, zdarzył się wypadek, który znacząco wpłynął na jego dalsze życie, zarówno w kontekście sportowym, jak i osobistym. Po tym wydarzeniu Wajda zrezygnował ze wspinania na żywca na dużą skalę, uznając, że utrata pewności w tej technice czyni ją zbyt niebezpieczną. Jego historia ukazuje, że w sportach ekstremalnych kluczowe jest nie tylko przesuwanie granic, ale również umiejętność świadomego wycofania się, gdy ryzyko staje się zbyt duże.

Dla Krystiana Maciei wspinaczka solo stanowi ogromne wyzwanie psychologiczne, gdzie kluczowe jest opanowanie umysłu i kontrola nad emocjami. Ryzyko jest tu nieodłącznym elementem, ale zamiast brawury Macieja kładzie nacisk na skrupulatne przygotowanie, które obejmuje wielokrotne pokonywanie trasy z asekuracją i perfekcyjne opanowanie każdego ruchu. Ryzyko jest podejmowane świadomie, a sukces w takim przedsięwzięciu prowadzi do

wewnętrznego oczyszczenia, wzrostu pewności siebie i lepszego zrozumienia własnych możliwości. Wspinaczka solo wpływa również na życie codzienne, zwiększając pewność siebie i poprawiając umiejętności radzenia sobie z wyzwaniami. Macieja podkreśla, że środowisko wspinaczkowe i doświadczenia z tym związane mają znaczący wpływ na rozwój osobisty i mogą działać terapeutycznie. Podejmowanie ryzyka w sportach ekstremalnych jest według Maciei głęboko związane z rozwojem osobistym i wewnętrzną transformacją, a nie z chęcią imponowania innym czy poszukiwaniem adrenaliny.

5. Przesuwanie granic w sztuce współczesnej: analiza dotychczasowej twórczości

W świetle przytoczonych przeze mnie w poprzednich rozdziałach informacji na temat ryzyka w sztuce współczesnej pragnę przeanalizować moją dotychczasową twórczość artystyczną. Następnie postaram się ułożyć własne doświadczenia związane z amatorskim uprawianiem sportu ekstremalnego w praktyce artystycznej.

Dziewiętnaście lat działalności na arenie sztuki współczesnej można podzielić na cztery główne etapy, które wyznaczyły kierunki mojego rozwoju jako artysty. Pierwszym jest sztuka w przestrzeni publicznej, następnie – przejście do przestrzeni galeryjnej z obiektami ze stalowych konstrukcji i przedmiotów codziennego użytku, później – obiekty oparte na manekinach pokrytych hydrografiką. Ostatni etap to moja obecna działalność związana ze sztuczną inteligencją, której poświęcam kolejny rozdział niniejszej dysertacji.

W każdym z tych etapów szczególną uwagę poświęcę zależnościom pomiędzy podjętym przeze mnie ryzykiem a decyzjami formalnymi, relacjami z odbiorcą oraz światem sztuki. Rozważając poziom ryzyka i eksperymentu, sprawdzę, ile z *pięciu cech formalnych ułatwiających odbiór pracy przeciętnemu widzowi* podważam. Wezmę pod uwagę figuratywność pracy, czy jej wartość dla odbiorcy może brać się bezpośrednio z *widocznego talentu i żmudnej, skoncentrowanej pracy fizycznej*, która była *niezbędna* do jej powstania, czy wykorzystałem przy jej stworzeniu materiały mieszczące się w kanonie historii sztuki i czy nawiązuję do atrakcyjnego zagadnienia. Wychodzę z założenia, że każdy omawiany obiekt jest dziełem sztuki, co uzasadniam poprzez analizę mojej znajomości historii sztuki oraz kulturowych tropów, na których opiera się moja twórczość. Moim celem jest przedstawienie, w jaki sposób elementy te kształtowały moją artystyczną ścieżkę i wpływały na ewolucję podejmowanych działań w kontekście sztuki współczesnej, a także jak doprowadziły do powstania dzieła artystycznego, które jest przedmiotem mojej pracy doktorskiej.

5.1. Sztuka w przestrzeni publicznej

Początki mojej twórczości artystycznej (2005–2013) związane są z działalnością w przestrzeni publicznej. Główną cechą charakterystyczną tego rodzaju twórczości jest jej bezpośredniość i dostęp do szerokiej publiczności.

Analizując prace, które wykonałem na przestrzeni ośmiu lat w oparciu o wspomniane przeze mnie pięć cech formalnych ułatwiających odbiór przeciętnemu widzowi, doszedłem do następujących wniosków:

Obiekty w dużej mierze balansują na granicy figuratywności, nawiązują do obiektów, które już możemy znaleźć w przestrzeni publicznej, niekiedy do amatorskiego designu działkowiczów, ale też prac z historii sztuki (np. land-artu). Charakteryzuje je także pewne pokrętne poczucie humoru. Podsumowując figuratywność jest widoczna, ale nie możemy być jej pewni w pełnym tego słowa znaczeniu.

Prace wielkoformatowe w przestrzeni miejskiej mogą przywołać na myśl duży wysiłek fizyczny, a te o mniejszym formacie z reguły wymagały ode mnie sprawności fizycznej niezbędnej do instalacji pracy w trudno dostępnym miejscu. Obiekty bezpośrednio narażone na kontakt z przypadkowymi przechodniami były często niszczone, a zdarzało się nawet, że odbiorcy wzywali służby porządkowe, ponieważ nie byli pewni, z czym mieli do czynienia.

Większość prac w przestrzeni publicznej charakteryzowała efemeryczność materiału użytego do ich wykonania (styropian, styrodur). Pozostawianie prac bez opieki w przestrzeni miejskiej wiązało się z ich degradacją. Jednak w niektórych przypadkach posługiwałem się marmurem bądź brązem, który – mimo pozbawienia go nobilitowanego kontekstu – nadal pozostawał konkretnym surowcem. Taka praca sprawiała wrażenie solidnej i trwałej. Są to cechy, które mogły dawać złudzenie materiałów dobrze znanych z historii sztuki, a tym samym naśladować jedną z pięciu cech formalnych ułatwiających odbiór pracy przeciętnemu widzowi.

Prace spotykały się z pozytywnymi reakcjami doświadczonych odbiorców. Większość z nich zwracała uwagę przede wszystkim na relacje prac z otoczeniem i wizualną grę koncepcyjną.



Grafika 12. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2005–2006
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 13. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2005– 2006
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 14. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Puławy, Polska, 2007– 2008
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 15. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2008
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



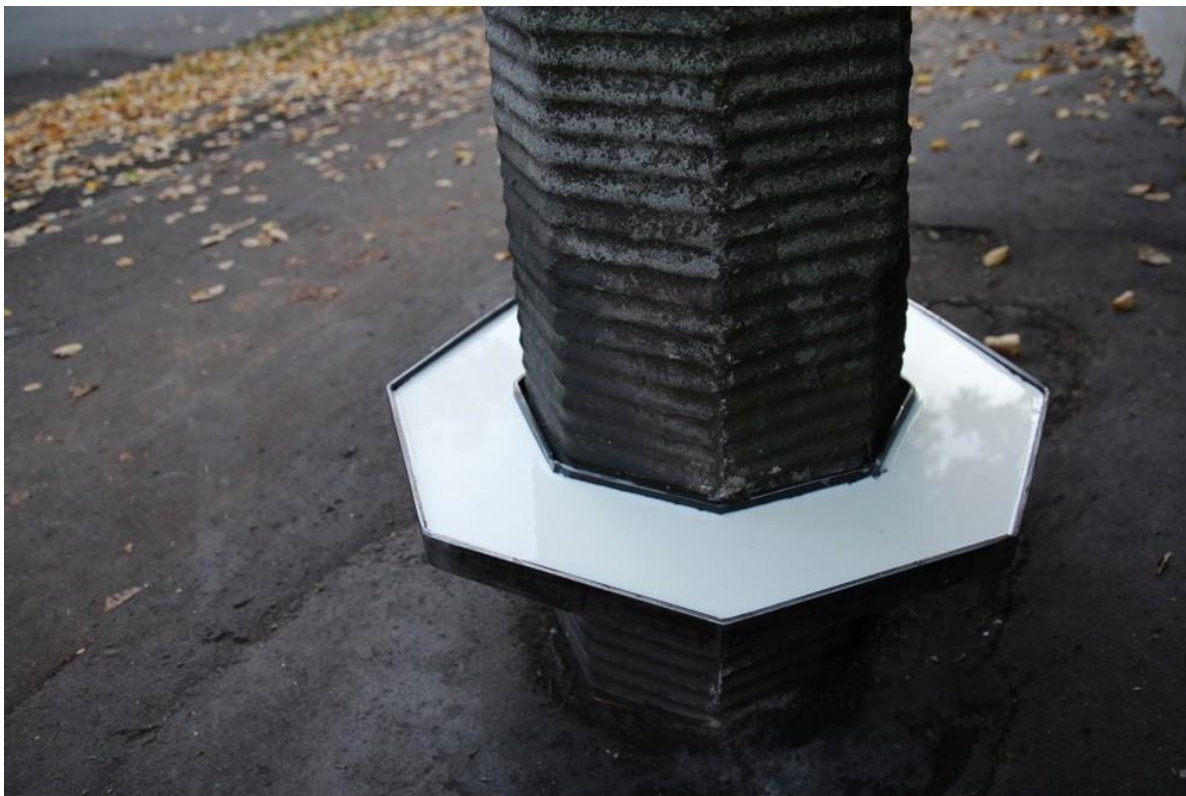
Grafika 16. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2008
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 17. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Klenova, Czechy, 2009
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 18. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2011
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 19. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2012
Zdjęcie: Edyta Jezierska.



Grafika 20. Krystian *Truth* Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Warszawa, Polska, 2012
Zdjęcie: Edyta Jezierska.

5.2. Przejście do przestrzeni galeryjnej

W 2013 roku wraz z wystawą *Przesunięty Dom* w galerii Mieszkanie Gepperta zacząłem tworzyć obiekty w przestrzeni galeryjnej, złożone w głównej mierze ze stalowych konstrukcji w połączeniu z elementami, które znamy z życia codziennego.

Przestrzeń galeryjna sprawia, że odbiorcą nie jest już przypadkowy przechodzień. *White cube* jest obciążony całą historią sztuki, co powoduje, że praca umieszczona w takiej przestrzeni zyskuje dodatkowe warstwy znaczeń. Może to sprawić, że jej odbiór stanie się bardziej wymagający.

Rozkładając na części pierwsze obiekty, które stworzyłem po 2013 roku, obserwator zderza się z konstrukcją stalową i przedmiotem codziennego użytku, który całkowicie pozbawiony przypisanego mu kontekstu, zaczyna funkcjonować jako coś zupełnie innego. Nawiązania do innych form mogą być widoczne, ale ukrywają się pod dodatkowymi poziomami znaczeń.

Ważną zmianą w tym etapie mojej twórczości stają się tytuły prac. Każdy z nich zaczyna funkcjonować jako stały element; będąc często cytatem, nie pełni funkcji opisowej, do czego widz z reguły jest przyzwyczajony. Tytuły stanowią jedną z warstw znaczeniowych w każdej pracy, sprawiając, że odczytanie jej staje się bardziej złożone.

Użycie przedmiotów codziennego użytku sprawia, że obiekty, które tworzyłem między 2013 a 2016 rokiem, mogą oddalać widza od wrażenia *skoncentrowanej pracy* i *widocznego talentu* twórcy. Bardziej doświadczony odbiorca dostrzeże nawarstwiające się odniesienia do historii sztuki, które są efektem intensywnej pracy intelektualnej. W przypadku niektórych prac w przestrzeni galeryjnej użyte medium może sprawiać duży problem pod kątem konserwatorskim, a co za tym idzie – odsuwa aspekt komercyjny (tak ważny dla przeciętnego odbiorcy). Do tworzenia prac zacząłem używać m.in. płynów i kremów oraz prezerwatyw czy opakowań z tworzyw sztucznych, które łatwo traciły swoje właściwości.

Zwiększenie liczby warstw znaczeniowych w każdej poszczególniej pracy sprawiło, że stały się one ciekawe głównie dla osób, które odbiór sztuki kojarzą z zabawą intelektualną.



Grafika 21. Krystian *Truth* Czaplicki, *Blurring the Line Between Norm and Disease*, 2014, stal chromowana, szklanki, Absolut, 70 × 33,5 × 31,5 cm
Zdjęcie: Justyna Fedec.



Grafika 22. Krystian *Truth* Czaplicki, *Love*, 2016, stal chromowana, Durex Invisible, 61,5 × 14 × 103 cm
Zdjęcie: Justyna Fedec.



Grafika 23. Krystian *Truth* Czaplicki, *Psychotic Morning*, 2014, stal chromowana, szklanki
Listerine Cool Mint, Absolut, $22 \times 8 \times 8$ cm
Zdjęcie: Justyna Fedec.



Grafika 24. Krystian *Truth* Czaplicki, *Stress*, 2015, stal malowana proszkowo, spray prostujący aktywowany ciepłem, 60 × 7,5 × 7,5 cm
Zdjęcie: Justyna Fedec.

5.3. Prace z wykorzystaniem manekinów

W 2016 roku powstała praca *Because Blood Has Bubbles Like Champagne It Fizzes*, w której po raz pierwszym używam manekina dorosłego mężczyzny. W 2018 i 2020 roku stworzyłem dwie wystawy solowe w pełni składające się z prac opartych na użyciu manekinów.

Skala obiektów dominowała przestrzeń każdej wystawy. W pracach użyłem nowych rozwiązań produkcyjnych, jak hydrografika czy laserowe cięcie stali. Choć surowe, charakteryzowała je staranność wykonania i dbałość o szczegóły. Prace prezentowane na wystawach w galerii Piktogram (Warszawa), targach Sunday (Wielka Brytania) i DAMA (Włochy), jeśli spotkały się z aprobatą, to głównie zagranicznego, profesjonalnego środowiska sztuki:

Prace Krystiana *Truth* Czaplickiego są równie niepokojące, co dobrze wykonane. W ogromnej przestrzeni galerii Piktogram (znajdującej się w lokalizacji, która dawniej była siedzibą Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych), trzy figury z brodami patrzą z góry na publiczność. Niekoniecznie są to postacie męskie lub zawierające tylko męski pierwiastek. Mają gładkie, plastikowe ciała i ręce pokryte kolorowymi etykietami. Artysta odmawia udzielania wskazówek co do interpretacji. Tekst do wystawy to jedynie krótki dialog z filmu *Matrix Rewolucje*:

„Wierzy pan, że walczy o coś? O coś więcej niż życie? Powie mi pan, co to jest? Wie to pan? Czy to wolność? Prawda? A może pokój albo miłość?”

Przywołany fragment tekstu daje pewne podpowiedzi co do znaczenia prac znajdujących się na wystawie. Dla mnie prace są fascynujące, zanim zdołam odpowiedzieć sobie na pytanie, czy mi się podobają, czy nie. Połączenie przytłaczającej cielesności obiektów z ich ambiwalencją na tle płci i stanu psychicznego jest w pełni przekonujące.

Często w galeriach możemy spotkać się z tekstem kuratorskim, który tłumaczy, co artysta chciał przekazać w swoich pracach. Większość tych tekstów jest zbyt daleko idąca i próbuje na siłę wpisać prace w obecny kontekst społeczno-polityczny, nawet jeśli nie jest to widoczne w samej wystawie. Jest to powód, dla którego szanuję stanowisko Krystiana *Truth* Czaplickiego, które nie dostarcza bezpośredniej interpretacji. W zamian dostajemy jedynie rodzaj mentalnej podróży. Artysta wspomina historię związaną z pierwszą figuratywną wystawą Philipa Gustona, który w 1971 roku zerwał z abstrakcją. Wystawa spowodowała niemałe poruszenie w świecie sztuki i wiele osób uznało, że Guston zerwał z „czystością formy”, która była uznawana za świętą u szczytu modernizmu. Jednak przyjaciel artysty Willem de Koonig podszedł do malarza, ucisnął go i pogratulował wystawy. Powiedział: „Wiesz, Philip, co tak naprawdę jest głównym tematem twoich prac? Wolność!”²⁷

Odbiorca sztuki może odczuwać dyskomfort wobec obiektów składających się z manekinów, ponieważ ich nienaturalna mimika czy sztywne pozy zaburzają poczucie empatii i emocji, co potęguje niepokój, a jednocześnie skłania do refleksji nad granicą między tym, co ludzkie, a tym, co sztuczne. Negatywne emocje budzące się u widza z niską znajomością historii sztuki są tak silne w stosunku do manekinów, że pozostałe aspekty – jak tytuł czy nawarstwienie motywów tworzące rodzaj łamigłówek – automatycznie stają się jego wrogiem.

Nawet widz szerzej zaznajomiony z zagadnieniami związanymi ze światem sztuki ma duże problemy z interpretacją tych prac. Ich charakter przywodzi na myśl kwestie tożsamościowe, które obecnie w mainstreamie przedstawiane są w sposób jak najbardziej przejrzysty, tworząc pewną

²⁷ Jurriaan Benschop, *Unease at its Best*, *Arterritory*, October 7, 2020, https://arterritory.com/en/visual_arts/reviews/25195-unease_at_its_best/, 13 września 2024.

formę populizmu. Prace, w których płeć przedstawionej postaci może nie być oczywista do rozszyfrowania, stawiają ich przed ryzykiem, którego w większości nie chcą się podejmować.

W 2024 roku seria prac z manekinami, które powstały w związku z wystawą *Amateur Threesome* w przestrzeni galerii Piktogram w Warszawie (2020), spotkała się z tzw. *falą hejtu*. Zdjęcia prac zostały zaprezentowane w witrynach ekspozycyjnych galerii Szewska w centrum Wrocławia. Brak zrozumienia był spotęgowany przez bezpodstawne oskarżenia w kierunku moim i Fundacji Art Transparent (opiekuna galerii), które przerodziły się w oczernianie i groźby karalne. Są to sytuacje bardzo dobrze znane historii sztuki. Sztuka współczesna ma jedyną w swoim rodzaju zdolność do wzbudzania strachu, a wręcz przerażenia wśród odbiorców, którzy są w stanie zaakceptować tylko dzieło sztuki spełniające wszystkie *pięć cech ułatwiających jego odbiór*. Czyli wśród odbiorców najbardziej filisterskich.



Grafika 25. Krystian Truth Czaplicki, *Tornados Are Typically Very Quiet Until They Come Close*, 2018, stal lakierowana, manekin, hydrografika, uprząż wspinaczkowa, karabinek, gogle, 200 × 210 × 117 cm
Zdjęcie: Bartosz Górka.



Grafika 26. Krystian Truth Czaplicki, *Seemed to Change His Style with Each Wife*, 2018, lakierowana stal, manekin, hydrografika, gogle, pierścionki, 240 × 110 × 45 cm
Zdjęcie: Bartosz Górka.



Grafika 27. Michał Wolinski, 2022, stal i manekin pokryty hydrografiką, 287 × 90 × 36 cm
Zdjęcie: Dominika Góralska.



Grafika 28 *Hammering Nails Did a Lot for Faith*, 2020,
stal lakierowana, manekiny, broda, pas transportowy, 285 × 110 × 75 cm
Zdjęcie: Bartosz Górka.

5.4. Analiza pracy *@plantbasedyoghurt* jako formy przesuwania granic w sztuce współczesnej

Na początku 2023 roku rozpocząłem tworzenie pracy w ramach konta *@plantbasedyoghurt* w przestrzeni aplikacji Instagram. Jest to praca, do której wykorzystuję jedną z aplikacji tworzących obrazy przy użyciu sztucznej inteligencji, bezpośrednio związana z moimi badaniami doktorskimi.

Wykorzystanie aplikacji AI do tworzenia obrazów dla pracy *@plantbasedyoghurt* pogłębia dezorientację odbiorcy. Część postów nie pochodzi ode mnie, lecz od innych użytkowników, co przypomina recykling lub ready-made. Najciekawsze są obrazy z *błędami*, gdy aplikacja tworzy coś innego niż zamierzał autor. Często te błędy są dla mnie podstawą do generowania kolejnych obrazów.

Pierwsze wrażenie w zetknięciu z projektem *@plantbasedyoghurt* jest raczej ambiwalentne. Niektóre z elementów projektu przywodzą na myśl rysunki węglem bądź malarstwo olejne wykonane przez człowieka i mogą przez to sprawiać wrażenie skrzętnie kuratorowanego konta, a z drugiej strony – wielość odnośników do pornografii przywodzi na myśl bota bądź spam.

Główną, charakterystyczną cechą opisywanego przeze mnie projektu jest jego nieskończoność w czasie. Sprawia to, że jako artysta tworzący ten projekt odczuwam bezgraniczną wolność tworzenia.

Popularność takich programów jak Dall-e sprawiła, że większość odbiorców traktuje obrazy wykonane przy użyciu sztucznej inteligencji jako coś szybkiego i niewymagającego zaangażowania bądź wiedzy. Obrazy tworzone przy użyciu sztucznej inteligencji w większości mają również swoją charakterystyczną *manierę*. Dlatego jednym z założeń projektu *@plantbasedyoghurt* była eksploracja estetyk nieoczywistych dla sztucznej inteligencji. Wprawiony obserwator dostrzeże wiele tropów kulturowych i nawiązań do historii sztuki. Niektóre elementy odnoszą się do problemów współczesnego świata, co sprawia, że tworzenie ich w programie opartym na sztucznej inteligencji, przy wysokim stopniu przypadkowości, czyni projekt *@plantbasedyoghurt* bardzo pracochłonnym.

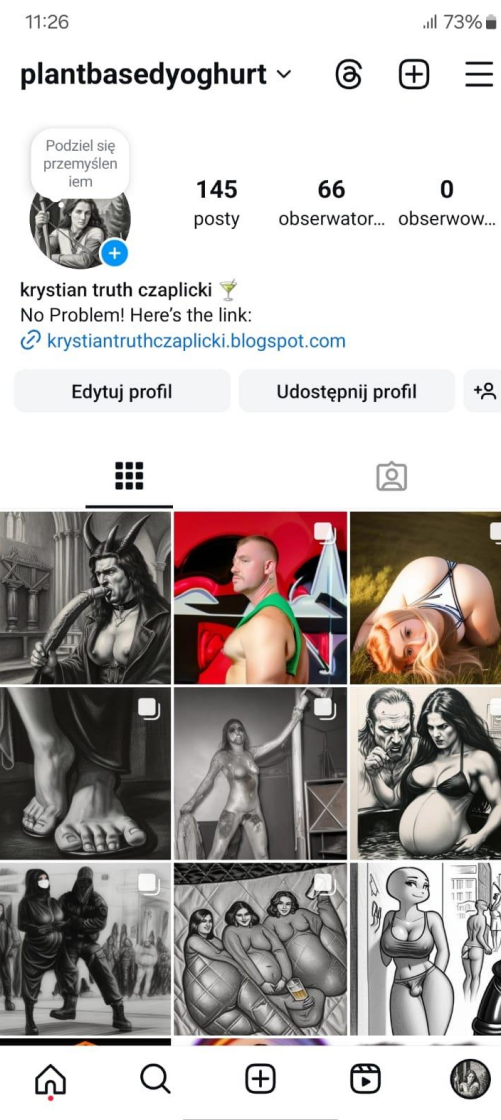
Praca, tak jak interwencje w przestrzeni publicznej, jest szeroko dostępna dla wszystkich odbiorców. Nie potrzebuje instytucji, galerii, kuratora ani konkretnej wystawy, by zaprezentować ją odbiorcy. Jest również problematyczna z perspektywy kolekcjonerskiej ze względu na medium, które wymyka się tradycyjnym formom archiwizacji. Jej zmienność i interaktywność sprawiają, że trudno ją uchwycić w statyczne ramy, co rzuca wyzwanie konwencjonalnym modelom sztuki i wartości.

W pracy *@plantbasedyoghurt* można zauważyć, że poszczególne posty tworzą sieć narracji i znaczeń, które wzajemnie na siebie oddziałują. Każdy post istnieje nie tylko jako odrębna jednostka, ale również jako część szerszej struktury, która rośnie i ewoluuje z każdym nowym elementem. W ten sposób poszczególne wpisy nie są statyczne, ale dynamicznie wpływają na siebie nawzajem, podobnie jak elementy dzieła sztuki współczesnej, które kształtuje się wraz z odbiorem i interpretacją.

Poszczególne posty w *@plantbasedyoghurt* mogą wchodzić ze sobą w różnego rodzaju dialogi: wzajemnie się dopełniać, wywoływać kontrasty, czy pozostawać w pozornym napięciu. To ciągle przenikanie się treści i forma przypominają niekończący się cykl interpretacji, który nigdy nie pozwala odbiorcy na pełne zrozumienie całości — co sprawia, że praca staje się nieuchwytna, a jednocześnie żywa.

5.5. Podsumowanie

Jeśli artysta posiada szeroką wiedzę z zakresu historii sztuki i tropów kulturowych, podejmowane ryzyko w tworzeniu pracy można oprzeć na *odejściu od pięciu cech ułatwiających jej odbiór*. Tworzenie bardziej wymagających dzieł i trzymanie się własnej wizji, mimo sprzeciwu środowiska sztuki, jak u Duchampa, Naumana czy Hammonsa, sprawia, że praca *@plantbasedyoghurt* idealnie wpisuje się w te założenia. Oparcie jej na sztucznej inteligencji wprowadza pewien rodzaj iniekcji, który podważa jej figuratywność. Proces tworzenia *@plantbasedyoghurt* jest na tyle nowatorski, że trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wymagał intensywnej pracy i w jaki sposób powstawały jego poszczególne elementy. Praca poprzez swój permanentnie internetowy charakter oddaliła się od koncepcji *szlachetnego materiału*. Analizując wszystkie etapy mojej twórczości, chciałem pokazać, jak stopniowo odchodziłem od tematów *przyjemnych* dla widza. Choć nie był to mój pierwotny cel, proces ten okazał się naturalnym efektem ubocznym mojej potrzeby eksplorowania nowego sposobu myślenia w ramach sztuki współczesnej, który bardziej angażuje intelektualnie niż emocjonalnie. Uważam, że tylko to, co stawia przed nami intelektualne wyzwania, wzbogaca nas, i taka właśnie powinna być sztuka współczesna. W pracy *@plantbasedyoghurt* zerwałem z tradycyjnymi powiązaniem ze światem sztuki, przekształcając ją w interwencję w przestrzeń publiczną internetu. Nie jest to projekt, lecz wielowymiarowa i wielowarstwowa praca, oparta zarówno na wiedzy, jak i intuicji.



Grafika 29. <http://instagram.com/plantbasedyoghurt>.

6. Jak amatorskie uprawianie sportów ekstremalnych wpływa na podejmowanie ryzyka w twórczości artystycznej? Porównanie pojęcia ryzyka w obu dziedzinach

Uprawiałem sporty ekstremalne jeszcze przed wejściem na ścieżkę artystyczną, co znacząco ukształtowało mój charakter w wieku nastoletnim i sprawiło, że podejmowanie kolejnych wyzwań życiowych nie kojarzy mi się ze strachem, lecz z formą przekraczania własnych granic i wychodzenia ze strefy komfortu.

Kiedy uprawiam sporty ekstremalne, doświadczam unikalnego poczucia wspólnoty, które paradoksalnie współlistnieje z głęboką samotnością. Bycie częścią większej społeczności sportowców, którzy również poszukują granic swoich możliwości, daje mi poczucie przynależności, nieodzowne w artystycznym świecie. Jednak prawdziwe wyzwania – zarówno w sztuce, jak i w sporcie – rozgrywają się w samotności. To momenty, w których musimy polegać wyłącznie na sobie, na swojej intuicji i gotowości do podjęcia ryzyka. Podobnie jak stawanie na krawędzi skały wymaga całkowitego skupienia, tak samo proces twórczy jest aktem samotnym, wymagającym odwagi do konfrontacji z nieznanym i nieprzewidywalnym.

Intuicja odgrywa kluczową rolę zarówno w moim podejściu do sportów ekstremalnych, jak i w twórczości artystycznej. W sytuacjach granicznych, gdzie każdy ruch może mieć decydujące znaczenie, to właśnie intuicja staje się moim najważniejszym przewodnikiem. Z czasem zauważyłem, że ta wyćwiczona w ekstremalnych warunkach zdolność przenika również do mojego warsztatu artystycznego. Intuicyjne podejmowanie decyzji, często poza granicami racjonalnego myślenia, stało się integralną częścią mojej praktyki twórczej. W ten sposób sport nauczył mnie, że zaufanie do intuicji może prowadzić do odkrywania nowych, nieoczywistych dróg w sztuce, nawet jeśli oznacza to podjęcie ryzyka, którego rezultaty są nieprzewidywalne.

Ryzyko jest pierwotną potrzebą, która napędza nas do eksplorowania nowych obszarów zarówno w sztuce, jak i w życiu. W świecie zdominowanym przez komercję, gdzie presja na dostosowanie się do oczekiwań rynku jest ogromna, podejmowanie ryzyka staje się aktem buntu i jednocześnie koniecznością. Moje doświadczenia w sportach ekstremalnych nauczyły mnie, że tylko dzięki wyjściu poza strefę komfortu mogę rozwijać się jako artysta. Odrzucenie komercyjnych standardów na rzecz autentycznej ekspresji wiąże się z wyobcowaniem, niejednokrotnie towarzyszącym tym, którzy decydują się na taką drogę. Niemniej jednak to właśnie w tym wyobcowaniu znajduję siłę do tworzenia dzieł będących prawdziwym odzwierciedleniem mojej wewnętrznej walki i potrzeby autentyczności. 🤖

7. Bibliografia

- Ades, Dawn, Cox, Neil, & Hopkins, David, *Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London, 2021.
- Barnes, Djuna., *Ostępy Nocy*, tłum. Marcin Szuster, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław, 2019.
- Bernhard, Thomas, *Korekta*, tłum. Marek Kędzierski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa, 2013.
- Bernhard, Thomas, *Mróz*, tłum. Marek Kędzierski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa, 2020.
- Bernhard, Thomas, *Wycinka*, tłum. Marek Kędzierski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa, 2011.
- Benschop, Jurien, *Unease at its Best*, 2020, *Arterritory*, online: https://arterritory.com/en/visual_arts/reviews/25195-unease_at_its_best/
- Burkhard, Ralf, Taschen, Angelika., & Ohrt, Roberto., *Kippenberger*, Taschen, Kolonia, 2014.
- Duchamp, Marcel, *The Creative Act*, Houston, *ARTnews*, 1957.
- Duchamp, Marcel, *The Writings of Marcel Duchamp*, *arthistoryproject.com*, online: <https://arthistoryproject.com/artists/marcel-duchamp/the-writings-of-marcel-duchamp/>.
- Filipovic, Elena, *David Hammons, Bliz-aard Ball Sale*, Afterall Books: One Work, Londyn, 2017.
- Goldfarb, Michael, *Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare*, MFA Publications, Boston, 2002.
- Honnold, Alex, & Roberts, David, *Alone on the Wall: Alex Honnold and the Ultimate Limits of Adventure*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork, 2015.
- Hörst, Eric J., *Trening wspinaczkowy*, tłum. Tomasz Filipek, Wydawnictwo RM, Warszawa, 2011.
- Interview in Art Papers*, 1986, Cytowane za: *Art in Context*, online: <https://www.artincontext.org/david-hammons/>.
- Kraynak, Janet, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, MIT Press, Cambridge, 2003.
- Laing, Olivia, *Miasto zwane samotnościami. O Nowym Jorku i artystach osobnych*, tłum. Łukasz Buchalski, Czarne, Warszawa, 2023.
- Material Matters: Black Radical Aesthetics and the Limits of Visibility*, *e-flux*, 2016.
- McNamee, Mike, *Philosophy, Risk and Adventure Sports*, Routledge, Nowy Jork, 2007.
- Plagens, Peter, *The True Artist*, Phaidon, New York, 2014.
- Rand, Ayn, *Źródło*, tłum. Iwona Michałowska-Gabrych, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, 2021.
- Saltz, Jerry, *Postmodern Culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2016.
- Schjeldahl, Peter, *The Walker*, *The New Yorker*, 23 grudnia 2002.
- Solomon, Andrew, *Complex Cowboy: Bruce Nauman*, *The New Yorker*, 30 March 1998.

Sontag, Susan, *Myśl to forma odczuwania*, tłum. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2014.

Storr, Robert, *Interviews on Art*, Heni Publishing, Londyn, 2017.

Storr, Robert, *Philip Guston: A Life Spent Painting*, Laurence King Publishing Ltd., Londyn, 2020.

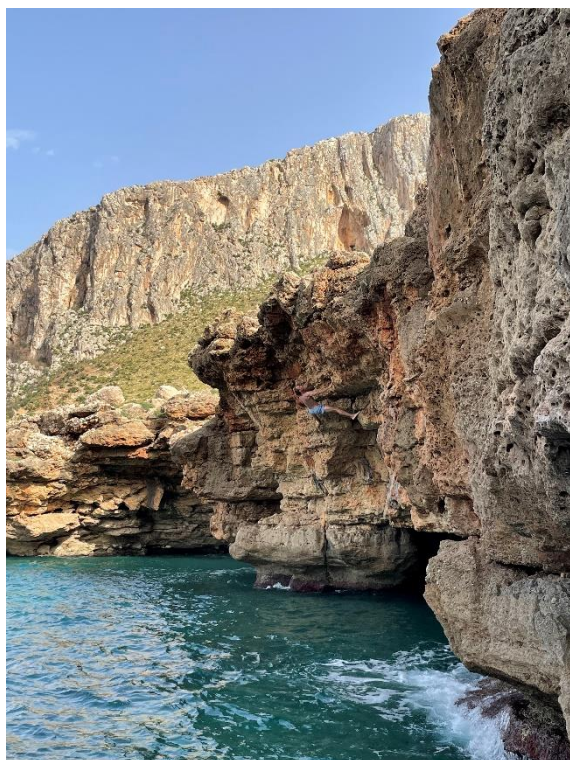
Storr, Robert, *Philip Guston: Paintings, 1969–1980*, Gagosian Gallery, Nowy Jork, 2003.

The Museum of Modern Art Bulletin, 1946.

Tomkins, Calvin., *Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, Nowy Jork, 2013.

Wojnarowicz, David, *Close to the Knives*, Canongate Books, Edynburg, 2017.

Zervos, Christian, *Conversations with Christian Zervos*, Cahiers d'Art, Paryż, 1935.



Grafika 30. Autor podczas wspinaczki deep water solo, San Vito lo Capo, Włochy, 2024
Źródło: archiwum prywatne.



Grafika 31. Autor skaczący ze skały na snowboardzie, Alpe di Siusi, Włochy, 2024
Źródło: archiwum prywatne.

8. Wykaz grafik

Grafika 1. Autor skaczący ze schodów na deskorolce w dzieciństwie	7
Grafika 2. Autor skaczący ze skały do wody w dzieciństwie	8
Grafika 3. Marcel Duchamp, <i>Fontanna</i> , 1917	13
Grafika 4. Autor z pracą Bruce’a Naumana <i>Contraposto Studies</i> (2015/2016), Palazzo Grassi, Wenecja, 2022	16
Grafika 5. Bruce Nauman, <i>Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms</i> , 1967–1968	17
Grafika 6. Autor z pracą Bruce’a Naumana <i>True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths</i> (1967), Bazylea, 2021	19
Grafika 7. Autor z pracą Bruce’a Naumana <i>Double Poke in the Eye II</i> , 1985, Bazylea, 2020	20
Grafika 8. Bruce Nauman, <i>Carousel (Stainless Steel Version)</i> (1988)	21
Grafika 9. Autor z pracą Davida Hammonsa <i>Flying Carpet</i> (1990), MoMa, Nowy Jork, 2023 ..	23
Grafika 10. David Hammons, <i>How Ya Like Me Know</i> (1989)	26
Grafika 11. Autor z pracą Davida Hammonsa <i>Untitled</i> (2010) i <i>Untitled (Night Train)</i> (1989), MoMa, Nowy Jork, 2023	27
Grafika 12. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2005– 2006	38
Grafika 13. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2005– 2006	39
Grafika 14. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Puławy, Polska, 2007– 2008	39
Grafika 15. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2008	40
Grafika 16. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2008	40
Grafika 17. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Klenova, Czechy, 2009	41
Grafika 18. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Wrocław, Polska, 2011	41
Grafika 19. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej,	

Wrocław, Polska, 2012.....	42
Grafika 20. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, interwencja w przestrzeni publicznej, Warszawa, Polska, 2012.....	42
Grafika 21. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Blurring the Line Between Norm and Disease</i> , 2014, stal chromowana, szklanki, Absolut, 70 × 33,5 × 31,5 cm	44
Grafika 22. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Love</i> , 2016, stal chromowana, Durex Invisible, 61,5 × 14 × 103 cm	44
Grafika 23. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Psychotic Morning</i> , 2014, stal chromowana, szklanki Listerine Cool Mint, Absolut, 22 × 8 × 8 cm.....	45
Grafika 24. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Stress</i> , 2015, stal malowana proszkowo, spray prostujący aktywowany ciepłem, 60 × 7,5 × 7,5 cm	46
Grafika 25. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Tornados Are Typically Very Quiet Until They Come Close</i> , 2018, stal lakierowana, manekin, hydrografika, uprząż wspinaczkowa, karabinek, gogle, 200 × 210 × 117 cm	48
Grafika 26. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Seemed to Change His Style with Each Wife</i> , 2018, lakierowana stal, manekin, hydrografika, gogle, pierścionki, 240 × 110 × 45 cm	49
Grafika 27. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, Michal Wolinski, 2022, stal i manekin pokryty hydrografiką, 287 × 90 × 36 cm 49	
Grafika 28. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, <i>Hammering Nails Did a L🧐t for Faith</i> , 2020, stal lakierowana, manekiny, broda, pas transportowy, 285 × 110 × 75 cm	50
Grafika 29. Krystian <i>Truth</i> Czaplicki, http://instagram.com/plantbasedyoghurt	53
Grafika 30. Autor podczas wspinaczki deep water solo, San Vito lo Capo, Włochy, 2024	57
Grafika 31. Autor skaczący ze skały na snowboardzie, Alleghe, Włochy, 2024.....	57