zeszyty artystyczne

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / listopad 2014 / issn 1232-6682

Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej

Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej – od Redakcji / **Mateusz Bieczyński** Sztuka, prawo i fikcja / **Marianna Michałowska** Czy fotografia może być fikcyjna? Diegetyczność obrazu rzeczywistości / **Magdalena Kamińska** *Co mówią te głosy?* Enklawy halucynacji w internecie / **Tomasz Załuski** Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w *Big Dicku* Wojciecha Bruszewskiego / **Jacek Zwierzyński** Afroamerykańska artystka, murzyńska niewolnica. Strategie autoprezentacji w twórczości Kary Walker / **Weronika Trojańska** Katalog tekstów o nieistniejącym artyście Ksawerym Somińskim / **Rafał Boettner-Łubowski** Wojciech K Niedefiniowalność tajemnicy / **Jarosław Lubiak** Samokształtowanie Knaflewskiego / **Marta Smolińska** Jan Berdyszak: środowisko ob i *powrót* do jaskini / **Justyna Ryczek** Filozoficzne spojrzenie na sztukę, sztuka jest potrzebna człowiekowi? / **Ewa Wójtowicz** Sztuka w podz społeczeństwie / Kalendari

jący w gmachach akademii
eci i „obłąkanych" poetów.
Raoul Hausmann
Język kostnie
szuka schronienia u dzi

Cz 213/ 2014/ nr 25

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

ZA nr 25

Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej

ZA nr 25 | Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej

5 **Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz** / Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej

I. Fikcje w kontekście

9 **Mateusz Bieczyński** / Sztuka, prawo i fikcja

21 **Marianna Michałowska** / Czy fotografia może być fikcyjna? Diegetyczność obrazu rzeczywistości

37 **Magdalena Kamińska** / *Co mówią te głosy?* Enklawy halucynacji w internecie

II. Artystyczne iluzje

55 **Tomasz Załuski** / Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w *Big Dicku* Wojciecha Bruszewskiego

69 **Jacek Zwierzyński** / Afroamerykańska artystka, murzyńska niewolnica. Strategie autoreprezentacji w twórczości Kary Walker

81 **Weronika Trojańska** / Katalog tekstów o nieistniejącym artyście Ksawerym Somińskim

III. Pro memoriam

97 **Rafał Boettner-Łubowski** / Wojciech Kujawski (1959–2014). Niedefiniowalność tajemnicy

103 **Jarosław Lubiak** / Samokształtowanie Leszka Knaflewskiego (1960–2014)

107 **Marta Smolińska** / Jan Berdyszak (1934–2014): środowisko obrazowe i *powrót* do jaskini

IV. Jubileusz. Wydział Edukacji Artystycznej

113 **Alicja Kępińska** / Między teorią a praktyką

V. Recenzje

117 **Justyna Ryczek** / Filozoficzne spojrzenie na sztukę, czyli czy sztuka jest potrzebna człowiekowi?

119 **Ewa Wójtowicz** / Sztuka w podzielonym społeczeństwie

123 **Kalendarium**

140 **Abstracts**

142 **Noty o autorach**

Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz

Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej

Bieżący numer „Zeszytów Artystycznych" gromadzi teksty z zakresu problematyki związanej z kategoriami „niemożliwe-możliwe" w kontekście sztuki i życia artystycznego. Powodem podjęcia się zbadania i opisania tego, co wyłania się na styku tych kategorii, jest – obecne zarówno w środowisku sztuki, jak i w refleksji teoretycznej – niegasnące zainteresowanie fikcją, konfabulacją, historią alternatywną

gorie znaczeniowe strategiami i praktykami, które
ń artystycznych. Trudno jednoznacznie zdefiniować
ich znaczenia zahaczają o filozoficzne refleksje nad
ną pomiędzy realną rzeczywistością a fikcyjną ułudą,
mimesis czy też postulaty kreowania własnego życia
współczesność. Fikcyjne tożsamości, postaci o charak-
es, jak np. Luther Blisset), konfabulacja w biografii
eacje zacierają różnice między fikcją a rzeczywistością
kłaniając do stawiania pytań o przenikanie się tych
ncjalnie, stanowi wariant historii alternatywnej; to,
la podjąć ryzyko opisania rzeczywistości za pomocą
as znane. Jednocześnie zmienia samą rzeczywistość.
cji do artystycznej biografii prowadzi do unieważnie-
a mistyfikacją, czego dowodem jest twórczość wielu
Karę Walker, Christiana Boltanskiego czy Maurizio
ne persony i projekty artystyczne równocześnie, jak
Nie są to jednak jedyne przykłady. Od awangardo-
ruszające porządek historii sztuki, po wirtualne awatary –
e figura artysty może stać się również dziełem sztuki. Celem
tów Artystycznych" jest zatem przeanalizowanie zagad-
mi fikcji, gry z artystyczną (auto)biografią, a następnie
punktów widzenia, także w kontekście zmiany znaczenia
ulowania informacji w kulturze mediów.
niu o fikcji możemy mówić wtedy, kiedy mamy pewność,
zy wiemy jednak, co jest prawdą?
wsze chciała dostarczyć prawdziwego opisu świata. Osią-
u, co jest prawdą, a co fałszem. Już Platon oddzielał sferę

oraz wpisującymi się w te kate
kreują różnorodny obraz działa
tytułowe zagadnienia, jako że
prawdą i fałszem, granicę stawia
zadania stawiane sztuce w teori
widoczne od starożytności po w
terze „otwartym" (*multiple nar*
i autobiografii – wszystkie te kr
w granicach ludzkiego życia, s
obszarów. To, co możliwe pote
co pozornie niemożliwe, pozwa
słowników innych niż dotychcz
Decyzja o włączeniu wątków fik
nia opozycji między realnością
artystek i artystów, by wymieni
Cattelana, ale także *stricte* fikcy
Darko Maver czy Mouchette.
wego
i antydatowane „wirusy" na
wielość opcji stanowi o tym,
niniejszego wydania „Zeszy
nień związanych z obszara
przyjrzenie się im z różnych
wywołanego skutkami cyrk
W powszechnym przekona
że wiemy, co jest prawdą. C
Filozoficzna refleksja od za
gnąć pewność w rozróżnien

przedmiotów materialnych od bytów idealnych. Ta pierwsza, związana ze złudzeniami, istniała jedynie jako ontologiczne zapożyczenie. Druga, powiązana z wiedzą, istnieć miała samodzielnie. Podział na prawdziwe i fikcyjne panował w filozofii przez wiele wieków. Dopiero Fryderyk Nietzsche zachwiał tą pewnością i dopuścił tym samym do głosu różne opowieści na temat świata, również te fikcyjne. Ważne, żeby były interesujące.

Także od starożytności, dzięki sofistom, wiemy, że jedną z funkcji sztuki jest iluzyjność, obecna na przykład w słynnym motywie *apate*. Wiemy, jak sztuka na nas oddziałuje, ale godzimy się na to i przyzwalamy. Motyw celowego wprowadzania w błąd będzie się rozwijał na przestrzeni dziejów, by w XX i XXI wieku nabrać jeszcze dodatkowego znaczenia. To w sztuce jako swoistym laboratorium, w którym pewniki i fantazmaty poddawane są próbom, nasze ugruntowane przeświadczenia są często wystawiane na sprawdzenie. W przeciwieństwie jednak do literatury, która ma długą tradycję tworzenia fikcji, od sztuki oczekiwano jeżeli nie mimetycznej wierności prawdzie, to przynajmniej dążenia do prawdy. Z tego oczekiwania wynika między innymi spór o prawdziwość fotografii i silne odium, jakie otacza posługiwanie się retuszem, zwłaszcza z powodów politycznych.

Fikcja jest częścią strategii opowiadania historii (*storytelling*), zmierzającej w stronę konfabulacji, której patronem jest figura barona Münchhausena. Usprawiedliwieniem dla konfabulacji są także literackie *factions* i filmowe *mockumentaries* czy wreszcie umowność reguł stworzonych w białym sześcianie galeryjnego wnętrza. Artystki i artyści nie tylko kreują fikcję, ale także wskazują, jak mocno zakorzeniła się w rzeczywistości; do tego stopnia, że jej przejawy skłonni jesteśmy uznać za prawdę. Jak pisze Alicja Kępińska, przywołując przykład fotografii dokumentalnej, która odbierana jest jako artystyczna: „Sztuka zauważyła tę właśnie intensywność, która pro-

domniemanej «praw-
gestywnego fałszu"[1].

mieniuje z fotograficznego dokumentu. Jest to intensywność
dziwości» przekazu: można by też ją nazwać intensywnością su

często obecnie bywa,
ażdy z autorów wpro-
rianna Michałowska
ych w obrazie, nato-
ozwinięcia tworzenia
ontekście tożsamości
ć, ale także za sprawą
i autorzy, jak Tomasz
tystyczne w obszarze

Zebrane w tym numerze „Zeszytów Artystycznych" teksty, jak
nie wyczerpują poruszanej problematyki. Każda z autorek i k
wadza nowy kontekst dla tytułowego zagadnienia fikcji. Ma
przywołuje wątek fotografii w odniesieniu do znaczeń ukry
miast Mateusz Bieczyński omawia prawne konsekwencje i r
fikcji. Magdalena Kamińska zajmuje się problemem fikcji w k
kształtowanej za sprawą środków modyfikujących świadomoś
nieformalnego obiegu informacji w obrębie mediów. Pozostal
Załuski czy Jacek Zwierzyński, analizują wybrane postawy ar

ał w Poznaniu, Poznań 2003,

A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsen
s. 129.

sztuk wizualnych oraz literatury, jako studia przypadku. Swoistym podsumowaniem i komentarzem dla zebranych tekstów, jest *Katalog tekstów o nieistniejącym artyście Ksawerym Somińskim* autorstwa Weroniki Trojańskiej. Tekst jest fragmentem pracy magisterskiej, która została uznana za najlepszą w pierwszej edycji konkursu na najlepszą pracę teoretyczną w ramach *Projektu Edukacja*. W konkursie oceniano prace pisemne powstałe na kierunku: edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, a obronione w Polsce, w 2010 roku.

Obok głównej problematyki w numerze znajdują się również trzy teksty, które zestawiło życie. To teksty o trzech wybitnych indywidualnościach związanych z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu; artystach, którzy odeszli od nas w ostatnim czasie. Profesor Jan Berdyszak odszedł po bogatym i spełnionym życiu artystycznym i pedagogicznym. Leszek Knaflewski i Wojciech Kujawski zmarli, będąc w pełni sił twórczych, co stanowi o nagłym przerwaniu zarówno osobistego rozwoju artystycznego, jak i pracy pedagogicznej. Życie zatem w charakterystyczny dla siebie sposób, przekornie i zaskakująco, wciąż odpowiada na temat fikcyjności i iluzji. ●

Mateusz Bieczyński

Sztuka, prawo i fikcja

Fikcja w relacji sztuki i prawa

Prawo, podobnie jak filozofia ma na celu zbudowanie spójnego model
poprzez odwołanie się do racjonalności i logiki, dla których najważniejszy
dziem poznania jest język. W tym sensie możemy powiedzieć, że obie dziedz
zakorzenione są w strukturach gramatyczno-logicznych – starają się one po
kować świat klarownym pojęciom.

Sztuka nastawiona jest na odtwarzanie świata, jego komentowanie i mo
Punktem wyjścia dla artystycznego oglądu świata jest subiektywne, indy
stanowisko jednostki – artysty. W tym sensie sztuka i prawo odróżnia
siebie bardzo wyraźnie zarówno na płaszczyźnie stawianych sobie celów
nież konstruowanych treści. Można założyć, że „prawo jest tworem upor
nym, systemowym, zamkniętym, koherentnym oraz hermeneutycznie s
podczas gdy sztuka oraz literatura są postrzegane jako anarchiczne, otw
wolne"[1].Rozważając naturę ich relacji, niemiecki filozof i teoretyk praw
Radbruch, sformułował tezę o radykalnej opozycji, zgodnie z którą „pra
najpoważniejszy z przejawów kultury oraz sztuka, jako najbardziej sk
zmian forma wyrazu zmieniającego się ducha czasu, żyją w naturalnej w
Taka obserwacja nie rozwiązywała jednak najważniejszego z pytań dot
sposobu możliwych odpowiedzi na dylematy, jakie pojawiają się na grun
w odniesieniu do sztuki. Obie sfery wchodzą bowiem ze sobą w koniecz
wynikające z układów życia społecznego. Sztuka jako rodzaj społecznej
zawsze znajduje się w obszarze zainteresowania (zakresie regulacji) prawa. R
pisał już w drugiej połowie lat 40. XX wieku, że „prawo pozytywne jest
kim losem sztuki, o który potyka się jednostka lub ciężką przemocą, przec
rej podnoszona jest wyższa sprawiedliwość niczym flaga sprzeciwu"[3]. Wsp
tym sztandarem sprzeciwu jest postulat możliwie szerokiej autonomii szt
znajduje swoje normatywne uzasadnienie w konstytucyjnej gwarancji
twórczości artystycznej.

W rozważaniach poświęconych prawnym granicom wolności twórczości ar
dotychczas nie poświęcano zasadniczej uwagi zagadnieniu fikcji w dziele

---

1 C. Douzinas, L. Nead, *Law and Image. The Authority of Art and the Aesthetic of Law*, Chicago/Lond

2 G. Radbruch, *Gesamtausgabe, Band 20, NachtragundGesamtregister*, Heidelberg 2003, s. 9.

3 G. Radbruch: *Gesamtausgabe, Band 2, Rechtsphilosophie II*, Heidelberg 1993, s. 339.

nym jako okoliczności istotnej z punktu widzenia prawnej oceny zawartych w nim treści. Nie oznacza to jednak, że „fikcjonalizacja", która może być postrzegana jako jeden z elementów dla sztuki konstytutywnych, pozostaje poza zakresem zainteresowania prawników. Wręcz przeciwnie, analiza postępowań sądowych skierowanych przeciwko artystom prowadzi do odmiennych wniosków.

Jednym z pytań, jakie zostaną postanowione w niniejszym artykule, jest to, czy fikcja w sztuce stanowi cechę mogącą prowadzić do różnicowania argumentacji prawniczych na rzecz ochrony jej wolności lub przeciwko niej? Otóż sztuka – zarówno ta klasyczna, jak i ta awangardowa[4] – zakłada tworzenie światów fikcyjnych. Oznacza to, że na polu sztuki – czysto teoretycznie – poprzez tworzenie rozmaitych fikcji, które jedynie częściowo opierają się na naśladownictwie, a w dużej mierze są tej rzeczywistości modyfikacją, możliwe jest podejmowanie działań, które w rzeczywistości życia społecznego będą postrzegane jako niedozwolone z punktu widzenia prawa. Dla przykładu: współczesna kinematografia przyzwyczaiła nas do widoku zabójstw, podczas gdy takie działanie jest na gruncie prawa karnego zagrożone dotkliwą sankcją.

Skoro zatem zezwalamy na rozpowszechnianie przedstawień nawet tak skrajnie niehumanitarnych i jednoznacznie bezprawnych zachowań, to czy wniosek zakładający, że sztuka tworząca fikcyjnie wyobrażenia czynów niedozwolonych w ogó staje poza obszarem zainteresowania prawa i korzysta z pewnego rodzaju au w zakresie powoływania światów alternatywnych i tworzenia fikcji? Wbrew czeniu, jakie nabywa widz filmów akcji i reklam telewizyjnych, w których wydaje się dozwolone, odpowiedź na powyższe pytanie nie jest jednozna udzielenie wymaga rozważenia kilku przypadków, które być może naprow na pewne rozróżnienia na tym polu, które stają się udziałem prawa.

„Fikcjonalizacja" jako element prawnej definicji sztuki

Tworzenie fikcji przez sztukę w tradycji artystycznej europejskiego kręgu wego może być – przynajmniej w jej początkowej fazie – uważane za jedn konstytutywnych dla samego pojęcia. Zgodnie z punktem widzenia grecki fów, funkcja sztuki miała polegać na naśladowaniu natury (mimetyzm)[5]. N jednak zbyt skomplikowana i każda próba jej skopiowania na pomocą środ stycznych związana jest z koniecznością stosowania silnych uproszczeń. T ność pociągnęła za sobą ważną konsekwencję. Wykształciły się artystyczne k i sposoby obrazowania, a zamiast kopiować to co nas otacza artyści zaczęli tworzone przedstawienia – fundować lepszą wersję rzeczywistości w imię poczucia piękna. Konwencjonalizacja przedstawień skutkowała zmianą mimetyzmu. Naśladowanie natury stało się jedynie punktem wyjścia dla k

---

4 Autor posługuje się tą opozycją z pełną świadomością jej umowności.

5 Por. A. Melberg, *Theories of Mimesis*, Cambridge 1995.

fikcji, która poszukiwała swojego uwiarygodnienia w obrazach znanych nam z życia codziennego. W umiejętności kreowania fałszywych i łudząco przypominających rzeczywistość obrazów bardzo szybko zaczęto dostrzegać istotne niebezpieczeństwo, polegające na dostarczaniu człowiekowi fałszywych obrazów. Negatywne skutki siły wizerunków zostały nazwane bardzo wcześnie, a próby ograniczenia tego procederu mają swoje źródła również w greckiej filozofii. W tekstach Platona możemy odnaleźć wiele fragmentów, w których filozof piętnuje wizerunki[6]. Najbardziej znamiennym przykładem sprzeciwu Platona wobec sztuki jako nośnika fałszu jest sformułowany przez niego postulat wykluczenia poetów z państwa idealnego. Moment ten można postrzegać jako symboliczny początek trudnej relacji sztuki i prawa w tradycji europejskiej oraz jako narodziny cenzury. Platon właśnie ze względu na element fikcji – dawanie fałszywego świadectwa – starał się sztukę marginalizować, jeśli nie usunąć całkowicie z życia. Podobnych podstaw można upatrywać w historycznych sporach o obecność wizerunków w kulcie religijnym, jak również w argumentach formułowanych przeciwko sztuce oraz na rzecz jej prawnej kontroli przez Gottfrieda Lessinga.

Tradycja zapoczątkowana przez Platona uświadamia, że już u podstaw rozważań nad społeczną funkcją sztuki usytuowany został problem fikcji jako okoliczności mogącej mieć wpływ na prawne oceny sztuki.

Pozostawiając na boku omawianie kolejnych stadiów przemian prawnego rozumienia sztuki, warto przejść do współczesnych uwarunkowań tego zagadnienia w europejskim kręgu kulturowym.

Z dotychczasowych badań nad prawną definicją sztuki wynikają dwie ważne okoliczności, które będą determinowały poniższe rozważania.

Po pierwsze, sądy i przedstawiciele doktryny prawniczej są zgodni co do tego, że trudno wyobrazić sobie sytuację, w której obowiązujące normy prawne będą mogły zagwarantować nieograniczony zakres wolności twórczości artystycznej[7]. Jedną z zasadniczych przeszkód jest bowiem niemożliwość sformułowania ostrej definicji sztuki. Jeżeli prawo autorytarnie wyznaczyłoby granice tego pojęcia, doprowadziłoby to do ograniczenia postulowanej wolności. Tkwi w tym istotny paradoks: jak zapewnić wolność sferze działań człowieka, jeżeli nie wiadomo do końca, gdzie przebiega jej granica?[8]

Po drugie, polska literatura prawnicza jest bardzo uboga, jeżeli chodzi o opracowania na temat prawnej definicji sztuki i wyznaczania granic przysługującej jej wolności.

---

6 Por. S. Halliwell, *Plato and Painting*, [w:] N. KeithRutter, B.A. Sparkes (red.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2006, s. 101, W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki, tom I*, Warszawa 2009, s. 119.

7 Więcej na ten temat zob. M.M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011.

8 Por. M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Związkowego Sądu Konstytucyjnego*, Opole 2012.

Stąd też konieczne wydaje się odwołanie do studiów niemieckich i amerykańskich. W krajach tych historia zarówno samych regulacji prawnych w tym zakresie, jak i ich naukowych opracowań jest o wiele dłuższa. Dla przykładu w Niemczech gwarancja wolności twórczości artystycznej została wprowadzona po raz pierwszy już w roku 1919. Ustanowiona wówczas Konstytucja Weimarska w artykule 184 gwarantowała wolność nauce, edukacji i sztuce. Dodanie tej normy było wynikiem długotrwałych debat parlamentarnych, które zapisały się w historii między innymi dzięki sławnemu zdaniu wypowiedzianemu pod koniec XVIII wieku w niemieckim Reichstagu, że „prawniczy umysł zna się na sztuce i estetyce jak słoń na graniu na flecie"[9]. W już prawie stuletniej historii stosowania tej regulacji wielokrotnie dokonywano jej wykładni, nie unikając przy tym istotnych błędów interpretacyjnych[10]. Szybko zauważono, że problem relacji sztuki i prawa można podsumować w tezie o tak zwanej podwójnej normatywności, w obrębie której sztuka funkcjonuje w postaci: autonomicznej, wynikającej z wpisanego w jej historię dążenia do samodzielnego ustanawiania własnych reguł (autopojetyczność)[11] oraz zewnętrznej, wynikającej z faktu, że podobnie jak wszelkie inne działania podejmowane w przestrzeni społecznej jest ona wpisana w ramę systemu obowiązujących norm prawnych. Stąd też największym wyzwaniem dla prawników przy definiowaniu sztuki jest to, jak skutecznie uregulować tę dziedzinę ludzkiego życia, a jednocześnie zapewnić jej możliwie szeroki zakres wolności. Dla historii prawnego normowania sztuki w Niemczech najważniejsze znaczenie mają wyroki Federalnego Trybunału Konstytucyjnego[12].

Karalność artystycznej mistyfikacji

W toku orzekania w sprawach mających za przedmiot dzieło sztuki Trybunał Konstytucyjny wypracował trójstopniową definicję opisową pojęcia sztuki. Po pierwsze, stwierdzono, że istotną cechą twórczości artystycznej jest „wolna, twórcza kreacja, w której odczucia, doświadczenia i przeżycia artysty zostają przedstawione do bezpośredniego oglądu poprzez medium określonego języka formalnego"[13]. Ten element

zostal w literaturze określony jako „materialny". Po drugie, wprowadzony
alno-typologiczny punkt widzenia, zgodnie z którym artystyczny charakter
e potwierdzony wówczas, gdy zostaną wypełnione gatunkowe wymagania
typu dzieła, na przykład mamy do czynienia z malarstwem lub rzeźbą"[14].

definicyjny
został „form
dzieła zostaj
określonego

hische Berichte des Reichstages 1989–1900", t. V, s. 3918.
Bieczyński, Definicja sztuki w niemieckiej nauce prawa ..., op. cit.
Bieczyński, Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych, Warszawa
33, zob. także: N. Luhmann, Das Recht der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1993.
ewajko, Granice wolności sztuki w niemieckim prawie karnym, [w:] M. Bieczyński i inni, Wolność sztuki
w Niemczech w świetle prawa konstytucyjnego i karnego, Warszawa 2012, s. 154
, 213, 28
7, 213, 36. Zob. H.-J. P. Groth, Bundesprüfstelle und Freiheit der Kunst, [w:] B. Dankert, L. Zechin

„Stenograp
Por. M.M.
Por. M.M.
2011, s. 3
Por. P. Na
w Polsce
BVerfG 67
BVerfG 6

Po trzecie, definicja ta została uzupełniona przez „element symboliczno-teoretyczny", zgodnie z którym wypowiedź artystyczna odznacza się interpretacyjną otwartością[15]. Opierając się na ostatniej z wymienionych przesłanek, Trybunał Konstytucyjny rozstrzygający sprawę pisarza, który w książce pod tytułem *Esra* przedstawił szczegóły intymnego pożycia ze swoją byłą żoną, stwierdził, że interpretacyjna otwartość pozostaje w ścisłym związku z fikcjonalizacją rzeczywistości. Organ orzekający przyznał żonie rację, zarzucając autorowi niedostateczny stopień odrealnienia przedstawionej historii. Trybunał uznał, że istnieje „wzajemne powiązanie pomiędzy stopniem, w jakim autor przedstawia obraz świata realnego [rzeczywistych ludzi, rzeczywiste zdarzenia i sytuacje], a intensywnością naruszenia dóbr osobistych jednostki. Zgodnie z zasadą organizującą, tym większy stopień naruszenia dóbr osobistych, im bardziej wyobrażenie odpowiada pierwowzorowi. Im bardziej artystyczne przedstawienie narusza szczególnie chronione sfery dóbr osobistych, tym silniejsza musi być jego fikcjonalizacja [*Fiktionalisierung*], aby wykluczyć naruszenie dóbr osobistych". Stosownie do konkretnych okoliczności ocenianej sprawy sąd doszedł do wniosku, że efekt wyobcowania sztuki jest możliwy do opisania i daje się stopniować, co czyni z niego użyteczną miarę dla oceny sztuki w przypadkach jej konfliktu z dobrami osobistymi. To dogmatyczne novum[16] istotnie zmieniło dotychczasową linię orzeczniczą Trybunału Konstytucyjnego odnośnie granic wolności twórczości artystycznej[17].

zenia interesującego nas tutaj zagadnienia fikcji w sztuce jako okolicz-
mieć wpływ na zakres jej prawnej wolności wnioski płynące z analizy
sprawie powieści *Esra* mogłyby być następujące: fikcjonalizacja jest
sprzyjającą prawnej ochronie sztuki. Idąc dalej, można by założyć,

Z punktu widz
ności mogącej
orzeczenia w s
okolicznością

r vordem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur, Baden-Baden 1988, s. 185.
retacji powstają lub powstawać mogą nieustannie nowe znaczenia (U. Karpen, K. Hofer)
że mamy do czynienia z praktycznie nieskończenie wielopoziomowym przekazem informacji
).
sprawie *Esry* posłużyło następnie za orzeczenie wzorcowe, zob. BVerfGE 120, 180 – Caroline
II – Beschluss, http://www.servat.unibe.ch/dfr/bv120180.html (20.11.2014).
1 (69): „Właśnie w przypadku, gdy podejmuje się staranie, aby szeroko ujmować pojęcie
esie ochrony artystycznego samostanowienia i nie próbuje się za pomocą wąskiego pojęcia
u wyjścia wykluczać form artystycznego wyrazu, które wchodzą w konflikt z prawami innych
a zapoczątkowana wyrokiem BverfG: Beschluss des Vorprüfungsausschussesvom 19.03.1984 –
NJW 1984, s. 1293 [1294] – «Sprayer von Zürich») i kiedy obejmuje się zakresem ochrony
bereich, ale również *Wirkbereich*, wówczas należy stwierdzić, że osoby, których prawa zostają
ez artystę, muszą zachować możliwość ochrony tych praw i móc uzyskać ich ochronę również
nieniu wolności sztuki. W tej sytuacji państwowe sądy są zobowiązane do ochrony praw obu
czenia wolności sztuki będące skutkiem prywatnych pozwów nie mogą być rozumiane jako
enzura sztuki, ale muszą jednocześnie podlegać kontroli, czy stanowią one zadośćuczynienie
ch się stron".

(red.), *Literatu*
[15] W toku interp
w taki sposób
(H.-J. P. Groth
[16] Orzeczenie w
von Monaco I
[17] BVerfGE 199,
sztuki w inter
sztuki z punkt
(taka tendencj
2 BvR 1/84 –
nie tylko *Werk*
naruszone prz
przy uwzględn
stron. Ogranic
państwowa ce
obu spierający

W tym miejscu warto się przyjrzeć drugiemu z wymienionych przykładów, w którym autorowi malowideł przyświecał ten sam krytyczno-społeczny cel, jak miało to miejsce w przypadku Serrano.
Andrzej Kuszej, krakowski malarz, został oskarżony o naruszenie artykułu 202 Kodeksu Karnego, którego paragraf 4b pod groźbą kary zabrania produkcji, rozpowszechniania, prezentacji, przechowywania lub posiadania treści pornograficznych przedstawiających wytworzony albo przetworzony wizerunek małoletniego uczestniczącego w czynności seksualnej[19]. Stworzona przez artystę seria obrazów sugestywnie przedstawiała dzieci w towarzystwie przedmiotów liturgicznych w pozach kojarzących się z obcowaniem płciowym. Stosunek nie został jednak na nich zobrazowany. Jak tłumaczył sam autor, jego zamierzeniem było napiętnowanie zjawiska pedofilii wśród polskich księży. Do każdego obrazu dołączony został artykuł prasowy opisujący sprawę skazania duchownego, do którego odnosiło się zawarte w nim przedstawienie. Postępowanie prokuratorskie zostało umorzone wskutek niestwierdzenia znamion przestępstwa. W wyniku interwencji organów ścigania zabezpieczających dowody w sprawie większa część prac artysty u

legła zniszczeniu.

na problem treściowej subwersji prze-
ozumieć artystyczną strategię odwra-
stanowią bezpośredni komentarz do
sna posługuje się językiem przekazów
u ich bezpośredniej krytyki i dekon-
łecznie zachowania zarzuca się jednak
ównież propagowanie postaw, które
ażył Grzegorz Dziamski, artystyczna
mianiu się niemalże z przedmiotem
znaczeń; na wytworzeniu fikcji, na
e. Ten moment przesunięcia znaczeń
krytyka wprost, bezpośrednia, tylko

z kąpielą – zachować w mocy normy
wych przekazów, jak między innymi
dnocześnie zapewnić ochronę sztuce,
ersji w celu ich napiętnowania? Aby
ę przywołanej wyżej teorii autorstwa
żnicującą prawną ocenę wizualnych

Przypadki Serrano i Kuszeja naprowadzają nas
kazu wizualnego. Pod pojęciem tym można r
cania znaczeń przez sztukę w dziełach, które
otaczającej nas rzeczywistości. Sztuka współcze
nie do końca społecznie akceptowanych w cel
strukcji. Sztuce piętnującej nieakceptowane spo
degradację tradycyjnych wartości, a czasem r
są przedmiotem ich krytyki. Jak słusznie zauw
subwersja polega na naśladowaniu, na utożsa
krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu
której opiera się oś krytyki zawartej w przekazi
nie zawsze jest uchwytny dla widza. To nie jest
krytyka pełna dwuznaczności.
Czy jest zatem możliwe, aby nie wylać dziecka
prawne zakazujące rozpowszechniania szkodli
mowa nienawiści czy pornografia dziecięca, a je
która posługuje się strategią artystycznej subw
odpowiedzieć na to pytanie, warto przyjrzeć si
Amy Adler, która w fikcji widzi okoliczność ró
przekazów artystycznych.

ewinniony, Wyborcza.pl, 26.07.2012, http://m.
rzony_o_szerzenie_pedofilii_uniewinniony.html

[19] R. Pawłowski, *Artysta oskarżony o szerzenie pedofilii uni*
wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,12195759,Artysta_oska
(1.08.2012).

Prawo i fikcyjność artystycznej subwersji

Adler dokonała analizy problemu tak zwanej podwójnej frazeologii przekazów wizualnych[20], które – w zależności od punktu widzenia – mogą się wydawać jednocześnie krytyczne i afirmatywne dla ukazywanych treści. Autorka zwróciła uwagę na rolę teorii aktów mowy przy analizie szkodliwości wypowiedzi artystycznej na gruncie jej prawnych ograniczeń.

Sztuka współczesna nawiązuje do aktualnych problemów dyskutowanych w przestrzeni publicznej poprzez bezpośrednie odwołanie do stron toczących się sporów. Tym samym wpisuje się ona w toczące się wojny kulturowe. Jedną z częstszych praktyk współczesnych twórców jest posługiwanie się cytatem lub innego typu zapożyczeniem obrazowym (inspiracja, trawestacja, karykatura, pastisz). W wyniku zastosowania takiej strategii w obręb nowo powstającego przedstawienia zostaje wciągnięta (zaadaptowana na jego potrzeby) wizualność, ściśle związana z praktykami podlegającymi regulacji norm prawa karnego (pornografia, mowa nienawiści). Celem przyświecającym artystom jest dokonanie krytycznej dekonstrukcji oraz dyskredytacji adaptowanych przekazów. W tym sensie artyści wykazujący społecznie i politycznie aktywne postawy za pomocą swoich dzieł formułują dwa przeciwstawne postulaty. Z jednej strony, żądają podjęcia interwencji państwa nakierowanej na zwalczenie mowy nienawiści i pornografii, z drugiej – opowiadają się za przyznaniem szerokiego marginesu swobody przy wykorzystaniu takich obrazów dla ich krytyki[21].

Rodzi to pytanie, czy jest możliwe jednoczesne zapobieganie przez prawo wytwarzaniu i rozpowszechnianiu niepożądanych treści bez konieczności poświęcenia żywotnych głosów społecznego protestu w imię prawnych zakazów, które nakierowane są na osiągnięcie tego samego skutku? Autorka wskazuje na istnienie dwóch przeciwstawnych obozów wśród prawników komentujących to zagadnienie. Osią sporu między nimi jest pytanie, czy przejmowanie języka agresji w celu jego zwalczania w obrębie tej samej frazeologii powinno się spotkać z taką samą reakcją prawa, jak wypowiedzi będące przedmiotem takiej krytyki oraz różnice zdań co do społecznych zysków takich praktyk.

Odpowiedź na to pytanie pozornie wydaje się łatwa. Istotne problemy pojawiają się bowiem w praktyce, gdy trudno jest jednoznacznie ocenić treść przekazu wizualnego posługującego się określonym symbolem. Adler stara się rozstrzygnąć, czy istnieje sposób na opracowanie operatywnych reguł odróżniania obu form przekazów – krytykujących i krytykowanych[22]. Zdaniem autorki, nie istnieje przekonująca i jednoznaczna metoda na dokonanie takich rozróżnień w oparciu o tradycyjne sposoby

---

20 A. Adler, *What's left? Hate Speech, Pornography and the Problem for Artistic Expression*, „California Law Review" 6(84)/1996, s. 1499.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 1506.

rozumienia przekazu wizualnego, do których najczęściej odwołują się nauki prawnicze, co prowadzić musi nieodzownie do przypadków cenzurowania sztuki. Autorka uważa, że prawo z tradycyjnymi sposobami oceny materiału dowodowego nie może stanowić zadowalającej odpowiedzi na ujawniającą się w sztukach plastycznych tendencję do rezygnacji z poszukiwania prawdy i piękna (idealizm obiektywny/obiektywizujący) na rzecz podejścia krytycznego wobec rzeczywistości, w szczególności zaś komentowania procesów społecznych oraz politycznych.

Współczesny zwrot w kierunku zasady cytatu w sztukach plastycznych powoduje, że zacierają się tradycyjne granice pomiędzy dziełem oryginalnym i jego kopią lub przetworzeniem, co nie pozostaje bez wpływu na rozumienie ich treści. Praktyki takie bowiem skutkują wpisaniem dzieła zawierającego cytat w ciąg obrazów-odniesień, głęboko zakorzenionych w kulturze wizualnej, bez możliwości prostego odczytania intencji stojącego za nowym przekazem. W kontekście zaobserwowanych praktyk artystycznych osoba formułująca prawne oceny twórczości artystycznej powinna – jak postuluje Adler – uwzględniać taką okoliczność, że dwa różne przekazy wizualne, które operują niemal identycznymi obrazami, mogą jednak zawierać zupełnie przeciwstawne treści (tzw. dzieło artystyczne w funkcji społecznego aktywizmu)[23].

Uznanie przez autorkę braku instrumentów obiektywnego odróżniania przeciwstawnych komunikatów wizualnych sformułowanych w obrębie jednej frazeologii, opartych na formalnych, a więc pozamerytorycznych przesłankach – przekreślenie swastyki również stanowi bowiem również jej użycie – prowadzić musi do postawienia pytania o możliwość i zasadność wprowadzenia bezwarunkowego wyjątku od ogólnej zasady cenzurowania (karania) mowy nienawiści dla „sztuki" w oparciu o przesłankę fikcjonalizacji będącego jej treścią przedstawienia[24].

Aby odpowiedzieć na to pytanie, według Adler niezbędne jest rozstrzygnięcie, na jakiej podstawie należy dokonywać odróżnienia sztuki od kultury wizualnej. Problem ten bowiem pojawia się niezwykle często przy kwalifikacji dzieła jako artystyczne, jeżeli posiada ono również inne funkcje społeczne (np. plakat polityczny). Autorka, nie wdając się w teoretyczne dywagacje dotyczące tej problematyki, uznaje, że sztuki wizualne są szczególnym elementem składowym kultury wizualnej. Zgodnie z jej punktem widzenia, niezależnie od poglądów panujących w profesjonalnych środowiskach artystycznych, wśród historyków sztuki czy też krytyków artystycznych, jako dzieło artystyczne zakwalifikować należy każdy wytwór kultury wizualnej, którego autor objawił cel artystyczny. Przyjęcie takiego założenia – jak argumentuje Adler – uzasadniają przynajmniej dwa ważne powody. Po pierwsze, jest to zgodne z samym charakterem wolności twórczości artystycznej, która rozumiana jest jako przysługująca jednostce możność działania w określonej sferze, objawiająca się w jej każdorazowych wyborach.

---

[23] Ibidem, s. 1519.

[24] Ibidem, s. 1548.

Po drugie zaś, jego akceptacja pozwala na uniknięcie sporu o prawną definicję sztuki. Ponadto, zgodnie z omawianą koncepcją, inne rozwiązanie tego problemu prowadziłoby do ograniczenia samej istoty wolności sztuki, jaką jest jej powszechność.
Ostatecznym wnioskiem, jaki płynie z amerykańskiego ujęcia problemu penalizacji pewnych dzieł sztuki, jest postulat przesunięcia akcentu z instytucji kontratypu sztuki (bezwzględnej legalności sztuki) na prawidła rzeczywistości komunikacyjnej życia społecznego, której twórczość artystyczna operująca językiem wizualnym jest istotną częścią. Słusznym wydaje się pogląd Adler, że większość teorii nastawionych na cenzurowanie sztuki przyjmuje jedynie szkicowe definicje języka i jego funkcji, a tym samym ignoruje rzeczywistość komunikacyjną w jej wielu ważnych aspektach. Prowadzi to niejednokrotnie do krzywdzącego represjonowania i cenzurowania przekazów, które mają na celu ochronę doniosłych społecznie wartości. Koncepcja Adler jest w istocie kolejnym głosem na rzecz komunikacyjnego modelu stosowania prawa i uznania artystycznej fikcjonalizacji za przesłankę różnicującą oceny prawne względem niej – przemawiającą na jej korzyść.

Prawo i sztuka jednym językiem? Próba podsumowania

Poszukiwanie możliwości ochrony żywotnych głosów społecznych przy jednoczesnym zachowaniu gwarancji dla istotnych społecznie wartości, do których naruszenia może dojść w wyniku działania – również artystycznego – stanowi dzisiaj największe wyzwanie prawa. Czy jest możliwe?
Fikcja w kreacji artystycznej nie jest oceniana jednoznacznie na gruncie prawa. W dużej mierze ocena prawna przekazów wizualnych odnosi się do celów, które za ich pomocą mają być realizowane. Podejście funkcjonalne nie wyklucza możliwości oparcia argumentacji na rzecz wolności sztuki w artystycznej fikcji. Z punktu widzenia poczynionych tutaj obserwacji ważny wydaje się również współczesny mariaż sztuki i filozofii krytycznej. Filozofia ta z trudem dociera do dyskursu prawniczego. Podejście dogmatyczno-prawne jest mu ze swojej natury raczej niechętne. Poza nielicznymi badaczami wątki filozoficznego podejścia krytycznego rzadko trafiają do rozważań o prawie, prowadzonych na uniwersytetach i w instytutach badawczych. Obserwujemy zatem częściowe rozejście się nauk prawnych i filozofii. W tym sensie prawo, filozofia i sztuka przynajmniej na ogólnym poziomie przestały mówić jednym głosem.
Ciekawą próbą wyjścia naprzeciw cesze „krytyczności" przekazu artystycznego jest koncepcja interpretacji prawniczej zaproponowana przez argumentacyjne nurty filozofii prawa. W literaturze przedmiotu mówi się często o konieczności wyboru trzeciej drogi, czyli koncepcji opowiadającej się za koniecznością uwzględniania zmieniającej się funkcji społecznej poszczególnych dziedzin ludzkiego życia, w tym między innymi sztuk wizualnych[25].

---

25 M.M. Bieczyński, *Teorie dyskursu prawniczego w niemieckiej filozofii prawa: na przykładzie koncepcji Jürgena Habermasa, Karla Otto Apla oraz Roberta Alexego*, Opole 2010.

Marianna Michałowska

Czy fotografia może być fikcyjna? Diegetyczność obrazu rzeczywistości

Do opublikowanego niedawno po polsku tomu *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* Scott Walden wybrał artykuły, których znakomici autorzy dyskutują na temat rzeczywistości obrazu[1]. Podchodzą do tematu w sposób radykalny (Roger Scruton odmawia na przykład fotografii zdolności reprezentowania) lub refleksyjny (Barbara Savedoff opiera moc fotografii na skłonności konfrontowania obrazu z przedmiotem odniesienia[2]). Z przedstawionych analiz wyłania się obraz fotografii, która nadal, mimo istotnych zmian w sposobie produkcji obrazu, przeobrażeń kontekstu kulturowego i społecznego, odkrywania jej symbolicznego potencjału (m.in. poprzez praktyki surrealistów), musi się zmagać z zadaniem postawionym jej w latach 30. XIX wieku – zadaniem odwzorowania rzeczywistości[3]. Czy to znaczy, że fotografię istotnie i ostatecznie wiążemy z owym „autorytetem dokumentalistycznym"? Jak jednak wobec tego autorytetu rozumieć zdolność obrazu do wytwarzania fikcji? Czy fotografii nie jest ona dana? Zamierzam pokazać, że fikcyjność fotografii jest przewrotna, jest oparta bowiem na rzeczywistości fotografowanych obiektów lub przynajmniej na naszym przekonaniu o ich istnieniu. Moje rozważania rozpocznę od przywołania i dyskusji nad klasycznym terminem *diegesis*, by następnie poprzez analizę wybranych fotografii pokazać, jak dzięki narracyjnym praktykom wizualnym (przywołującym praktyki filmowe) fikcyjność owa jest osiągana.

Diegeza – czy fotografia opowiada fikcyjne fabuły?

By zrozumieć spór o zdolność obrazu fotograficznego do wytwarzania fikcji narracyjnej, musimy się cofnąć do ubiegłego wieku i przywołać spór o pochodzenie filmu. W narracji postępu technologicznego oraz mimetycznego odwzorowania świata traktowany był on jako kolejny, udoskonalony etap rozwoju wynalazku fotografii. W dążeniu do dokładnej rejestracji widzialnego najprościej zbudować prosty model rozwoju: malarstwo → fotografia → film. Po pierwsze, dlatego, że bierzemy pod uwagę podobieństwo odwzorowania (malarstwo miałoby zatem być zwolnione z realizmu, gdy pojawia się fotografia). Po drugie, z racji uwzględnienia czasu i ruchu (widzimy

---

1 S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przekł. I. Zwiech, Kraków 2013.

2 B. Savedoff, *Autorytet dokumentalistyczny*, [w:] S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia...*, op. cit., s. 135–165.

3 Celowo piszę o latach poprzedzających symboliczny rok 1839 i ogłoszenie wynalazku fotografii, skłaniając się ku tezie Goeffreya Batchena, że fotografia istniała w wyobraźni ludzi przed możliwością jej realizowania, zob. G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, Massachussets, London 1997.

obraz ruchomy). Co ciekawe, ten model zdawał się obowiązywać mimo poszukiwań awangardowych, między innymi odkrycia przez surrealistów podświadomości fotograficznej. Sposób myślenia o następstwie mediów łatwo jednak obalić – jak czynili to Rosalind Krauss (a nawet Peter Galassi, z którym Krauss polemizowała, nie ukazujący wtórność fotografii wobec malarstwa, lecz jej oryginalność), Vilém Flusser (zakładający uniwersum obrazów technicznych) czy Roland Barthes, dostrzegający poprzednika fotografii w teatrze i masce, a nie malarstwie.

Niemniej jednak w połowie XX wieku, kiedy teoria kulturowa fotografii funkcjonowała jeszcze jako odłam rozwiniętej już teorii filmu, obraz fotograficzny ujmowany był jako wprowadzenie do fenomenów przeżywanych w kinie. André Bazin, Siegfried Kracauer, Edgar Morin zaczynają swoje książki od rozdziału poświęconego fotografii. W ich ujęciach ma ona swoją autonomię, opartą na bliskim związku z rzeczywistością, dlatego też badacze zadają fundamentalne pytanie o zdolność wytwarzania przez obraz „wrażenia realności"[4]. W 1968 roku ukazują się *Essais sur la signification au cinéma* Christiana Metza, próba semiotycznej i strukturalnej analizy filmu. Wychodząc od pytania, dlaczego widz postrzega obraz filmowy jako realistyczny, autor podkreśla rolę ruchu. Pisze: „W porównaniu z nieruchomą fotografią fotografia ruchomych obrazów ma wyższy stopień realności (ponieważ spektakle rzeczywistego życia charakteryzuje ruch)"[5]. Obraz zarejestrowany na taśmie przypomina przedmioty, lecz żeby mógł zostać uznany za realistyczny, musi być ruchomy. Metz buduje ciekawą hierarchię – fotografia jest realistyczna, lecz prawdziwego wrażenia realności dostarcza film. I tak dochodzimy do kluczowego dla mnie pojęcia diegezy. Pojęcie to jest definiowane przez Gérarda Genette'a jako „wytwarzanie działania narracyjnego i, przez rozszerzenie, całej rzeczywistej lub fikcyjnej sytuacji, w której to wytwarzanie ma miejsce"[6]. Diegeza zatem jest niezbędna w tworzeniu opowieści zarówno o charakterze fikcyjnym, jak i dokumentalnym. By łatwiej zrozumieć, czym jest ten termin, sięgnijmy do filozofii. Był on bowiem przeciwstawiany *mimesis*, innemu pojęciu znakomicie rozpoznanemu w sztuce. *Mimesis* jest naśladowcze, odtwarzające – *diegesis* działające. Teraz blisko już do koncepcji Metza. Fotografia jest mimetyczna, naśladująca rzeczywistość, ale nie zdolna do przedstawienia działań. Co więcej, jak uznawali fenomenologicznie nastawieni Morin i Bazin, blisko jej do halucynacji, fantomu rzeczywistości, prawdziwego obrazu, *vera eikon*. Realizm fotografii jest zadziwiający, w jej obliczu doświadczamy „zdumiewającej oczywistości, że tak to się odbyło"[7].

---

[4] Szerzej analizuję teorie strukturalne i zjawisko diegezy w książce *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

[5] Posługuję się tu anglojęzyczną wersją książki, por. Ch. Metz, *Film Language. A semiotics of the cinema*, przekł. M. Taylor, Chicago 1991, s. 7.

[6] G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay on Method*, przekł. J.E. Lewin, New York 1983, s. 27.

[7] R. Barthes, *Retoryka obrazu*, [w:] M. Skwara, S. Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis*, Gdańsk 2006, s. 155.

Dla wyjaśnienia naszej argumentacji znowu musimy sięgnąć do strukturalnego systemu semiotycznego i paradygmatycznego systemu obrazu. Jest on złożony z dwu osi: na jednej znajdują się syntagma, denotacja i metonimia, na osi prostopadłej: diegeza, konotacja i metafora. Oś pierwsza jest osią fotografii – osią obrazu, opisu i przyległości, „kojarzy elementy bez systemu: konotatory nieciągłe są łączone, aktualizowane, «mówione» za pośrednictwem syntagmy denotacyjnej; nieciągły świat symboli zanurza się w historii denotowanej sceny jak w oczyszczającej kąpieli"[8]. Jednak przecież i Metz, i Barthes mają wątpliwości do sformułowanych przez siebie teorii. Barthes tworzy koncepcję „trzeciego komunikatu" – podświadomych skojarzeń, umożliwiających lekturę fotografii, zaś Metz pyta: „jak to się dzieje, że dzięki jakimś dziwnym powiązaniom dwa zestawione zdjęcia coś opowiadają? Przejście od jednego obrazu do dwóch oznacza przejście od obrazu do języka"[9]. Jak możemy się domyślić, znajduje odpowiedź: jedna fotografia nic nie jest w stanie powiedzieć, ale ich ciąg – tak. Tyle że wtedy naśladuje film, a więc łamie własne reguły i tworzy konstrukcję, która mogłaby „zostać rozwinięta ze szpuli filmu na ekranie"[10]. Narrację bowiem, zgodnie z prezentowanym tu poglądem, tworzy montaż.

Dostrzegany przez badaczy bliski związek fotografii z rzeczywistością jest pułapką. Z jednej strony, wyznacza on niezwykłość tego medium, poczucie autentyczności obrazu, z drugiej – właśnie przez siłę owego poczucia uniemożliwia jego oderwanie od rzeczywistości. Fotografia zostaje ostatecznie związana ze swoim przedmiotem odniesienia, co unicestwia jego zdolność do tworzenia fikcji. Być może jest tak dlatego, że w wypadku fotografii inaczej niż w dziele literackim (czy filmowym) kształtuje się przypominana przez Umberto Eco reguła „zawieszenia niewiary". Jest ona oparta na następującej zasadzie: „czytelnik musi wiedzieć, że opowiadana historia jest dziełem wyobraźni, ale nie może przyjąć, że pisarz opowiada kłamstwa"[11]. Fotografia, oparta na zakorzenianym od XIX wieku „autorytecie dokumentalistycznym", nie pozwala myśleć o przedstawieniu jako dziele wyobraźni. A to dlatego, że widzimy przedmioty i ludzi, jeśli zaś ich widzimy, to jak mieliby nie istnieć? Przecież zobaczyć to uwierzyć, jak utwierdza nas tradycja chrześcijańska. Jak się przekonamy dalej, jest to dzisiaj całkiem możliwe.

Można by postawić tu pytanie: czy sięganie do strukturalnych teorii obrazu zasadniczo jest potrzebne do analizy współczesnych dzieł sztuki? Warto jednak zauważyć, że te właśnie niezwykle szczegółowe i staranne analizy medium tworzą stabilną podstawę dla budowli dzisiejszej fotografii jako sztuki oraz pozwalają się przyjrzeć temu, co próbują uzyskać twórcy od późnych lat 60. ubiegłego wieku, bo przecież

---

8 Ibidem, s. 157.

9 Ch. Metz, *Film Language*..., op. cit., s. 157.

10 Ibidem, s. 46.

11 U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 84.

serigrafie Andy'ego Warhola czy *Klatki filmowe bez tytułu* Cindy Sherman są przewrotną dekonstrukcją rozpoznanych struktur filmu i fotografii. Eksploatacja powtórzenia jako czynnika traumatycznego u Warhola czy wyobrażenie siebie u Sherman[12] komplikują pytanie o to, co fotografia pokazuje i ułatwiają odpowiedź na inne, o czym opowiada.

Jak zatem doszło do tego, że medium, uznawane pół wieku temu za nienarracyjne (z wyłączeniem typowych *photo stories*), dzisiaj jest za takie przyjmowane? Niewątpliwie trzeba było, po pierwsze, zmiany polegającej na wyczerpaniu awangardowego i neoawangardowanego zainteresowania badaniem języka fotografii i abstrakcją, po drugie – powrotu do figuracji. To właśnie odkrycie, że pojedyncza fotografia może opowiadać historię na sposób XVIII-wiecznych *tableaux*, przyczyniło się do uznania fotografii za zarówno narracyjną, jak i fabularną. Powracając do wprowadzonych wcześniej kategorii związanych z paradygmatycznym modelem obrazu, można powiedzieć, że widzimy dzisiaj wyraźnie, iż fotografia to nie tylko denotacja i metonimia, lecz także konotacja i metafora – tyle że (o czym pisał już Barthes w *Retoryce obrazu*) kwestia ich obecności znajduje się po stronie odbiorcy. To czytelnik czy też *spectator* powinien posiadać kompetencje kulturowe pozwalające na odczytanie znaczeń zakodowanych w obrazie. Oddajmy głos teoretyczce i kuratorce Charlotte Cotton: „współczesna fotografia nie naśladuje i nie wskrzesza malarstwa figuratywnego – dziedziczy po nim jedynie koncepcję choreograficzną, polegającą na komponowaniu sceny na użytek odbiorcy"[13]. Z jednej zatem strony, tak jak wtedy, gdy XVII-wieczny widz patrzył na dzieło Poussina, musi umieć czytać znaki zawarte w obrazie, z drugiej – jest starannie na nie naprowadzany poprzez gesty, rekwizyty, scenografię czy nastrój sceny.

Poświęćmy jeszcze moment kwestii fabuły. Utwory filmowe i literackie przyzwyczaiły nas do figury narratora relacjonującego zdarzenia. Fotografia nie ujawnia łatwo rozpoznawalnych konwencji narracyjnych. Widzimy zdarzenie lub przedmiot, lecz jak określić, czy jest to narracja pierwszo-, czy trzecioosobowa? Dlatego też teoretycy wizualni (np. Mieke Bal) proponują koncepcję narracji *fokalizowanej* (ogniskowanej), to znaczy takiej, w której – mówiąc najprościej – w spojrzeniu widza krzyżują się spojrzenia podmiotów obrazu[14]. Rozpoznanie narratora zależy zatem od relacji występujących w polu widzenia patrzącego. Jeśli zgodzimy się z sugestią Bal, okaże się, że nie potrzebujemy sekwencji obrazów, by odczytywać opowieść w kadrze. W istocie, nie trzeba skomplikowanych analiz ostatnich lat, by dostrzec,

---

12 Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 157–182.

13 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przekł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010, s. 49.

14 M. Bal, *The Laughing Mice: Or: On Focalisation*, „Poetics Today" 2/1981, s. 203.

że fotografowie zawsze cenili narracyjny potencjał fotografii. Przecież koncepcja „decydującego momentu" Henriego Cartier-Bressona dotyczyła tego, by w jednym kadrze zawrzeć całe zdarzenie[15]. Zmiana, o której dyskutowano w połowie ubiegłego wieku i która powraca dziś, dotyczy czego innego – Cartier-Bresson dążył do ukazania prawdziwych zdarzeń i bohaterów, a nie ich inscenizowania. Tymczasem dzisiaj chętnie przyjmuje się założenie, że dokument może być inscenizowany w stopniu dla fotoreporterów „Magnum" niedopuszczalnym. Zdarzenie może być powtarzane i odtwarzane na podstawie wspomnienia fotografa (koncepcja *near documentary* Jeffa Walla), inscenizowane w postaci modelu rzeczywistości (budowanie dekoracji na podstawie zdjęcia Thomasa Demanda) czy wreszcie opowiadane na podstawie fantazmatów (Gregory Crewdson). Powraca typ fotografii przez sztukę modernistyczną krytykowany, który w początkach funkcjonowania wynalazku proponowali Oscar G. Rejlander i Henry Peach Robinson. Tym rodzajem obrazu jest *tableau vivant* – fotograficzny spektakl odgrywany, symboliczny, ilustracyjny. Tym razem jednak to nie poezja i malarstwo dostarczają wizualnych odniesień w największym stopniu (chociaż moda na Hopperopodobne zdjęcia nie maleje[16]), lecz kino i jego historia.

Fikcja fotografii – przewrotny powrót kina

Fotografia jest diegetyczna inaczej niż film. Fabuła filmu opowiadana jest w kolejnych, następujących po sobie scenach, w fotografii nie mamy do czynienia z następstwem zdarzeń. Zdarzenie ujawnia się przed oczyma patrzącego natychmiast. Dlatego w większym stopniu niż w filmie czy powieści najważniejsze jest niedopowiedzenie. To prawda, musimy się zgodzić z Metzem – jedna fotografia nie przesądza o fabule opowieści. Prezentowany jest jedynie fragment – ułomek, którego ciąg dalszy trzeba sobie dopowiedzieć. Co ciekawe, także taką strukturę opowieści, opartą na niepewności i niedopowiedzeniu, można porównać do efektu filmowego, mianowicie *suspensu*.

Znaczenie efektu zawieszenia tłumaczy Georges Perec: „Coś jest *suspendu* – zawieszone – jest to rodzaj marzenia, podążania gdzie indziej poprzez proces fikcji. Mógłbym powiedzieć, że to, co jest najważniejsze w powieści, jest nienapisane. To coś kryje się za słowami i nigdy nie jest wypowiadane"[17]. Odnosząc tę literaturoznawczą definicję do fotografii, należałoby powiedzieć, że obraz przedmiotów pełni funkcję zaczynu fikcji. Patrząc na fotografię, nasz umysł zaczyna fantazjować, widzieć to, co w istocie jest poza kadrem. Fotografia suspensu zawierać powinna wieloznaczności i niedopowiedzenia. W istocie nie jest trudno osiągnąć ów efekt. Odkrycia

---

[15] H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przekł. K. Łyczywek, „Format" 1(46)/2005, s. 4.

[16] O czym przekonuje Filip Lipiński w studium relacji międzyobrazowych powracających do twórczości Edwarda Hoppera, zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013.

[17] G. Perec, K. Mortley, *The Doing of Fiction*, „Review of Contemporary Fiction" 1/2009, s. 98.

surrealistów, a później semiotyków dowodzą, że obraz fotograficzny jest wieloznaczny, co wynika ze specyfiki technologii. Agnieszka Taborska podsumowuje podejście surrealistyczne (a zwłaszcza wykorzystywanie technik fotomontażowych i luksograficznych) następująco: „Aparat fotograficzny odkrywa cudowność, rejestrując nadrzeczywistość zbyt ulotną dla oka"[18]. To więcej niż podobieństwo do przedmiotu, to „realna halucynacja" Bazina, która nie przesądza, czym jest to, co widzimy. Fotografia dlatego nadaje się do marzenia, że występuje w niej właśnie ten krytykowany z perspektywy pytania o zdolności do reprezentacji „efekt realności".

Zdolność do fantazjowania jest jedną z najważniejszych cech kultury kinematograficznej. Fantazjując, nie chcemy, by obiekt naszej fantazji został zrealizowany, chodzi zatem o to, by proces trwał jak najdłużej. Na tym pragnieniu oparta jest fascynacja seriami filmowymi czy telewizyjnymi – przedłużamy fikcję, nie chcemy się z niej wydostać. Laura Mulvey rozpoczęła esej *Kino zwłoki* następująco: „Istnieje rodzaj kina narracyjnego, w którym strategia zwlekania [*delay*] jest kluczowa dla pragnienia końca – przedłużając drogę, jaką przemierza opowieść, opóźniając nieuchronnie wynikające ze struktury konkluzje. Istnieje rodzaj kina narracyjnego, w którym zwlekanie otwiera przed narracją nowe możliwości, przesuwając pragnienie ujrzenia końca"[19]. W fotografii kwestia końca jest problematyczna. Nie zobaczymy go (bo nie ma kolejnych kadrów), lecz także widzimy już wszystko, co konieczne, by odgadnąć, dokąd fotografia zmierza. Mulvey analizuje w eseju filmy Douglasa Sirka, wpatrując się starannie zwłaszcza w sceny, w których następuje spowolnienie kadru. W analizie *Zwierciadła życia* poddaje refleksji moment, gdy w fabule pojawia się postać fotografa i jednocześnie obraz zostaje zatrzymany. Autorka komentuje: „pojawienie się bezruchu – domeny fotografii – w obrębie estetyki kina to zagrożenie dla wiarygodności ruchomego obrazu jako takiego, to widmo zatrzymanej taśmy filmowej, która gwarantuje przecież iluzję ruchu"[20]. Ponownie zatem film i fotografia zostają sobie przeciwstawione, jednak „fotograficzne" zatrzymanie kadru ma istotny cel – jest nim wyrwanie widza z ciągłości narracji i skłonienie go do refleksji nad samym gestem bohaterki, lecz także – jak stwierdza Mulvey – do refleksji nad „ukrytą, tajemniczą naturą samego filmu i bezruchu, który zostaje wyparty do podświadomości filmu tak, by wystawiał na szwank wiarygodność"[21]. Zwłoka pełni zatem specyficzną rolę – przerywa opowieść i pozwala odbiorcy wypełnić utworzone „puste miejsce" własnymi wyobrażeniami. Pamiętajmy, że podobnie rolę zatrzymanego kadru ujmował Barthes w *Trzecim sensie. Poszukiwaniach na podstawie kilku fotogramów z filmów*

---

18 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2013, s. 79.

19 L. Mulvey, *Kino zwłoki*, przekł. K. Klimek, J. Majmurek, Kraków – Warszawa 2010, s. 275.

20 Ibidem, s. 285.

21 Ibidem.

S.N. Eisensteina[22]. Dla semiotyka było to zerwanie, pozwalające wyobraźni widza wędrować między sensem „oczywistym", intencjonalnie zależnym od twórców dzieła, i „otwartym" – prywatnym rozumieniem odbiorcy (bliskim koncepcji Barthesowskiego *punctum*).

Znakomicie zasadę takiego zatrzymania (Mulvey) lub zerwania (Barthes) zastosowała Cindy Sherman. Ona także wprowadza zwłokę. W istocie odwleka opowieść w nieskończoność, bo nigdy nie pokazuje finału swoich narracji.

W tworzeniu fikcji Sherman wykorzystuje zarówno „trzeci sens" obrazów, jak i niedopowiedzenie fabularne. Spojrzenie poza kadr, wyraźne gesty i równie wyraziste twarze bohaterek i bohaterów Sherman komponują choreografię dla fikcji, o której pisała Cotton. Nadal jednak to po stronie odbiorcy znajduje się opowiadanie historii. Jaka ona będzie, zależy od umiejętności rozpoznawania podpowiedzi artysty – rekonstrukcji znaczenia rekwizytów pokazanych w *Portretach historycznych* lub kojarzenia charakterystycznych ujęć kamery wykorzystywanych w *Klatkach filmowych* z przywoływanymi stylami i gatunkami filmowymi. Skąd czerpie swą wiedzę odbiorca? Z tych samych źródeł, z których czerpią inspirację fotografowie – z kina. Abe Frajndlich, w książce *Penelope Hungry Eyes* pisze:

„Tym, co Cindy zrobiła, poczynając od *Klatek filmowych*, jest uświadomienie, w jakim stopniu fotosy wykorzystywane do promocji kina wpłynęły na sposób, w jaki ludzie się portretują, i postrzegała to jako czysty teatr. Tym, co widzę jako jej wielką siłę, [jest] teatralność widzenia kamery. I zagrała ją wspaniale"[23].

Film, kino i cała kultura kinematograficzna zostają w fotografii sprowadzone do jednego kadru, otwartego na prywatny, „osobisty" odbiór filmu. Wzorem takiej kondensacji mogą być także fotografie Hiroshiego Sugimoto z cyklu *Theatres*. Od lat 70. fotograf dokumentował amerykańskie sale kinowe, efektowne *movie theaters*, architektonicznie łączące cechy sali teatralnej (czy operowej) z kinowym ekranem. Bardziej niż klatki filmowe z konkretnych dzieł (co było charakterystyczne dla Sherman) interesowały go kina jako fenomeny kulturowe oraz pewnego rodzaju marzenie o filmie idealnym – takim, który pochłonie nas w całości, absolutnie wewnętrznego i osobistego. O swojej pracy Sugimoto mówił:

„Ubrany jak turysta, szedłem z wielkoformatowym aparatem do taniego kina w East Village. Gdy tylko film się zaczął, zablokowałem migawkę przy otwartej przesłonie i dwie godziny później, kiedy film się kończył, zamknąłem migawkę. Tego wieczoru, wywołałem film i wizja eksplodowała przed moimi oczyma"[24].

---

22 R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przekł. R. Wyborski, „Kino" 1/1971, s. 37–41. Zob. także M. Michałowska, *Foto-teksty...*, op. cit., s. 70–74.

23 P. Hoban, *The Cindy Sherman Effect*, Artnews, 2.14.2012, http://www.artnews.com/2012/02/14/the-cindy-sherman-effect/ (2.08.2014).

24 Wypowiedź artysty na stronie autorskiej: www.sugimotohiroshi.com/theater.html (2.08.2014).

Pracę Sugimoto można potraktować jako przykład kinofilii opisywanej przez Mulvey. Polega ona na tym, że widz zawłaszcza film, czyni go swoim. Takie podejście nie pozwala na racjonalną kontemplację i analizę dzieła, lecz umożliwia doświadczanie go całym ciałem.

Mulvey podkreśla „napięcie między kinofilią fetyszyzującą fragmenty filmów wyjęte z właściwych im kontekstów, a kinofilią, która zawłaszcza fragment, by móc go lepiej zrozumieć, a następnie z powrotem umieszcza go w kontekście, z którego został wyrwany"[25]. Stosując kategorie badaczki, musielibyśmy uznać fotografów takich jak Sugimoto za kinofilów fetyszystów. Nie interesuje ich bowiem zrozumienie, analiza konkretnego utworu filmowego, lecz fiksują się oni na pewnej scenie, jednym kadrze.

W kolekcji Sugimoto sfotografowane sale są do siebie podobne mimo wszelkich architektonicznych i przestrzennych różnic. Widzimy takie, których wystrój przypomina operę, z ciężkimi zasłonami, efektownymi żyrandolami, są sale nowoczesne i minimalistyczne, są wreszcie ekrany kin samochodowych. Sensem tych fotografii nie jest kategoryzacja przybytków kultury (na wzór „katalogowych" prac Candidy Höfer), lecz pytanie o to, co niewidoczne na zdjęciu – o istotę fascynacji kinem. Wytłumaczyć fascynację filmem próbował Victor Burgin w zbiorze esejów *The Remembered Film*:

„Im bardziej film oddala się w pamięci, tym bardziej utracony zostaje efekt powiązania narracji w całość. Sekwencja rozpada się. Fragmenty dryfują i wchodzą w nowe połączenia, mniej lub bardziej chwilowe, w wir pamięci: wspomnienia innych filmów, wspomnienia realnych zdarzeń"[26].

Współczesna obsesja fotografów filmowością ma po części charakter eskapistyczny. Chociaż nadal, tak jak w latach 70., zdarza się im dekonstruować modele reprezentacji kulturowej lub konwencje obrazowania, to o wiele częściej – zwłaszcza w pracach Gregory'ego Crewdsona i Phillipa-Lorci diCorcii – towarzyszy im pragnienie wykreowania przestrzeni halucynacji. Kiedy nastąpiło przejście od krytycznej analizy obrazu do czystej fikcji?

Po epoce uznawania obrazu za naturalny i autentyczny nastąpiła epoka krytyki zdolności fotografii do przedstawiania rzeczywistości. Źródeł tego stanowiska szukać należy w koncepcjach intertekstualności – rozpoznania w dziełach przestrzeni międzyobrazowej gry. Od czasu, gdy Barthes skrytykował „konstruowaną naturalność" obrazu fotograficznego, coraz częściej widziano w nim narzędzie

---

25 L. Mulvey, *Kino zwłoki*, op. cit., s. 275.

26 V. Burgin, *The Remembered Film*, London 2004, s. 68.

kulturowej reprezentacji[27]. Wraz z uznaniem obrazu za intertekstualny[28] zaczęto się przyglądać zawartym w nich znaczeniom i odesłaniom. Każdy z fragmentów dzieła stanowił „tekst" czytany/interpretowany z perspektywy czytelnika. Kluczem do jego zrozumienia nie jest specyficzny język dziedziny, lecz zdolność przekładu znaczeń z jednego na inny. Intermedialność sztuki wpisuje się znakomicie w model klasycznej, trzypoziomowej konstrukcji intertekstu, o którym Ryszard Nycz pisze, że opiera się na relacjach z: 1) tekstami z własnej dziedziny, 2) tekstami z innych dziedzin oraz 3) z rzeczywistością[29]. Także fundujące intertekstualność założenie o zakwestionowaniu koncepcji samowystarczalności dzieła opartego na autonomii, obiektywności i jedności odpowiada obszarowi krytykowanemu w realizacjach fotograficznych. Wraz z krytyką powyższych własności dzieło zostaje zrozumiane, jak pisze Nycz za Jonathanem Cullerem, jako „intertekstualny konstrukt": eksterytorialny wobec obszarów obowiązywania określonych dyskursów kulturowych, zawierający kontekstowe znaczenia oraz reprezentujący procesualne i nieciągłe tożsamości narracyjne[30].

Tendencję do uznawania obrazu fotograficznego za reprezentację kulturowych znaczeń eksploatowali polscy „artyści posługujący się fotografią". W ich twórczości (podobnie jak w pracach Sherman czy Richarda Prince'a) fotografii używano do dekonstrukcji politycznych ideologii (Zbigniew Libera), uprzedzeń (Artur Żmijewski), tabu choroby (Katarzyna Kozyra) i seksualności (Alicja Żebrowska). Obraz jest tu „intertekstualnym konstruktem" i niemal dosłowną ilustracją wyjściowej definicji intertekstualności Julii Kristevy z lat 60., według której „każdy tekst jest skonstruowany jako mozaika cytatów; każdy tekst jest wchłanianiem i przetwarzaniem innych"[31]. Im bardziej eksponowana jest zdolność fotografii do reprezentacji kulturowych znaczeń, tym słabszy staje się indeksalny związek obrazu z przedstawieniem. Chodzi zatem o zdolność zakwestionowania przezroczystości i naturalizmu fotografii, obnażenie jej powierzchni. Nycz twierdził, że podstawą intertekstualności jest klisza, zaś fotografia jest pozornie transparentna i powtarzająca, można więc przez repetycję obnażyć „chwyty" realistycznego przedstawienia[32].

---

27 Mam tu na myśli proces będący konsekwencją kryzysu reprezentacji, uznania obrazu za medium konstruujące rzeczywistość społeczną, por. S. Hall (red.), *Representation. Cultural Representations and Sygnifying Practices*, London, New Delhi 1997, także: M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obscury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004.

28 Skondensowaną historię i wyczerpującą bibliografię tekstów na temat intertekstualności przedstawia Ryszard Nycz w: idem, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury*, Kraków 2010.

29 R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 108.

30 R. Nycz, *Poetyka intertekstualna*, op. cit., s. 168.

31 J. Kristeva, *Word, dialogue, and the novel*, [w:] T. Moi (red.), *The Kristeva reader*, New York 1986, s. 37.

32 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, op. cit., s. 107.

Jednak fotografie Sugimoto i Crewdsona nie są krytyczne, one afirmują mit kinematografii i uwznioślają doświadczenie kina. Traktują kino tak, jak pokazał je pięknie Woody Allen w *Purpurowej róży z Kairu* – jako drzwi do innego, wymarzonego i cudownego świata. W podejściu fotografów nie chodzi o zdystansowanie się wobec prezentowanego obiektu, lecz o zanurzenie w nim. Działa tu proces, który w kontekście projekcji galeryjnych Eiji-Liisy Ahtili rozpoznała Mieke Bal. Badaczka stwierdziła, że prace te posługują się językiem afektu. Termin ten powstał między innymi dzięki interpretacji teorii filmowych Gillesa Deleuze'a. O ile w teorii francuskiego filozofa chodziło o moc wizerunku twarzy budzącej „obrazy uczucia", o tyle w obrazach projektowanych Finki afekt jest wynikiem działania obrazu pustki.

„Twierdzę jednakże, iż ten paradoks jest właśnie sednem afektu jako podstawy dla sztuki, która bierze na serio Brechtowskie napomnienia **przeciw** identyfikacji i **za** współudziałem. Mimo swojej bezafektywności, mowa i zachowanie postaci uniemożliwiają emocjonalną identyfikację i bezrefleksyjną empatię, to właśnie pustka czyni dzieło sztuki otwartym na afektywne spotkanie trzeciego stopnia"[33].

Znowu zatem, jak w wypadku *Trzeciego sensu* i *Kina zwłoki*, doświadczenie dzieła nie wymaga identyfikacji, lecz pozwala wprowadzić w jego odbiór własne treści odbiorcy, zmienionego tu w uczestnika. Podobnie dzieje się w fotografiach Sugimoto – widz staje się uczestnikiem tego specyficznego seansu pustki – pustki podwójnej, sfotografowanej sali i prześwietlonego ekranu. Unosimy się wobec tej przestrzeni jak pozbawione ciała duchy. Długa ekspozycja na zdjęciu Sugimoto sprawia wrażenie, jakby ekran nie był płaszczyzną odbijającą światło (jak jest zasadniczo – bo służy do projekcji), lecz jakby je emanował. Sugimoto zrywa z założeniem Barthesa, że narzędziem wprowadzania w hipnozę jest promień światła[34]. Tutaj hipnotyzuje świetlisty prostokąt w centrum obrazu. Fotografia, wbrew zasadzie działania projekcji filmowej, oddaje jej istotę – przyciąganie do ekranu. Zanurzenie się w obrazie pozwala przywołać w pamięci amerykańską mitologię kina popularnego, w której sala jest miejscem schadzek, ale też zbrodni (wzmacnianą medialnym nagłośnieniem takich spraw jak zabójstwo Johna Dillingera, nota bene opowiedziane w fabule filmowej, czy zamach na premierze *Batmana* kilka lat temu). W kinie jest się bezbronnym jak we śnie, a więc jest to przestrzeń realizacji mrocznych pragnień.

Ciekawie interpretuje fotografie Sugimoto Natalia Gruenpeter, przywołując słowa Davida Greena. Badaczka filmu i fotografii opiera swoją analizę na spostrzeżeniu, że „fotografia obdarzona jest życiem przez śmierć filmu"[35]. Zmienia to całkowicie wizję,

---

33 M. Bal, *Język afektu*, przekł. M. Maryl, „Teksty Drugie" 1-2(103-104)/2007, s. 166.

34 Wyrażonego w analizie doświadczenia kinematograficznego, zob. R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przekł. Ł. Demby, [w:] W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego*, Kraków 1993, s. 157–160.

35 N. Gruenpeter, *Czas, ciało, pamięć. Fotografia w paradygmacie kina*, rozprawa doktorska pod opieką prof. A. Gwoździa, Katowice 2014, s. 23.

w której film okazał się medium silniejszym od fotografii i ją zastąpił. Tymczasem dzisiaj okazało się, że to fotografia „pożarła" film, uczyniła go swoim „tworzywem", ale jednocześnie uświęciła kino[36].

Zauważmy zatem, że kinematograficzne są prace Walla i Crewdsona nie tylko ze względu na sposób produkcji (plan filmowy, aktorzy, reżyseria światła) i postprodukcji, ale przede wszystkim dlatego, że pokazują obrazy kojarzące się z fabułami filmowymi. („Hollywoodzka" jest także promocja ich wystaw.) Ta zmiana zachęca do spojrzenia w nowy sposób na kolejną klasyczną dyskusję z początku wieku, na spór o film i fotografię dokumentalną. Powrócimy do niego w podsumowaniu tekstu.

W stronę konkluzji – fikcja rzeczywistości

Wymieńmy pojęcia, które omawiane były w tekście: diegeza, zwłoka, fikcja. Dodajmy do nich jeszcze „autorytet dokumentalistyczny" Barbary Savedoff. Zobaczymy, jak kształtują się one w polskiej fotografii. Obrazy Adama Pańczuka i Pawła Bownika reprezentują nurt, który w polskiej fotografii zwykło się nazywać nowym dokumentalizmem[37]. Bohaterowie są autentyczni, to nie aktorzy, lecz wyglądają jakby pozowali. Nie tyle są sobą, ile siebie „odgrywają" jakby chcieli udowodnić Goffmanowską tezę o przypisanych jednostkom rolach społecznych. W tradycję portretowania wpisane jest pozowanie, dobrze je rozpoznają dzisiejsi twórcy. Pamiętamy przecież, że na fotografiach Augusta Sandera bohaterowie pozują, są ustawieni tak, by w swoim wyobrażeniu „wyjść jak najlepiej na zdjęciu". Cukiernik miesza w metalowym garnku, murarz dumnie dźwiga na ramionach cegły. Patrzą prosto w obiektyw aparatu, jak zauważał John Berger, mając pełne zaufanie do fotografa. Fotografie nowych dokumentalistów niby są podobne. Modele ustawieni na wprost aparatu, patrzą w obiektyw, ale jest w nich coś teatralnego.

Dobrze ukazują to cykle Pańczuka, *Karczeby* czy *Ukryci ludzie*. W *Karczebach* postacie ludzkie niemal zlewają się z ziemią. Ręka i głowa mężczyzny wyłaniają się wprost z podłoża, kobietę okrywa sieć przypominająca pajęczynę. *Ukryci ludzie* są cyklem portretów mieszkańców Islandii. Twarz kobiety zakrywają włosy. Widzimy, że te portrety są inscenizowane, odgrywane, mimo to otacza je ów wspominany wcześniej autorytet dokumentalistyczny; wierzymy, że na zdjęciach oglądamy autentyczne postacie, bo mamy zaufanie do fotografa. Savedoff twierdzi, że wraz z rozpowszechnieniem się cyfrowych manipulacji traci on na znaczeniu, a fotografie dokumentacyjne z przeszłości będą uznawane za „dzieło sztucznych kompozycji i fikcji"[38].

---

[36] Ibidem, s. 23.

[37] Nazwa przyjęła się za sprawą wystawy *Nowi dokumentaliści* Marka Grygla i Adama Mazura w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2006 roku. Pańczuk i Bownik należą do ich kolejnego pokolenia.

[38] B. Savedoff, *Autorytet dokumentalistyczny*, op. cit., s. 165.

Adam Pańczuk, *Ukryci ludzie*, 2010

Obawa ta okaże się bezzasadna, jeśli do analizy współczesnej fotografii zastosujemy nie pojęcie dokumentalizmu, ale diegezy. Najciekawsze rzeczy bowiem dzieją się w obrazach wtedy, gdy fikcja i rzeczywistość się stykają.

Aby wyjaśnić powyższe stwierdzenie, przywołam na moment historię obrazu. W 1926 roku John Grierson napisał tekst, a właściwie rodzaj manifestu poświęconego filmowi dokumentalnemu. Przedstawił w nim twórczość, stanowiącą według niego alternatywę wobec filmu hollywoodzkiego – filmy o prawdziwym życiu ludzi, takie jak *Nanook z Północy* Roberta J. Flaherty'ego. W ramy filmu dokumentalnego wpisana była artystyczna kreacja, lecz nigdy nie miała ona prowadzić do tworzenia fikcyjnych opowieści. Fotografie współczesne likwidują podział na dokumentalne i fikcyjne.

Spójrzmy teraz na portrety wykonane przez Pawła Bownika. Oto na jednej z fotografii widzimy uśmiechniętego chłopca. Pewny siebie wzrok, jasne włosy, uśmiech. W jego urodzie jest coś niepokojącego (jak wizerunek pięknego młodzieńca z *Kabaretu* Boba Fosse'a), druga fotografia pokazuje tę samą postać od tyłu, wychodzącą z pomieszczenia. Inaczej niż u Pańczuka, nie otrzymujemy tu sygnału, że mamy do czynienia z portretem, raczej jakąś nieokreśloną sugestię, że patrzymy na inscenizację. Sugeruje to „choreografia gestów" modela tworząca opowieść. Na trzeciej fotografii z cyklu zatytułowanej *Krata* widzimy dwie dziewczynki leżące na podłodze w kraciastych sukienkach. Opisywałam wcześniej zauważalną zmianę w obrazowaniu – odejście od indeksalności na rzecz reprezentacji. Podobnie sądzi Laura Mulvey. W eseju poświęconym fotografii Jeffa Walla *The Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* stwierdza ona, że w pracach tego artysty rozpoznać można zarówno tradycję „estetyki natychmiastowości, ujęcia, które uchwytuje Cartier-Bressonowski «decydujący moment»", jak i perfekcję „skomponowanych efektów hollywoodzkiego studia"[39]. Zderzenie obu sposobów fotografowania wywołuje według niej poczucie niepewności, „nieswojości". Tę niesamowitość Mulvey łączy nie z teoriami Freuda, lecz z poprzedzającym je esejem Wilhelma Jentscha z 1906 roku. Pisze: „Jentsch usytuował niesamowitość w poczuciu dezorientacji doświadczanym wtedy, gdy racjonalny umysł zderza się z iluzją, to jest chwilowo niewyjaśnialnym. Ten rodzaj «intelektualnej niepewności» może wzrastać na przykład wobec automatów lub figur woskowych, które wydają się prawie żywe"[40]. Fotografie Walla nie odsyłają nas do konkretnego przedmiotu odniesienie, wydają się jak „prawdziwe", ponieważ przywołują lub cytują pewien rodzaj znanej nam fotograficznej reprezentacji[41].

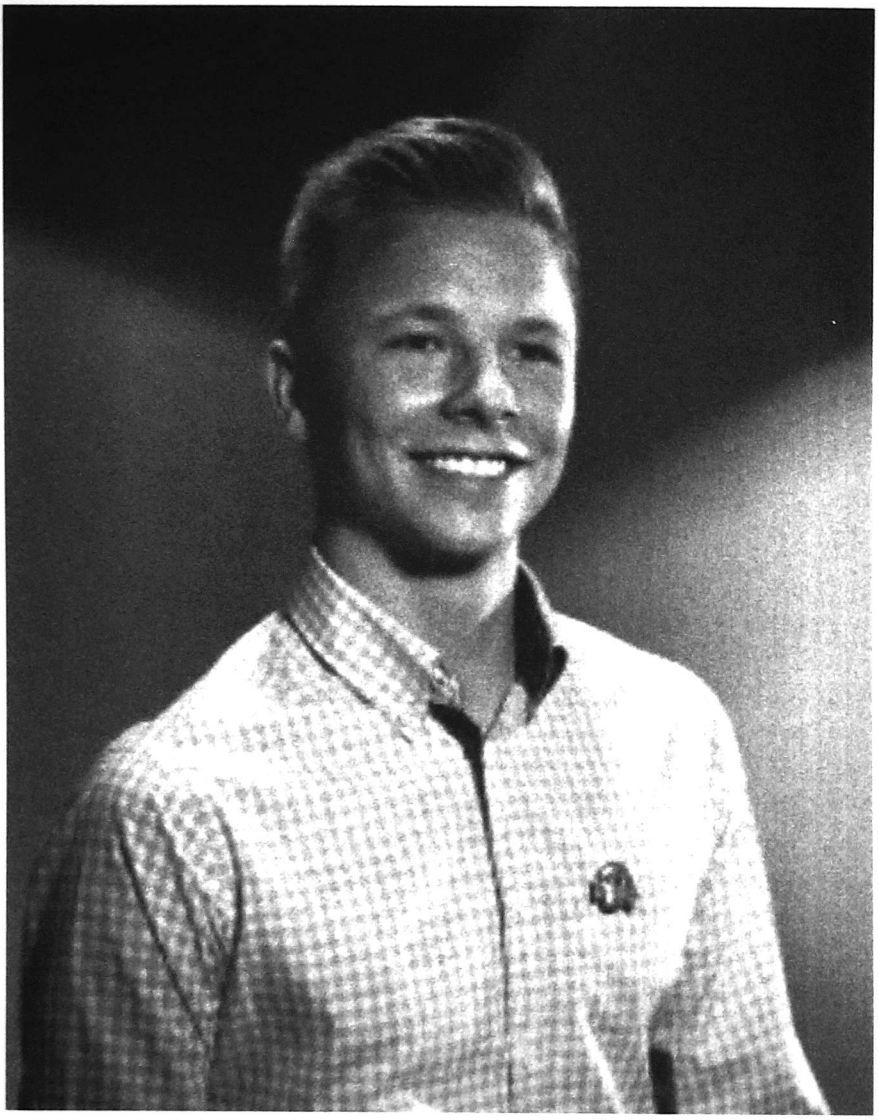
Ten rodzaj relacji obrazu do świata charakterystyczny jest właśnie dla kina, nie dla fotografii, która przecież przez lata stanowiła synonim „tego-co-było". Tymczasem

---

[39] L. Mulvey, *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai): From after to before the Photograph*, „Oxford Art Journal" 1/2007, s. 30.

[40] Ibidem, s. 31.

[41] Ibidem, s. 33.



Paweł Bownik, Bez tytułu, 2013

wcale nie mamy pewności, czy to było, chociaż wygląda wielce prawdopodobnie. Powróćmy tu do przywoływanej zasady „zawieszenia niewiary", jakże charakterystycznej dla powieści i filmu. Przy omawianych fotografiach, by czerpać przyjemności z ich oglądania, także musimy się zgodzić na zawarcie takiego paktu – uznać, że fotograf nie kłamie, chociaż pokazuje nam fikcyjny świat. Znakomicie możemy prześledzić działanie tego paktu na przykładzie fotografii Jana Smagi i Anety Grzeszykowkiej *Portrety* z 2006 roku. Twórcy pokazali cykl komputerowo wygenerowanych, realistycznych portretów rejestrujących starannie wszelkie cechy fizjonomiczne modeli. Jak o nich jednak myśleć, gdy zdamy sobie sprawę, że te osoby nigdy nie istniały, a ich wizerunki są wynikiem działania programu komputerowego? Są więc one efektem fikcji, chociaż prezentują się wielce prawdopodobnie. Grzeszykowska komentowała: „Chciałam, żeby ci ludzie byli na tyle wiarygodni, byśmy, dowiadując się, że oni nie istnieją, zaczynali wątpić w siebie"[42]. Czy to zamierzenie udało się osiągnąć? Wobec fotografii Grzeszykowskiej zostajemy wprowadzeni w niepokój podobny do tego, o którym pisał Jentsch. Z jednej strony, nasze doświadczenie podpowiada nam, że postacie wyglądają jak prawdziwe, z drugiej – wiemy przecież i racjonalnie potrafimy sobie wytłumaczyć, że są fikcyjne, zatem zaczynamy wątpić. Jeśli jednak postąpilibyśmy tak jak czytelnicy powieści fantastycznej i założyli, że to, co widzimy, jest możliwe, to nasz umysł tego niepokoju by nie doświadczył. Wystarczy, byśmy przyznali fotografii zdolność diegezy – wytwarzania fikcji poprzez narrację. Z pracy Grzeszykowskiej i Smagi bowiem wcale nie wynika, co widzimy. Potrzebujemy jeszcze opowieści o programie komputerowym, kreacji. To narracja mówi nam kim są, a właściwie kim nie są bohaterowie zdjęć.

Jeszcze ciekawszą opowieść o fotografii przekazała Grzeszykowska w cyklu *Untitled Film Stills*, tak – to nie przypadkowy tytuł. Artystka wcieliła się w postacie stworzone kiedyś przez Cindy Sherman. Powtórzyła to, co było już powtarzaniem. Cytowała cytat. Skondensowała w kadrze i filmowość, będącą pierwotnym tematem Sherman, i fotograficzność, której synonimem stały się jej prace.

Istotą fabuły filmowej jest założenie, że wszystko, co widzimy, jest możliwe (dlatego np. kierowcy rajdowi nie powinni oglądać filmów o wyścigach, jeśli oczekują, że „tak jest", a realistycznie nastawieni lekarze – *Doktora House'a*). Podobnie dzisiaj działa fotografia, w niej także wszystko jest możliwe. Położenie nacisku na obrazie i wyobrażeniu, a nie na indeksalnym kontakcie z przedmiotem to najważniejsza zmiana, która dokonuje się obecnie w fotografii. Z jednej strony, jeśli jest obrazem, reprezentacją, to również zdolna jest do uwolnienia się od referenta. Z drugiej – nasza fascynacja fotografią nadal polega na tym, że daje nam ona „wrażenie realności" w równym stopniu co obraz filmowy. ●

---

[42] Wypowiedź artystki opublikowana na stronie http://culture.pl/pl/tworca/aneta-grzeszykowska-i-jan-smaga (3.08.2014).

Magdalena Kamińska

Co mówią te głosy? Enklawy halucynacji w internecie

W latach 90. XX wieku wśród użytkowników, a także pierwszych badaczy cyberkultury wielkim powodzeniem cieszyła się interpretacja internetu jako utopijnej enklawy wolności, równości i demokracji. Dobitnym wyrazem wiary w prawdziwość tego przekonania jest słynny *Manifest Niezależności Cyberprzestrzeni* (*A Declaration of the Independence of Cyberspace*) Johna Perry'ego Barlowa, opublikowany 8 lutego 1996 roku[1]. Tekst ten powstał w momencie historycznym, w którym dostęp do Sieci posiadał zaledwie 1% procent ludności świata, a większość nie znała nawet określenia „internet"[2]. Obecnie dostęp taki ma 40%, zaś minione 18 lat znacząco zmieniło poglądy na to, czym Sieć jest, do czego służy i w jakim kierunku zmierza jej rozwój. Wizja internetu jako autonomicznej enklawy swobód traciła na popularności stopniowo, w miarę jak coraz więcej mówiło się o nim jako o najskuteczniejszym narzędziu współczesnych Wielkich Braci, szydząc równocześnie z naiwnej wiary w możliwość całkowicie prywatnej i nieinwigilowanej przez nikogo komunikacji. W zamian za to coraz częściej analizowano przesłanki do cenzurowania i kontrolowania Sieci, a także ostrzegano przed konsekwencjami takich praktyk (ostatnio szczególnie stanowczo na ten temat wypowiada się Evgeny Morozov[3]). Wskutek „socjalmediatyzacji" i „mobilizacji" CMC, symbolizowanych przez technobiznesową działalność Marka Zuckerberga, zabita została – jak się wydaje, już na zawsze – wiara w prowolnościowość i autonomię internetu jako dane, z góry wpisane w system medium. Niewielu badaczy i publicystów traktuje ją dziś jako w ogóle możliwą[4]. Jeżeli taka opcja jest jeszcze rozpatrywana, to głównie w związku z trzema nadal niezbyt dobrze poznanymi i stosunkowo nieznacznie zmerkantylizowanymi obiegami cyfrowymi:

1. *lost netu*, stanowiącego quantum „martwych" adresów, z którymi nie można już się połączyć;
2. *dark internetu/darknetu*, do którego nie można się zalogować standardowym trybem – przykładem mogą tu być zamknięte sieci wojskowe czy korporacyjne;

---

1 Zob. J.P. Barlow, *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, Electronic Frontier Foundation, https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html (20.09.2014).

2 Por. *Internet Users, Internet Live Stats*, http://www.internetlivestats.com/internet-users/ (20.09.2014).

3 Np. E. Morozov, *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*, New York 2011.

4 Por. np. W. Orliński, *Internet. Czas się bać*, Warszawa 2013.

3. *deep/cloaked/hidden/invisible webu*, do którego zaliczane są zazwyczaj bazy danych, a także anonimowe sieci P2P w rodzaju TOR czy FreeNet. Do zalogowania się do nich niezbędny jest specjalny software. Ich względna anonimowość jest niekiedy interpretowana przez użytkowników jako pełna prywatność, co jest oczywistą przesadą[5], ale z pewnością jest ona większa niż w ogólnodostępnym internecie (*common/surface/bergie web*). W *deep webie* wiele zasad odnoszących się do *common web* funkcjonuje niejako w odwróceniu, a inne przypominają rozwiązania znane z „prehistorii" internetu – nie działają w nim wyszukiwarki, tylko listy linków, jest on graficznie prymitywny i powolny. Animatorzy *deep webu* występują przeciwko powszechnej w dobie mediów społecznościowych praktyce wyłudzania informacji w zamian za informacje. Dlatego *deep web* jest idealnym kanałem komunikacyjnym dla aktywistów z krajów totalitarnych, ale także – a może przede wszystkim – dla osób zainteresowanych obrotem nielegalnymi towarami. Z tego względu ważnym problemem związanym z funkcjonowaniem anonimowych sieci jest możliwość przeprowadzania anonimowych transakcji (przykładami takich rozwiązań są Bitcoin czy Paysafecard). Michael K. Bergman w 2001 roku oszacował, że wielkość *invisible webu* przekracza przynajmniej dwukrotnie rozmiary ogólnodostępnej Sieci, a popularne wyszukiwarki indeksują zaledwie 0,03% istniejących stron. Obecnie mamy z pewnością do czynienia z przestrzenią znacznie większych rozmiarów[6].

Przedmiotowy zakres wymienionych pojęć jest nadal dyskutowany. W użytkowniczej praktyce pod pojęcie *hidden webu* podciąga się niekiedy wszystkie treści nieindeksowane w ramach ogólnodostępnej Sieci. Można nawet się spotkać z ironicznym stwierdzeniem, że gdy w warunkach realnego potopu informacyjnego wchodzimy na drugą stronę wyników z Google, przedostajemy się na „ciemną stronę internetu", ponieważ tak daleko dociera bardzo niewielu użytkowników. Sytuacja ta jest zarazem skutkiem i przyczyną zaostrzania się rywalizacji o uwagę użytkownika w ramach intensywnej i nieustannej gry kultury dystrakcji i ekonomii uwagi[7]. W jej konsekwencji – szczególnie wśród młodego pokolenia, nie pamiętającego już świata przed epoką mediów społecznościowych – narasta potrzeba rozwiązań ekskluzywistycznych, które wiążą się z większą szansą na komunikacyjną anonimowość. Młodzi porzucają klasyczne

---

5 Por. np. A. Couts, *Harvard Student Used Tor to Anonymize Bomb Threat Emails, Failed*, Digital Trends, 18.12.2013, http://www.digitaltrends.com/web/harvard-student-used-tor-anonymize-bomb-threat-email-failed/ (20.09.2014).

6 M. Bergman, *The Deep Web: Surfacing Hidden Value*, Bright Planet, 24.09.2001, http://brightplanet.com/wp-content/uploads/2012/03/125501764811-deepwebwhitepaper1.pdf (20.09.2014).

7 Por. M. Krajewski, *Kultura dystrakcji – deficyty uwagi i strategie jej kumulacji*, http://krajewskimarek.blox.pl/resource/Ekonomia_uwagi.doc (20.09.2014).

portale społecznościowe takie jak Facebook[8], coraz chętniej powołując i zasiedlając „głębsze" środowiska. Przykładem tego trendu może być nie tylko zainteresowanie anonimowymi sieciami, ale też pojawienie się ekskluzywistycznych polskich *chanów*[9], jak również powodzenie ogólnodostępnych Chatroulette czy Omegle, na których gimnazjaliści nie pamiętający „świata przed Zuckerbergiem" ekscytują się odkryciem, że przez internet można się również kontaktować z zupełnie nieznajomymi osobami. Niewątpliwie mogą w ten sposób wywołać nie tylko pewien niepokój, ale też śmiech pokolenia rodziców, które doskonale pamięta, że od takich właśnie praktyk „wszystko się zaczęło".

Można powiedzieć, że środowiska *invisible web* stanowią w pewnym sensie enklawy wolności w internecie, choć mitem jest, że to, co w nich się dzieje, jest niewykrywalne dla władz, bowiem mimo zabezpieczeń, każdy użytkownik zostawia ślady i popełnia błędy. Trend zakładania cyberfortec – trudnodostępnych stref w cyberprzestrzeni – prowokuje pytanie o aktualny, radykalnie ongiś zmodyfikowany wskutek cyfryzacji komunikacji stan granic między tym, co zakazane – od zbrodni poczynając i na politycznej nieprawomyślności kończąc – a tym, co prywatne. Kwestia prywatności jest obecnie traktowana jako jeden z najważniejszych problemów cyberkultury, mimo że nie wierzy się już w możliwość zaistnienia stuprocentowo sterylnych enklaw w ogólnodostępnej Sieci, z racji swojej mechaniki ogromnie podatnej na wszelkiego rodzaju inwigilację.

A jednak można podważać przekonanie o całkowitej „przezroczystości" komunikacji komputerowo zapośredniczonej, nie tylko odwołując się do ekskluzywnych przestrzeni *invisible webu*, ale również przywołując przykłady ogólnodostępnych środowisk, które posiadają ewidentne cechy enklaw. Podobnie jak w wypadku zjawisk z kręgu *invisible web*, przyjrzenie się im pozwala postawić wspomnianą kwestię „prywatne a zakazane" w nowym świetle. W wybranych przeze mnie na użytek tego tekstu przykładach element zakazu ujawnia się w fakcie, że tematy, wokół których koncentrują się te środowiska, stwarzają określone zagrożenia dla użytkowników, zaś element prywatności – że rodzaj doświadczeń, którymi się w nich dzielą, wydaje się wyjątkowo trudny do przekazania i uwspólnotowienia. Chodzi o środowiska, w których jednym z centralnych tematów jest doświadczenie halucynacji.

Szczególnie niepokojący charakter spośród tego rodzaju cyberenklaw mają środowiska pronarkotykowe. Obecnie największym z polskojęzycznych jest serwis

---

[8] Por. np.: D. Glenn, *More Teens Are on Tumblr than Facebook or Instagram, Survey Finds*, „Social Times", 9.01.2013, http://socialtimes.com/more-teens-are-on-tumblr-than-facebook-or-instagram-survey-finds_b115576 (20.09.2014).

[9] Zasadniczo stanowią one część *common web*, ale użytkownicy współtworzą liczne zabezpieczenia dostępu do nich, starając się przy tym, by wiedza o istnieniu tych środowisk nie wychodziła poza nie same. Na temat chanów piszę więcej [w:] M. Kamińska, *Jan Paweł II jako obiekt netlorowej wytwórczości w polskim internecie. Adoracja, profanacja, krytyka*, tekst w druku.

Hyperreal.info i jego odnoga Neuro Groove, oba wzorowane na analogicznych środowiskach anglojęzycznych (przede wszystkim Erowid.org). Ich interakcyjne centrum stanowią technicznie i formalnie archaiczne fora dyskusyjne. Są one celowo pozbawione nowoczesnych uatrakcyjnień wizualnych i hiperłącz wiążących je z innymi środowiskami, w tym szczególnie z portalami społecznościowymi, ponieważ umożliwiałoby to identyfikację użytkowników. Jest ona wysoce niepożądana ze względu na to, że używanie i obrót substancjami zmieniającymi świadomość może skutkować nie tylko kłopotami z prawem, ale również odrzuceniem społecznym. Na tym przykładzie widoczne jest, że wielokrotnie przepowiadany, a nawet konstatowany zanik niektórych „staroświeckich" typów cyberśrodowisk, takich jak na przykład forum dyskusyjne, nie nastąpił i raczej szybko nie nastąpi. Rozwiązania tego typu umożliwiają bowiem wyjątkowo skuteczne jak na *common web* ery mediów społecznościowych maskowanie tożsamości aktorów, co jest ich silnym atraktorem.
W przypadku wspólnot Hyperreal.info i Neuro Groove można mówić o całym zestawie zalecanych przez administrację i użytkowników tricków służących zamazaniu tożsamości, takich jak podawanie jako miejsca zamieszkania użytkownika kraju innego niż Polska (u podstaw leży założenie, że lokalne oddziały ścigania nie będą zainteresowane taką osobą), figurujący w regulaminie zakaz upubliczniania wszelkich informacji, które mogą pomóc kogoś zidentyfikować, a także żądanie posługiwania się odmiennym od używanych przez daną osobę gdzie indziej nickiem. Można zatem powiedzieć, że Hyperreal.info to swoiste „medium antyspołecznościowe". Jednak mimo świadomości zagrożeń, nie zeszło ono pod powierzchnię *hidden webu*, lecz pozostaje ogólnodostępne, co jest motywowane przez administratorów swoistą misją: „Redakcja serwisu nie nakłania do zażywania opisywanych substancji [...]. Zdaniem twórców NG, jeśli ktoś decyduje się na przyjęcie narkotyku [...] – powinien móc przygotować się do tego możliwie najbezpieczniej, hołdując mottu *know your body, know your mind, know your substance, know your source*, co w wolnym tłumaczeniu brzmi: «znaj umiar, zachowaj przytomność, odrób lekcje, kupuj najczyściej lub wcale» [...]. W Polsce narkotyki to wciąż dla wielu osób tabu, a często jedynymi dostępnymi informacjami są skostniałe, sformalizowane materiały oficjalne [...]. Publikacje te nie gwarantują użytkownikom pełnej wiedzy. Neuro Groove, wspólnie z materiałami gromadzonymi od 1996 roku w serwisie Hyperreal.info [...] oraz na forum talk.Hyperreal.info [...], wypełniają lukę w dostępie do informacji o substancjach psychoaktywnych"[10].
Zgodnie z zakładaną dla wspólnot online zasadą 90/9/111 zdecydowaną ilościową przewagę mają w nich tak zwani lurkerzy, czyli osoby nie udzielające się czynnie, a jedynie przeglądające treści zamieszczane przez administrację i aktywnych użyt-

---

10 *O co tu chodzi*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/o-co-tu-chodzi (20.09.2014).

11 Więcej na jej temat piszę [w:] M. Kamińska, *Niecne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Poznań 2011, s. 42–43.

kowników. Bazując na tym założeniu, można wnioskować, że Hyperreal.info i Neuro Groove to najczęściej czytane polskojęzyczne kompendia wiedzy na temat szeroko rozumianych substancji zmieniających świadomość. Warto zaznaczyć, że użytkownicy serwisów zaliczają do nich nie tylko heroinę czy LSD, ale też papierosy i piwo, a także różne egzotyczne i rodzime zioła oraz szeroko dostępne i popularne farmaceutyki – zarówno leki psychotropowe, jak i środki o zgoła innym działaniu. Do tych ostatnich należą na przykład popularne środki przeciwbólowe i przeciwkaszlowe, łatwe do nabycia bez recepty w każdej aptece, które stanowią obecnie jeden z najulubieńszych, bo najszerzej dostępnych i najtańszych środków odurzających wśród polskiej młodzieży. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że serwisy te stanowią najważniejsze źródło wiedzy Polaków na temat bardzo wielu zarówno mało znanych, jak i ogólnodostępnych substancji mogących mieć działanie zmieniające świadomość. Kompendium to jest starannie uporządkowane i podzielone na działy odpowiadające określonym specyfikom, a skorzystać z niego może bez trudu i dyskretnie każdy użytkownik internetu. Stanowi zatem idealny przewodnik dla debiutantów, wprowadzający ich w świat substancji zmieniających świadomość. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że mimo wyraźnej preferencji wobec głosów pozytywnych, Hyperreal.info i Neuro Groove nie są po prostu tubą lobby pronarkotykowego. Nie praktykuje się na nich otwartego zachęcania do zażywania, a istotną część ich treści stanowią niewesołe refleksje osób, które straciły kontrolę nad rekreacyjnym używaniem i popadły w nałóg[12].

Dzielenie się wrażeniami doznawanymi po zażyciu substancji psychoaktywnych było zawsze na tyle istotną częścią kultury psychodelicznej, że zasługuje ona na miano wspólnoty doświadczenia. Internetowe środowiska pronarkotykowe bazują na wypracowanym w jej ramach przekonaniu, że aby swoje indywidualne doświadczenie przeżyć w pełni, trzeba wiedzieć z góry, czego się doświadczy lub – bardziej precyzyjnie – czego można doświadczyć wskutek zażycia danej substancji w danych okolicznościach. Ponadto oferują też, co ważne, poczucie względnego bezpieczeństwa współczesnym „psychonautom", których cechuje duże poczucie zagrożenia i obawa przed stygmatyzacją społeczną wskutek ujawnienia ich praktyk. Jest ona szczególnie dotkliwa w przypadku osób nieletnich, którym „przypał z rodzicami" jest w stanie całkowicie zrujnować przyjemność płynącą z zażywania, nieodwracalnie niszcząc ich reputację w opinii znaczących innych[13].

---

[12] Por.: http://neurogroove.info/trip/d-u-sze-palenie-retrospekcja; http://hyperreal.info/talk/ile-wytrzymasz-trzezwo-ankieta-t41913.html (20.09.2014).

[13] „[M]atka dowiedziała się, że palę mj i łykam leki [...]. Minęło już sporo czasu, mj odstawiłem na rzecz kody i dexa, ale do teraz jestem paskudnym ćpunem i wrakiem człowieka i na pewno palę to świństwo. [...] Dla niej jestem już skazany na dragi i na pewno niedługo zacznę ładować w struny, a w ogóle powinienem iść na terapię albo jakiś odwyk. Ogólnie w domu patrzą na mnie jak na szmatę [...], może już zawsze będę kolesiem, który skończy na dworcu, żebrząc o hajs na ćwiarę"; c0nflikt, post w dyskusji Prosto w oczy z rodzicami, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/prosto-oczy-rodzicami-t22199-30.html (20.09.2014).

Jednym z najistotniejszych pytań, które frapują użytkowników, jest to, jak należy poprowadzić silnie przecież zindywidualizowane, a równocześnie łatwo wymykające się spod kontroli doświadczenie narkotykowe w najwłaściwszą stronę, aby stało się ono maksymalnie niezwykłym lub przyjemnym przeżyciem. Do tego celu służy gatunek cyberliteracki zwany tripraportem. „Tripraporty nadsyłane przez użytkowników stanowią źródło informacji o efektach działania konkretnych substancji [...]. Do tej pory w serwisie Neuro Groove opublikowanych zostało prawie półtora tysiąca opisów, skategoryzowanych według nazwy konkretnej substancji"[14]. Tripraporty ze względu na swoją instruktażową rolę są konstruowane według ścisłych reguł wyznaczanych przez administrację serwisu:

„1. W temacie posta wpisujecie nazwę substancji w kwadratowych nawiasach [...], w razie mixów wpisujecie [subst1][subst2][subst3] itp. itd. [...].

4. Na początku podajcie w razie możliwości:

– Set&Setting – czyli co się działo dookoła i w twojej psychice przed przejściem w stan wskazujący na spożycie

– Ilość spożytej substancji [...]

– Twój status – czyli jak długo się intoksynujesz i ile masz wiosen [...]"[15].

Ci spośród aktywnych użytkowników, którzy „generują" szczególnie ciekawe przeżycia oraz potrafią je zarazem barwnie (choć nie zanadto barwnie, powoduje to bowiem oskarżenia o konfabulację, zwłaszcza gdy zażyty środek w powszechnym przekonaniu nie predysponuje do efektownych doznań) i precyzyjnie opisać w tripraportach, skupiają na sobie uwagę wspólnoty, otrzymują wyrazy uznania i stają się jej szanowanymi partycypantami. Wspólnota „psychonautów" wkłada wiele wysiłku w racjonalizację formułowanej przez siebie wiedzy (na portalu można odnaleźć np. liczne wywody na temat chemii i biochemii efektu psychodelicznego) oraz w wikinomiczne porządkowanie zróżnicowanych treści dotyczących takiego doświadczenia[16]. Użytkownicy „ćpuńskich" środowisk, co może zaskakiwać, formułują myśli na ogół spójnie, nierzadko nawet starannie, starając się dobierać słowa jak najlepiej, traktują bowiem swą psychonautyczną twórczość jako rodzaj sztuki, co w szczególnie wyraźny sposób ujawnia się właśnie w tripraportach. Co równie zaskakujące, najwyraźniej zakładają, że najskuteczniejszym medium przekazu psychodelicznego doświadczenia jest słowo, niezwykle rzadko można bowiem napotkać próby uzupełnienia tripraportu o elementy graficzne. Niskojakościowa, mała fotografia ubrudzonej pastelami ręki autorki towarzyszyła na przykład temu rozbudowanemu i wypracowanemu w warstwie językowej opisowi:

---

[14] *O co tu chodzi...*, op. cit..

[15] TenTyp, post w dyskusji *Tripnote*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/tripnote-t12745.html (20.09.2014).

[16] Exploding In Yo..., *[DMT] – czyli jak zostałem psychodelicznym komandosem*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/comment/3101#comment-3101 (20.09.2014).

„Nagle wszystkie kolory wybuchły taką żywością, jakiej w życiu nie widziałam [...]. Słońce wychodzące raz po raz zza chmur nadawało każdemu przedmiotowi delikatny, fosforyzujący połysk. [...]. Piękno świata mnie tak zachwyciło, że zaczęłam na głos powtarzać «łał, łał, jakie to piękne, jakie to cudowne». Nic innego nie potrafiłam powiedzieć, bo myśli pędziły z prędkością światła, rozbijając się o zakamarki świadomości, dając natychmiastowe zrozumienie. Niestety, nasz organizm, mimo iż jest idealnym wytworem natury, nie dawał rady tak szybko pojmować takiego ogromu zrozumienia – dlatego część myśli była zapominana przeze mnie [...]. Podeszłam do stolika i wypakowałam pastele, chcąc coś potworzyć. To była dobra myśl, niemniej jednak nie stworzyłam żadnego «dziełka». Kolory pasteli, nie dość, że zintesyfikowane, to jeszcze falowały między sobą, przeskakując, nakładając się na siebie i buzując. W tamtym momencie dochodziło do synestezji [...]. Pastela, wypadając mi z dłoni na stół wydała cudowny dla moich uszu dźwięk, a przy upadku falami (tak jakby dźwiękowymi) rozchodził się jej kolor [...]. Zaczęłam łamać pastele, patrząc, jak pigmenty rozsypują się na kartce i na mnie, doświadczając przy tym iście orgazmoeufokolorowych wizuali. Rozsypane fragmenty pasteli wcierałam w ciało, czując połączenie ze sztuką, czując się jak żywe płótno, czując się jak *opus vitae*. [...]. Och, Witkacy, rozumiem już Twoje odczucia!"[17].

Użytkownicy znajdujący się aktualnie pod wpływem środków psychoaktywnych[18], w stanie złego samopoczucia spowodowanego ich nadużyciem[19] czy głębokiego załamania wywołanego świadomością nałogu[20] również udzielają się na serwisach, lecz nie zajmują się tworzeniem tripraportów, uprawiając raczej narracje autobiograficzne. Na podstawie metryczek można wnioskować, że tripraporterzy są w przeważającej mierze debiutantami (przynajmniej w odniesieniu do testowanej substancji), a zatem neofitami, dla których podzielenie się pierwszym przeżyciem określonego rodzaju jest silną potrzebą, nierzadko wyszydzaną przez bardziej zaawansowanych użytkowników[21]. Doświadczeni użytkownicy nie widzą już atrakcyjnego zadania w opisywaniu setnego tripu. W tej sytuacji grono doświadczonych psychonautów staje się swego rodzaju enklawą w enklawie. Znacznie bardziej interesują ich techniczne szczegóły produkcji i zażywania, skutki uboczne oraz to, czy i w jaki sposób można z określonymi substancjami zerwać. Demonstracyjnie pogardzają przy tym „gimnazjalnymi pseudonarkotykami", takimi jak popularne substancje apteczne czy

---

17 Elvis Presley, *Rozdziewiczenie z 4-ACO-DMT, czyli orgazmiczne uczucie piękna*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/comment/3105#comment-3105 (20.09.2014).

18 Np.: Anonim, *DXM FAQ*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/node/208 (20.09.2014).

19 Por. np. dyskusja *Ogromna depresja*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/ogromna-depresja-t36914.html (20.09.2014).

20 Por. np. dyskusja *amfetamina blagam pomocy*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/amfetamina-blagam-pomocy-t42839.html (20.09.2014).

21 frac, *Signopam*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/trip/signopam (20.09.2014).

tak zwane dopalacze, jako środkami tandetnymi, „nienaturalnymi" i nieznanymi chemicznie. Jak wspomniałam, niektóre opowieści eksperymentatorów i nowicjuszy są mocno krytykowane przez „starszyznę" środowiska jako nieprawdopodobne[22]. Tripraporty jako twórczość typowo neoficka generują też parodie, takie jak na przykład – zaskakujący w kontekście polskiej kultury alkoholowej i tym samym mogący spełniać funkcję argumentu na rzecz abolicji[23] – *Trip raport z picia piwa*:

„To mój pierwszy raport na hypku, więc proszę o wyrozumiałość. Jakiś czas temu miałem wątpliwą przyjemność spróbować [...] dziwnego narkotyku, zwanego piwem. Substancją czynną, jaką ten specyfik zawiera, jest alkohol etylowy. Na wikipedii wyczytałem, że to twardy narkotyk z grupy depresantów [...]. Możecie więc sobie wyobrazić moje zaniepokojenie, gdy znajomy zaproponował mi spróbowanie alkoholu. [...] Kumpel wskazał zejście do jakiejś piwnicy. Wchodzimy do środka, a tam SZOK! Wszyscy na legalu bez zażenowania ćpają piwo. Podchodzimy do dilera za ladą i prosimy o piwo. [...] Piwo przyjmować będziemy z dużego szklanego pojemnika, zwanego w slangu kuflem. [...] Przy trzecim piwie poczułem przypływ entuzjazmu, byłem bardzo rozmowny i zacząłem zwracać uwagę na dziewczyny siedzące przy pobliskim stoliku. [...] Pamiętam jeszcze jakieś urywki z tamtego wieczoru, ale niespecjalnie [...]. Wracając, zaczepił mnie bardzo niechlujny osobnik i poprosił o drobne na alkohol. Wzdrygnąłem się porażony wizją, jak straszne rzeczy robi z ludźmi ten narkotyk i obiecałem sobie, że więcej nie piję"[24].

Trzeba pamiętać, że tripraport jest gatunkiem mającym na celu przede wszystkim przekazywanie sobie nawzajem porad, na przykład dotyczących tego, jak za pomocą odpowiedniej aranżacji czasu i miejsca zażycia oraz adekwatnie dobranej muzyki można zażegnać niebezpieczeństwo wystąpienia *bad tripu*, czyli nieprzyjemnych halucynacji[25]. Warto dodać, że w psychonautycznych wspólnotach funkcjonuje rozróżnienie na wizje przeżywane w wyobraźni i wizje z otwartymi oczami (CEV – *closed-eye visuals*, OEV – *open-eye visuals*). Te drugie kojarzone są z substancjami silniej działającymi i ze środkami w ścisłym tego określenia znaczeniu psychodelicznymi. Dla niektórych użytkowników OEV są ważnymi atraktorami psychonautycznych praktyk, inni (szczególnie weterani) uważają ich abstrakcyjny charakter za na dłuższą metę nużący, zaś kolejni odbierają je raczej jako ich minus – są one w ich odczuciu źródłem dyskomfortu, nieprzyjemnym

---

22 Np. Anonim, *Aviomarin to niezłe gówno...*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/node/1870 (20.09.2014).

23 Por. Koka, *Legalna bania vs nielegalny haj*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/legalna_bania_vs_nielegalny_haj (20.09.2014).

24 Antyszwed, *Trip raport z picia piwa*, Antyszwecja, http://antyszwecja.wordpress.com/2013/04/17/trip-raport-z-picia-piwa/ (20.09.2014).

25 Por. np. Elvis Presley, *Rozdziewiczenie z 4-ACO-DMT...*, op. cit.

objawem utraty kontroli, niekiedy na tyle przerażającym, że ich pojawienie się może poskutkować nawet rezygnacją z dalszej konsumpcji danej substancji[26]. Zdarzają się sytuacje komunikacyjne, w których użytkownicy dają wyraz swojemu rozczarowaniu jakimś środkiem. Natychmiast znajduje on swych obrońców, starających się możliwie jak najbardziej plastycznie przedstawić własne doświadczenia zniechęconej osobie i w ten sposób „nauczyć" ją właściwego przeżywania działania danej substancji: „Weź jeszcze 8., 9., 10. raz. W końcu za którymś razem siedząc/leżąc, będziesz myślał sobie, że to jest gówno [...], nigdy juz tego nie kupię. A tu nagle boom, mega euforia, hmm nie taka dzika jak po fecie czy po alkoholu, tylko taka bardziej hmmm subtelna, tak jak po pigułach czujesz w głowie taką jakby, nie wiem, falę serotoniny, tak po kodzie czujesz euforie tak jakby bardziej w ciele, oczy się będą przymykać, mega ciepełko i wygrzanie w ciele. [...] Pomyślisz, że najlepsze juz minęło, usiądziesz sobie. A tu booom znowu grzeje i znów jest mmmm. Kurde, nie wiedziałem jak inaczej to opisać. Wtedy skumasz, czemu to takie fajne jest"[27]. Pojawiają się też, formułowane na poły z dumą, a na poły z zażenowaniem, opisy własnego tripu post factum, postrzeganego z „trzeźwej" perspektywy: „[P]ołknąłem kiedyś 70 tabletek. Wylądowałem w szpitalu. Faza była prze, [...] w czasie płukania żołądka do wody wylatywały mi z nosa barwne gerbery, a pielęgniarka miała kopyta. Pierwszej fazy nie pamiętam, bo straciłem przytomność [...]. [N]ie warto przesadzać. A mnie wzięli za jakiegoś niedoinformowanego samobójcę i konsultowali z psychiatrą :/ Kulawa akcja"[28]. Wielu użytkowników podkreśla, że pełnia ich doświadczenia wymyka się wszelkim próbom opisu: „Panie i Panowie, niech się każdy dowie... nie do opisania!!!!! [...]. Wrażenia nieprawdopodobne [...] totalne zatracenie świadomości [...] całkowity brak kontroli [...]. Nie do porównania z każdym innym znanym mi środkiem"[29].

W porównaniu z wspólnotowymi doświadczeniami kultury psychodelicznej stosunkowo rzadko można się natknąć na tripraporty zawierające kulturowo determinowane treści mistyczne. Ten aspekt doświadczeń z substancjami zmieniającymi świadomość wydaje się zdecydowanie odległy od przeżyć i oczekiwań współczesnych „psychonautów". Jeżeli taki wątek w ogóle pojawia się w ich opowieściach, miksuje

---

[26] „Gadasz z kumplem przez jakiś czas, a on nagle znika fchuj. No bomba jak dla mnie". „To ciesz się, że zniknął. Gorzej, jak ci się dwunastu takich samych palęta cały czas przy tobie. Jeszcze jak w miarę najedzeni i tam się czymś zajmą [...] to z bogiem sprawa. Gorzej, jak sie pobiją albo z dymem puszczą kuchnię czy łazienkę"; dyskusja *Halucynacje, CEVy, OEVy*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/halucynacje-cevy-oevy-t25662.html (20.09.2014).

[27] popjerdol, *Dlaczego zażywacie kodeinę?*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/dlaczego-ywacie-kodein-t26384.html (20.09.2014).

[28] Anonim, *DXM FAQ*, op. cit.

[29] Post w dyskusji pod artykułem *Salvia Divinorum – Efekty*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/node/2887?page=2 (20.09.2014).

się z elementami popkulturowej wyobraźni zbiorowej i światopoglądu naukowego[30]. Doświadczenia, które około roku 1968 byłyby zapewne poczytane za głębokie przeżycia duchowe, obecnie raczej bawią: „Położyłem się na parkiecie, [...] «M» na ziemi niedaleko mnie razem z kotem. Mógłbym nawet powiedzieć z KOTEM, tak! – ewidentnie zasługuje na duże litery. Był naszym przewodnikiem i opiekunem. Gdy cały pokój stawał się psychodeliczny i czułem, że wpadam tam, gdzie nie powinienem, szukałem KOTA. Wystarczy, że na niego spojrzałem i od razu było zajebiście. [...] «M» leżał na ziemi i bawił się z KOTEM, co jakiś czas śmiejąc się do siebie i mówiąc pod nosem «MAJESTAT KOTA, MAJESTAT KOTA...», później wspomniał, że akurat dla niego KOT zmienił się bardzo, był o wiele większy, o wiele bardziej puszysty i bogaty. [...] Do dziś jak spotykam tego kota, wiem, że on wie, o czym ja myślę"[31]. Niekiedy ujawnienie się mistycznego wymiaru wizji budzi wręcz dyskomfort: „Spanikowałem. Dlaczego? Bo wszedłem do świata duchów. Czułem się strasznie obco tam. Nie umiałem się odnaleźć"[32].

Reasumując: można powiedzieć, że uwspólnotowienie doświadczenia narkotycznego dzięki relacjom z doznań towarzyszących zażywaniu środków zmieniających świadomość, zdawanych *via* internet, jest dziś przede wszystkim formą ochrony poprzez budowanie wspólnotowej enklawy rozumianej jako ekumena. Narkofilów gromadzących się wokół „psychonautycznych" środowisk, choć są oni wewnętrznie zróżnicowaną grupą, łączy fakt, że robią rzeczy niebezpieczne, zakazane, w opinii prawa, medycyny i niezażywającej części społeczeństwa szkodliwe zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym[33]. Wiedzą oni, że poza własnym środowiskiem są wykluczani i stygmatyzowani, a zatem w „realu" ukrywają swoje praktyki. Internetowa enklawa, w której mogą je ujawnić, zaspokaja wiele ich potrzeb („Brakuje mi takich ludzi jak wy w swoim otoczeniu"[34]), ale także wystawia na dodatkowe niebezpieczeństwa, ponieważ pozwala ich zidentyfikować, karać i wykluczać. Stąd silne dążenie do anonimowości, realizowane omówionymi wyżej sposobami.

Dla współczesnych „psychonautów" internet stał się swoistym ekwiwalentem tradycyjnych wspólnotowych tripów uprawianych w grupach kontrkulturowych ery

---

30 „Po kilku tripowaniach docieram do wnętrza, gdzie spotykam boga, z którym rozmawiam, ostatnio poprosiłem go żeby pokazał mi najmniejszą cząstkę elementarną, przeprowadził mnie przez dziwny tunel na którego końcu było coś, a tym czymś było nic, bardzo dziwnie wyglądało"; post w dyskusji pod DXM FAQ, op. cit.

31 Quvill, *Majestat kota i „one są z innego świata"*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/trip/majestat-kota-i-one-s-z-innego-wiata (20.09.2014).

32 Post w dyskusji pod artykułem *Salvia Divinorum – Efekty*, op. cit.

33 „Psychonauci" przestrzegają się nawzajem przed samotnym eksperymentowaniem z substancjami jako znacznie zwiększającym zagrożenia, szczególnie zdrowotne. Mimo to z tripraportów wynika, że ta właśnie forma zażywania jest jedną z najczęstszych.

34 Post w dyskusji pod artykułem: *Ziggie, wykolejony 4-ho-met*, Neuro Groove, http://neurogroove.info/trip/wykolejony-4-ho-met (20.09.2014).

przedinternetowej[35], jednak w ich „podróżach" ujawnia się niewiele charakterystycznych dla nich, przepojonych mistycyzmem treści. Niektórzy użytkownicy żałują utraty tej sublimującego i nadającego sens ich praktykom elementu: „[L]udzie [...] pragną chwili głębokiego zajrzenia w siebie, sięgają po wymyślne, rozmaite środki, ale tak na prawdę niewiele one pomagają, chwila mija, środki niszczą w jakimś stopniu organizm i mózg, a człowiek wraca do szarej ziemskiej rzeczywistości. [...] [T]o wszystko da się osiągnąć nieinwazyjnie, przez prawdziwą duchową praktykę, jakiej uczą od dawna na wschodzie różne szkoły jogi czy sufi"[36]. Niektórzy użytkownicy próbują restytuować związek między substancjami zmieniającymi świadomość a duchowością, na przykład zgłębiając relację pomiędzy środkami psychoaktywnymi i okultystyczno-newage'owską praktyką świadomego śnienia[37] lub poszukując możliwości partycypacji w zrekonstruowanych szamańskich rytuałach związanych z „roślinami-mistrzami"[38]. Warto zwrócić uwagę, że użytkownicy środowisk poświęconych szamanizmowi podchodzą do takich dążeń z dużym sceptycyzmem: „[W] rytuale Ayahuasci nie chodzi tylko o ćpanie Aya. To jest rytuał, więc wiąże się z określonymi czynnościami magiczno-religijnymi charakterystycznymi dla danej kultury, gdzie jej używano. No chyba, że ktoś chce [...] ćpać dla samej radości ćpania, oszukując siebie, że ma to jakąkolwiek wartość duchową. Wtedy równie dobrze może zażyć jakąś kolorową pigułkę i roić sobie, że odbywa podróż szamańską"[39].

Kolejnym przykładem internetowych enklaw skoncentrowanych wokół doświadczenia halucynacji są właśnie środowiska neoszamańskie[40]. Ważną religijną praktyką współczesnego szamanizmu jest „wytwarzanie" wizji, co można racjonalistycznie zinterpretować jako wypracowywanie umiejętności świadomego generowania kontrolowanych halucynacji. Wizualizacje praktykowane są przez ezoteryków różnego pokroju, jednak osoby uważające się za współczesnych szamanów wyróżnia spośród nich głębokie poczucie użyteczności społecznej. Dysponują one rozbudowaną i spójną mitologią oraz religijno-magiczną praktyką, której centrum stanowi trans i pojawiające się w jego trakcie wizje. Można powiedzieć, że „tworzone" są one na nieco podobnej zasadzie co halucynacje narkotyczne, podmiot stara się bowiem

---

35 Por. np. Quvill, *Majestat kota...*, op. cit.

36 Post w dyskusji pod artykułem *Salvia Divinorum – Efekty*, op. cit.

37 Zob. http://www.obeforum.pl/?sid=dcf3462d68fbcb31450c03132c43c5bc; http://forumezo.pl/zapamietywanie-snow-pierwsze-kroki-w-swiadomy-sen-t33854.html; dyskusja *Świadomy sen i/lub bardzo wyraźny sen, jaka substancja?*, Hypperreal.info, http://hyperreal.info/talk/swiadomy-sen-lub-bardzo-wyrazny-sen-jaka-substancja-t35813.html (20.09.2014).

38 Wątki na temat *Ayahuasca*, Hyperreal.info, http://hyperreal.info/talk/ayahuasca.html. Por. również *Ayahuasca, nauczycielka i uzdrowicielka duszy*, Projekt Infinitus, http://projektinfinitus.pl/forum/74-szamanizm/769-ayahuasca-nauczycielka-i-uzdrowicielka-duszy.html (20.09.2014).

39 Por. http://forumezo.pl/szamanizm-t37186.html (20.09.2014).

40 Por. np. http://forum.shamanika.pl/szamanizm-miejski-f51/ (20.09.2014).

przed wejściem w trans odpowiednio „nastroić" fizycznie i psychicznie poprzez szereg czynności rytualnych, co pomaga mu poprowadzić to doświadczenie w pożądanym kierunku. W odróżnieniu od tradycyjnych praktyk do „tworzenia" neoszamańskich wizji, generalnie nie używa się substancji zmieniających świadomość. Ma to związek z faktem, że przeżycie halucynacji nie jest celem współczesnych szamanów, lecz jedynie środkiem do niego. Uważają je oni za formę komunikacji z bytami duchowymi umożliwiającą rozwiązywanie problemów, poprawę własnej kondycji i rozwój mistycznych zdolności. Zachowanie pełnej świadomości podczas takiego kontaktu jest wskazane, ponieważ pozwala na maksymalizację płynących z niego korzyści (np. na zapamiętanie większej ilości szczegółów, które mogą mieć znaczenie symboliczne). Zasadniczo neoszamani, nie traktując substancji zmieniających świadomości w sposób pruderyjny, uważają „trzeźwy" trans za znacznie bezpieczniejszy od wywołanego za pomocą środków psychoaktywnych. Ich zdaniem w tym pierwszym przypadku niemożliwe jest „utknięcie" w *bad tripie*, a w przypadku doświadczonego szamana, który posiada wysokie kwalifikacje w dziedzinie kontrolowania bytów duchowych, popadnięcie w takowy jest w ogóle niemożliwe.

Podobnie jak w przypadku „psychonautów", dzielenie się doświadczeniem halucynacji ułatwia neoszamanom kontrolowanie go. Jest to bardzo istotne, ponieważ współczesny szamanizm jest praktyką silnie zindywidualizowaną. Jego adepci wierzą co prawda, że zostali wybrani przez duchy do wspólnej pracy dla dobra wszystkich bytów, ale pozostają na ogół swoimi własnymi nauczycielami, nie misjonują i praktykują samotnie[41]. Często ukrywają swoje praktyki przed najbliższym otoczeniem, obawiając się, że nie otrzymaliby odeń wsparcia ani zrozumienia, a nawet spotkaliby się z odrzuceniem. „Wystawienie bębna z szafy" bywa nie bez powodu porównywane do coming outu[42]. W tej sytuacji – podobnie jak w wypadku osób nieheteronormatywnych – pierwszym miejscem ujawnienia prawdy o sobie stają się często enklawy internetowe. Jednym z powodów poczucia wyobcowania u współczesnych szamanów jest fakt, że ten typ praktyki magiczno-religijnej koncentruje się na wypracowywaniu umiejętności „widzenia rzeczy, których nie ma". W racjonalistycznie nastawionym społeczeństwie jest ona odbierana jako element obcy kulturowo. Z tego powodu neoszamani, podobnie jak „psychonauci", maskują swoją tożsamość – używają pseudonimów i starają się unikać podawania danych ułatwiających ich identyfikację, chociaż ich działalność nie jest oczywiście penalizowana.

Dobrą orientację w charakterze neoszamańskich wizji daje prześledzenie na forach wątków dotyczących tematu zwierząt mocy, totemów, chowańców/familiarów i serwitorów, czyli – ogólnie rzecz biorąc – duchów-pomocników szamana przybierających zwierzęcą postać. „Zwierzę Mocy to ogólny termin określający duchy, które

---

41 Por..: M. Harner, *Droga szamana*, przekł. D. Chojnacka, Wrocław 2007, s. 21.

42 *Szamanizm*, forum portalu Indianie.info, http://www.indianie.info/viewtopic.php?f=74&t=1429 (20.09.2014).

są duchowymi opiekunami ludzi, które współpracują z ludźmi i udzielają im swojej pomocy. Najczęściej przybierają [...] kształt zwierząt, ponieważ mają cechy utożsamiane w danej kulturze ze zwierzętami (poprzez obowiązujący w danej kulturze zestaw archetypów i skojarzeń)"[43]. Natomiast chowaniec to „zwierzę materialne [...] z którym wskutek rytuału lub bardzo mocnego przywiązania [...] powstaje potężna więź, która łączy was niematerialnym łańcuchem [...]. [P]o części zyskuje się jakieś zdolności lub cechy Chowańca, ale też [...] Chowaniec jest w stanie komunikować się/ostrzegać partnera mentalnie"[44]. Ważne jest tu przede wszystkim ustalenie, jaką teriomorficzną formę preferuje dana istota duchowa, ponieważ jej cechy posiadają wymiar symboliczny, wiążąc się ściśle z zadaniami, które ma do spełnienia w odniesieniu do osoby szamana. Nawiązywanie kontaktu z istotami, których fizyczne cechy są tak ważne, i wykorzystywanie ich duchowego potencjału wymagają umiejętności nadawania wizjom maksymalnej zmysłowej konkretności[45]. Innymi słowy, im bardziej szczegółowy, symboliczny, a równocześnie multisensoryczny charakter posiada neoszamańska wizja/wizualizacja, tym większa jest jej duchowa skuteczność.

Dlatego użytkownicy środowisk poświęconych neoszamanizmowi chętnie roztrząsają wspólnie w powyżej zakreślonych ramach takie tematy, jak „chowańce cielesne a duchowe", „byty duchowe a astralne" czy wreszcie „wizualizacja a wizja"[46]. Wymieniają, opisują i porównują swoje zwierzęce duchy, analizują ich wygląd, zachowanie i charakter, relacjonują swoje z nimi spotkania niemal takim tonem, jakim inni opisują zachowania domowych psów, kotów czy kanarków. Chętnie wymieniają inner jokes, na przykład ironizując na temat przyczyn, dla których co drugi szaman chciałby „oswoić" ducha przybierającego formę wilka albo żartując z polskich szamanów preferujących dążenie do kontaktu ze zwierzętami egzotycznymi zamiast swojskich. Tego rodzaju zwierzeniom i żartom mogą się oddawać jedynie w enklawie; poza nią niewątpliwie zderzyliby się z murem jeszcze głębszego niezrozumienia, niż ma to miejsce w przypadku narkofili. Próba pochwalenia się swoim astralnym chowańcem na przykład na firmowym brunchu z pewnością naraziłaby ich na podejrzenie zaburzeń psychicznych, z którymi w potocznym przekonaniu nieodłącznie wiąże się „postrzeganie rzeczy, których nie ma".

Istotnie, w środowiskach gromadzących osoby cierpiące z powodu takich zaburzeń, szczególnie zaś schizofrenii bardzo często poruszane są tematy urojeń i halucynacji,

---

[43] Asus, *Zwierzęta mocy*, Ezoforum, http://www.ezoforum.pl/szamanizm/19260-zwierzeta-mocy.html (20.09.2014).

[44] Xardox, *Chowaniec!*, Ezoforum, http://www.ezoforum.pl/archiwum-magii/15759-chowaniec-2.html (20.09.2014).

[45] Por. np. http://www.ezoforum.pl/szamanizm/19260-zwierzeta-mocy.html (20.09.2014).

[46] Wątki na Ezoforum, np. http://www.ezoforum.pl/szamanizm/64530-zwierzeta-mocy-w-snach.html; http://www.ezoforum.pl/szamanizm/64621-zwierzeta-mocy-offtop-ze-snow.html, http://www.ezoforum.pl/szamanizm/19260-zwierzeta-mocy.html (20.09.2014).

najczęściej słuchowych, przybierających formę „głosów"[47]. Objawy wytwórcze tego typu są na ogół odbierane przez chorych jako wrogie i nieprzyjemne, rzadko neutralne lub przyjazne. Niechętnie jednak informują o ich pojawianiu się otoczenie i lekarzy: „Głosy mi każą się ciąć, skoczyć z okna, wejść pod autobus, podciąć żyły, powiesić się [...] I ja się ich bardzo boję, [...] bo one mi obiecują, że już dziś to zrobię. [...] Lekarz mi nic nie pomoże, nic... :((([...] Nie wierzyć głosom? Jak??? Kiedy mówią tak wyraźnie..."[48]. Zrozumiałe, że cierpiący wskutek tak przykrych i niekontrolowanych halucynacji schizofrenicy[49] poszukują w internecie enklawy, w której mogliby spotkać osoby podobne do siebie i podzielić się z nimi swym niewyobrażalnym dla ludzi zdrowych doświadczeniem. Oczywiste jest również, że nie pragną przy tym ujawniać własnej tożsamości, choć z racji choroby nie zawsze są w stanie w pełni kontrolować swoje strategie autoprezentacyjne.

Wielu schizofreników doświadczających halucynacji konsultuje z innymi użytkownikami swoje wyjaśnienia tego fenomenu, poczynając od racjonalistycznych[50] przez apologetyczne[51] aż po krytyczne wobec medykalizacji schizofrenii[52]. Wymieniają się także wypracowanymi przez siebie strategiami postępowania z „głosami". Ponieważ przeszkadzają im one w codziennym funkcjonowaniu, frapuje ich

---

47 Np. „Pewnego dnia wszedłem do kościoła i usłyszałem piękny głos: «Szukałeś drogi do duszy. Myśli w twoim sercu od młodości są złe, a zło podawane jest człowiekowi w najpiękniejszej formie. Musisz nauczyć się schodzić z góry. Wybranych zostanie siedemdziesięciu siedmiu. Amen». Wtedy [...] poszedłem wywoływać Apokalipsę, bo nie podoba mi się to, co widzę naokoło. Chciałem to wszystko zakończyć mocą swojej wiary [...]. Trafiłem do psychiatryka. Diagnoza: schizofrenia paranoidalna". Syriusz Wolski, post w dyskusji *głosy czemu one wracają*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=35&t=12318&hilit=g%C5%82osy (20.09.2014).

48 Dyskusja *Głosy każą...*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=7&t=11842&hilit=g%C5%82osy&sid=3473f02209db7323529f96ca5936880d (20.09.2014).

49 „Już wolałbym mieć i wścieklizne i obcego w brzuchu niż głosy którym się uroiło że mam jedno i drugie", nektar_leszczyny, post w dyskusji *Głosy są torturą*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=35&t=13905 (20.09.2014).

50 „Głosy to tylko biochemia. [...] Spróbuj leczenia, być może uda się trafić z lekami i głosy znikną"; dyskusja *Głosy każą...*, op. cit.

51 „Wiele [...] osób opisanych w Biblii miało widzenia, objawienia, słyszało głosy. Jestem ciekaw, jak w naszych czasach zostaliby zdiagnozowani przez lekarzy. Wtedy taki ktoś był Jezusem, teraz to schizofrenik...."; dyskusja *Omamy cenestetyczne*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=7&t=6597 (20.09.2014).

52 „TO NIE JEST SCHIZOFRENIA! [...] Miałem i nadal mam identyczne objawy z tym że już teraz doskonale WIEM kto za tym stoi, że nie są to żadne OMAMY! To się dzieje na prawdę, niewolą nasze głowy, myśli, sterują naszym ciałem, sterują nasza podświadomością jak marionetką. Najgorsze że MY ofiary psychotroniki jesteśmy podzieleni, każdy z nas ma inne zdanie, ale zgadzamy się (niesłusznie) że to choroba psychiki [...], zostaliśmy sprytnie oddzieleni, zrobiono z nas wariatów [...], muszą z nas zrobić zombie, odbierać swobodne myśli bo jesteśmy «niebezpieczni»", temat *chory na schizofrenię paranoidalną*, forum portalu Psychiatria.pl, http://www.psychiatria.pl/forum/chory-na-schizofrenie-paranoidalna/watek/457111/15.html#p805651 (20.09.2014).

przede wszystkim pytanie, jak się ich pozbyć. W tym celu niektórzy polecają egzorcyzmy[53], inni – terapię farmakologiczną na zamkniętym oddziale psychiatrycznym, zaś jeszcze inni wypracowują własne praktyki terapeutyczne w stylu *do-it-yourself*[54]. Halucynacje wzrokowe wydają się dotykać schizofreników rzadziej, ponadto mają charakter przemijający i na ogół nie sprawiają im tak ogromnych cierpień jak nieustanne wsłuchiwanie się w „głosy"[55]. Doświadczają oni również omamów cenestetycznych (sensorycznych)[56], a także – równie częstych i nieprzyjemnych co „głosy" – urojeń[57].

Warto dodać, że aktywność osób z wymienionymi objawami, które nie mają świadomości choroby, można zaobserwować w wielu cyberśrodowiskach. Takie wypowiedzi można znaleźć na przykład na forach poświęconych poradom prawnym: „Podejrzewam, że jestem podtruwana – prawdopodobnie trutką na szczury, która jest wykładana w naszym bloku. Bardzo proszę o informację, gdzie mogłabym się przebadać"[58]. Odpowiedzi, które takie osoby uzyskują od użytkowników, dobitnie wskazują na powody, dla których poza enklawami nie warto czynić takich zwierzeń: „Tu z pewnością przebadają dokładnie [link do strony kliniki psychiatrycznej]". „Tu jest forum prawne, a nie psychiatryczne. Pani idzie do lekarza lepiej"[59]. „Jeśli wystąpi ponadto podsłuchiwanie myśli, to wszystko będzie jasne"[60]. Można zakładać, że to właśnie odrzucenie i szyderstwo („Nie wiem, co gorsze, to opętanie czy ta kpina"[61]), a także diagnoza kierują takie osoby w stronę cyberenklaw. Dopiero wówczas są w stanie odnaleźć odrobinę satysfakcji w gorzkim przekonaniu, które

---

53 Dyskusja *a może OPĘTANIE PRZEZ DEMONA?*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=30&t=575&hilit=g%C5%82osy (20.09.2014).

54 „Spróbuj zmusić głosy, żeby mówiły to, co chcesz, żeby mówiły [...], najlepiej przed snem na granicy snu i jawy, wtedy masz na nie największy wpływ. Później spróbuj świadomie powodować przerwy w głosach, wystarczą mignięcia. Ćwicz przez pół roku, aż będziesz umiał poglaszac [pogłaśniać] świadomie głosy, kiedy będziesz chciał". post w dyskusji *głosy czemu one wracają*, op. cit.

55 Dyskusja *Omamy wzrokowe*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=7&t=6140 (20.09.2014).

56 „Przy pierwszej nieleczonej psychozie miałam [...] omamy węchowe – czułam zapach przepoconego mężczyzny, chociaż byłam sama w pokoju. Przy drugiej, leczonej, wydawało mi się, że jestem synestetykiem – «czułam» smak potrawy, którą dotykałam [...]. Poza tym miałam bardzo wyczulony węch, jak ktoś był lekko spocony, to dla mnie tak pachniał, jakby się długo nie mył". Dyskusja *Halucynacje*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=35&t=4846 (20.09.2014).

57 Por. np. dyskusja na forum portalu Schizofrenia.pl, http://www.schizofrenia.pl/forum/vt,51,25,35873,120 (20.09.2014).

58 Dyskusja *Podejrzenie o trucie – gdzie wykonam badanie?*, ForumPrawne.org, http://forumprawne.org/prawo-karne/502066-podejrzenie-o-trucie-gdzie-wykonam-badanie.html (20.09.2014).

59 Ibidem.

60 Dyskusja *Jaka jest kara za trucie drugiej osoby*, ForumPrawne.org, http://forumprawne.org/prawo-karne/172582-jaka-jest-kara-za-trucie-drugiej-osoby.html (20.09.2014).

61 Post w dyskusji *Głosy są torturą*, op. cit.

jeden z użytkowników sformułował następująco: „Jesteśmy wybrani i przeklęci jednocześnie"[62].

Dręczeni przez niekontrolowane halucynacje schizofrenicy mają jednak – w odróżnieniu od „psychonautów" i neoszamanów – problemy z porozumieniem się ze sobą nawzajem. Schizofazja, niedobór empatii i pogrążenie we własnym wewnętrznym świecie utrudniają komunikację werbalną między nimi nawet w enklawie, sprawiając, że ich wypowiedzi często rozspójniają się w sposób uniemożliwiający zrozumienie ich treści[63] albo też krzyżują się, przypominając pseudodialog pozbawiony adekwatnych responsów[64]. Uwarunkowanym chorobą problemom komunikacyjnym schizofreników towarzyszą problemy poznawcze. W odróżnieniu od „psychonautów" i neoszamanów halucynacje nie stanowią jedynie interludium w ich życiu, lecz przeplatają się z rzeczywistością tak gęsto, że wielu z nich – przynajmniej w fazie zaostrzenia się choroby – nie jest w stanie ich rozróżnić (interpretacjom otoczenia z zasady zaś nie wierzą). Dynamika rozwoju takich cyberenklaw ujawnia zarówno granice komunikacji werbalnej, jak i komputerowo zapośredniczonej. Wyznacza je ogromna trudność przekazania tą drogą doświadczeń multisensorycznych. Zarówno tradycyjne, jak i najnowocześniejsze media okazują się w tym względzie równie niewydolne. Mimo to użytkownicy ponawiają swoje wysiłki w tym względzie, dokonując kolejnych prób translacji, choć mają świadomość, że są one najprawdopodobniej skazane na niepowodzenie. W przeważającej ilości przypadków za optymalne medium takich prób uznają słowo pisane, bardzo rzadko wykorzystują natomiast audiowizualne możliwości komunikacji komputerowo zapośredniczonej. Można wysnuć hipotezę, że jedną z przyczyn takiego postępowania jest to, iż nie posiadają oni w swoim przekonaniu dostatecznych umiejętności, aby posługiwać się dźwiękiem czy obrazem jako środkami wyrazu, podczas gdy słowo pisane, używane przez nich na co dzień do komunikowania się z otoczeniem, wydaje się im łatwiejsze do kontrolowania.

Czy zatem należy orzec, że wewnętrzne doświadczenie jednostki, jakim jest wizja/halucynacja/omam – uznawane w naszej kulturze za objaw patologiczny, którego uzewnętrznienie może spowodować wyśmianie, izolację społeczną, hospitalizację,

---

62 Post w dyskusji *głosy czemu one wracają*, op. cit.

63 „Powinnaś już dawno nie żyć, źle, że żyjesz, źle, źle, panienko..... dobrze, dobrze, kto tam jest, halo, dzień dobry, nie będę tak, no tak, tak już musi być, nigdy nie będzie dobrze, całe życie, ach, krótkie życie..."; dyskusja *Głosy każą...*, op. cit.

64 „Ona jest mną i chce mieć dziecko, ale jako ja nie może go urodzić. Cała prawda o kobiecie, którą mi gada w głowie. W jaki sposób mogę jej wytłumaczyć, że jestem mężczyzną i nawet po zmianie płci operacyjnie medycyna nie potrafi sprawić, że mężczyzna urodzi?"; „Nie wolałeś iść do więzienia?"; „Chciałbym, żeby żyła sobie szczęśliwie w mojej głowie, ale mój umysł nie dopuszcza możliwości zapłodnienia i urodzenia dziecka dla swoich części składowych. Ale tutaj gra intelektualna nie ma znaczenia, muszę jej dać odpowiednie uczucie, którego nie znam". dyskusja *Ona jest mną i chce mieć dziecko*, forum Schizofrenia, http://schizofrenia.evot.org/viewtopic.php?f=35&t=17430 (20.09.2014).

odebranie praw czy nawet uwięzienie – w ogóle nie może zostać uwspólnotowione za pośrednictwem komunikacji komputerowo zapośredniczonej? Sam fakt uporczywego gromadzenia się „widzących" w internecie i ich ewidentne zamiłowanie do tworzenia i udostępniania innym opisów swoich przeżyć dowodzą, że – przynajmniej w pewnym zakresie – jest to jednak możliwe. Przedsięwzięcie takie może się udać jedynie w środowisku o charakterze enklawy, którego użytkowników łączy nie tylko wspólne doświadczenie, ale również nadająca mu sens nadrzędna narracja. W przypadku schizofreników dotyczy ona choroby, w przypadku neoszamanów – religii, zaś narkofili – specyficznej formy rekreacji. Skuteczność takiego uwspólnotowienia zależy przede wszystkim od tego, na ile dane indywidualne doświadczenie podda się fabularyzacji, narratywizacji i uspójni się z funkcjonującymi już w kulturze (lub subkulturze) opowieściami.

Różnice między opisanym w tym tekście środowiskami są jednak wyraźne. Narkofile traktują swoje omamy jako czystą grę substancji chemicznych, neoszamani – jako unikalną okazję do spotkania z duchowymi bytami kierującymi ludzką egzystencją, zaś schizofrenicy nie umieją jednoznacznie oszacować ich natury. W kulturach tradycyjnych przedstawiciele tych grup byliby może nierozróżnialni, ponieważ ich doświadczenia mogłyby zostać podporządkowane jednej mitologicznej opowieści. Dziś „widzący rzeczy, których nie ma" funkcjonują jako kilka nie kontaktujących się za sobą grup, w ramach których treściowo taka sama halucynacja może zostać uznana za całkiem odmienne zjawisko – normalne lub patologiczne, pozytywne lub negatywne – w zależności od tego, w jaki sposób została wywołana. Nie zatem wspólnota specyficznego doświadczenia formuje enklawę; wyznacza ona jedynie granice środowiska. W rzeczywistości kształtuje ją wspólnota kultury, która stwarza możliwość, a równocześnie kreuje potrzebę zbiorowego budowania narracji na temat indywidualnych przeżyć. ●

Tomasz Załuski

Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w *Big Dicku* Wojciecha Bruszewskiego

Wojciech Bruszewski napisał *Big Dicka* w 2007 roku[1]. W podtytule określił swoją książkę mianem „fikcji dokumentalnej". W analogiczny sposób można by też opisać *Fotografa*, jego wcześniejszą powieść[2]. Oba utwory są ściśle związane z eksperymentalną twórczością audiowizualną artysty z lat 60., 70. i 80. XX wieku. Mamy tu do czynienia z kontynuacją, rozwijaniem podobnych zainteresowań i podejmowaniem analogicznych problemów za pomocą innych narzędzi. Obie sfery twórczości łączy przede wszystkim dążenie do wygenerowania gry oraz wymiany pomiędzy tym, co rzeczywiste i tym, co fikcyjne, a zarazem pomiędzy tym, co możliwe i tym, co niemożliwe.

„Fikcja dokumentalna" – jak rozumieć paradoks zawarty w tym określeniu? W *Big Dicku*, sięgając po jedną z licznych strategii auto(hetero)referencyjnych, Bruszewski pisze: „rzeczywistość tej książki przypomina spektakl grany na efemerycznej granicy jawy i snu. Opisane fakty, zbliżone pod wieloma względami do wydarzeń historycznych, są tworem wyobraźni autora" (BD, 11). Efekt naruszenia granicy „jawy" i „snu" został osiągnięty dzięki zastosowaniu metody typowej dla całej twórczości artysty, a mianowicie kombinatorycznej rearanżacji powiązań między elementami – „rzeczywistymi", „dokumentalnymi" czy też „faktograficznymi". Przepuszczone przez kombinatoryczną maszynę, zestawione w nowych relacjach, fragmenty rzeczywistości tracą swój samooczywisty status. To, co było możliwe, wydaje się niemożliwe, realność robi wrażenie fikcji i na odwrót.

W *Fotografie* metodę tę zastosowano do historii indywidualnej, do elementów biografii autora. Wykorzystany materiał faktograficzny odnosi się głównie do kultury artystycznej polskiej neoawangardy lat 70. i 80., ze szczególnym uwzględnieniem łódzkiego środowiska artystycznego. Możliwa jest identyfikacja wielu występujących postaci, w tym powiązanie samego Bruszewskiego z tytułowym *Fotografem*. Znajdują się tam także opisy faktycznych realizacji artystycznych – obiektów i akcji znanych z twórczości Bruszewskiego, a także ich autorskie interpretacje. Efekt „fikcji

---

1 Książkę wydała pośmiertnie Korporacja Ha!art, zob. W. Bruszewski, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Kraków 2013. Wszelkie cytaty z tej książki będą oznaczane bezpośrednio w tekście za pomocą skrótu BD i numeru strony.

2 W. Bruszewski, *Fotograf*, Kraków 2007. Wszelkie cytaty z tej książki będą oznaczane bezpośrednio w tekście za pomocą skrótu F i numeru strony.

dokumentalnej" powstaje tu dzięki połączeniu danych historyczno-biograficznych w nowe konfiguracje, obudowane narracjami zmyślonymi, choć prawdopodobnymi. Fikcjonalizacja jest wyraźna, a jednocześnie płynna, o trudno uchwytnych granicach. W *Big Dicku* nie chodzi już o historię indywidualną – choć i tu znajdziemy odniesienia autobiograficzne – ale raczej historię powszechną XX wieku. Książka ta, wraz z towarzyszącą jej audiowizualną „biblioteką", zamieszczoną pod adresem bigdick.pl, jest czymś w rodzaju idiosynkratycznej rekapitulacji, neodadaistycznej summy ubiegłego stulecia. Dwudziestowieczna historia zostaje przemontowana: Bruszewski pisze o „karkołomnej wycinance", „puzzlach najpierw wyciętych, a następnie w nowym porządku nanizanych na osi czasu", a także „sieczce informacyjnej, którą autor z trudem układa w jakąś sensowną strukturę" (BD, 14). Fakty, ułożone i powiązane na nowo, a także przemieszane z czysto fikcyjnymi narracjami, generują coś w rodzaju historycznej fantasmagorii – wspomniany już „spektakl grany na efemerycznej granicy jawy i snu". W doświadczeniu lektury wielokrotnie dochodzi do głosu niepewność możliwego/niemożliwego i realnego/fikcyjnego charakteru opisywanych elementów, a także ich związków.

Potencjalnie wszystko może tu się łączyć ze wszystkim. Czasami niewielkie, niezauważalne – szczególnie z perspektywy ludzkiej – działania lub zdarzenia mogą wpływać na historię powszechną. Takim – fikcyjnym? – „aktantem" jest na przykład muszka owocówka, która miała zaatakować nos George'a Busha w trakcie ceremonii zaprzysiężenia na prezydenta USA (BD, 21). Od muszki owocówki niedaleko do motyla, ten zaś odsyła nas wprost do „efektu motyla", czyli popularnonaukowej wykładni teorii chaosu. „Efekt motyla", powstający na skutek „ścisłych powiązań odległych, zdawałoby się, kompletnie oderwanych od siebie zdarzeń" (BD, 24), jest w książce scharakteryzowany następująco:

„Delikatna zmiana – ruch skrzydełek owada – powoduje równie subtelną zmianę we wzajemnych relacjach cząsteczek powietrza. Kolejne tarcia, wzmocnienie i osłabienia ruchu mieszanki tlenu i azotu, gwałtowne zakłócenia będące wynikiem odgłosu wystrzałów, nieregularne turbulencje, jakie może wywołać ruch smyczków w orkiestrze... po drugiej stronie ziemskiego globu, na skutek wielokrotnych, wzajemnych rezonansów stają się przyczyną katastrofalnego huraganu. [...] Motylek w Nowej Zelandii – tornado na Florydzie" (BD, 24).

Teoria chaosu, opisująca nieregularne i nieprzewidywalne zachowania układów deterministycznych, dostarcza metaforycznego modelu dla prezentacji metody twórczej i głównego przedmiotu zainteresowania *Big Dicka*. Jak bowiem sugeruje Bruszewski, „prawdziwym bohaterem tej książki" jest „nieprzewidywalna turbulencja wielowątkowa" (BD, 14) – a zjawisko turbulencji bywa właśnie opisywane za pomocą teorii chaosu. Można by też powiedzieć, że „prawdziwym bohaterem", nie tylko zresztą tej książki, ale i całej twórczości artysty, jest chaos generatywny.

Choć określenie „teoria chaosu" pojawia się u Bruszewskiego względnie późno, to fascynacja chaosem, a ściślej wizja „chaotycznej rzeczywistości", która „jest grą" (BD, 41), towarzyszyła mu od samego początku drogi twórczej. Zakładał, że ludzie jako istoty kulturowe próbują porządkować tę chaotyczną rzeczywistość, nakładać na nią pewne formy czy struktury organizujące. Paradygmatem takich struktur, a jednocześnie jedną z nich jest język. Bruszewski od początku lat 70. interesował się tymi nurtami filozofii języka, które głosiły, że język aktywnie kształtuje nasze poznanie rzeczywistości. Używane przez nas słowa i pojęcia działają na zasadzie swoistych „filtrów", które dopuszczają do nas jedynie wybrane dane czy elementy rzeczywistości, a w ten sposób pozwalają nam doświadczyć jej w określony sposób i w ograniczonym zakresie. Z jednej strony, artysta przyjmował więc pogląd, który dobrze streszcza znany fragment *Tractatus Logico-Philosophicus* Ludwiga Wittgensteina: „granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata"[3]. Z drugiej – inspiracje płynące z lektury mistrza filozoficznej fikcji – Jorge Luisa Borgesa, podsunęły Bruszewskiemu ideę modyfikacji języka, prowadzącej do przekształcenia i poszerzenia ludzkiego dostępu do świata. Tworząc nowe słowa i nowe pojęcia, zyskamy możliwość nowego doświadczenia rzeczywistości. Odkryje się wtedy dla nas to, co dotychczas stanowiło sferę lokującą się poza możliwością doświadczenia – to, co stanowiło sferę doświadczenia niemożliwego. Będziemy mogli poszerzyć zakres poznania, widzieć i czuć więcej z otaczającej nas rzeczywistości, o ile tylko uda nam się przebudować językowy „filtr", wyznaczający granice naszego świata.

Właśnie stąd brały się eksperymenty Bruszewskiego z kombinatorycznym generowaniem nowych słów i struktur językowych[4]. Artysta zakładał, że człowiek nie może ich wytworzyć samodzielnie i świadomie, gdyż jego świadomość jest ukształtowana i ograniczona przez język – myślimy w języku i wszelkie nowe pomysły, wszelkie nowe słowa i pojęcia, jakie moglibyśmy świadomie wytworzyć, byłyby podyktowane przez ów język i pozostawałyby w zakresie wyznaczanych przez niego możliwości, nie zmieniając ich ani nie poszerzając. Dlatego należało się zdać na protetyczny element zewnętrzny, działający po części niezależnie od języka – na generatywną inwencyjność maszyn, ich zdolność do tworzenia nowych relacji, nowych zestawień liter i słów. Mogły to być proste „maszynki" tekstualne, służące do tworzenia określonej ilości nowych kombinacji literowych (*Nowe słowa*, 1972). Mogły to być maszyny komputerowe, zaprogramowane do generowania całych tomów utworów poetyckich (*Sonety*, 1992). W latach 70. jako członek Warsztatu Formy Filmowej

---

3 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przekł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64, teza 5.6; przekład zmodyfikowany.

4 Zob. T. Załuski, *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] M. Górska-Olesińska (red.), *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, Opole 2012, s. 85–106.

Bruszewski walczył z tym, co nazywał „kulturą słowa", usiłując uwolnić film i inne media audiowizualne od podporządkowania słowu, narracji i fabule. W latach 80. walka ta przeniosła się na teren poezji konkretnej i generatywnej, rozwijającej się na pograniczach sztuk wizualnych – na teren, na którym samo słowo mogło być uwalniane od swych instrumentalnych, pragmatycznych, w tym politycznych i propagandowych, sposobów użycia. *Fotograf* i *Big Dick* były kolejnymi etapami tego procesu. W ich przypadku zmagania z „kulturą słowa" i jej narracjami zostały podjęte na polu – dyscyplinarnym oraz instytucjonalnym – literatury.

Jednym z kluczowych fragmentów *Big Dicka* jest cytat ze *Wstępu* do *Tractatus Logico-Philosophicus*, przytoczony w oryginale niemieckim: „Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müssten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müßten also denken können, was such nicht denken läßt). Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein" (BD, 47–48). Jak wygląda on w istniejącym przekładzie polskim? Wittgenstein, po deklaracji, że jego książka „zmierza [...] do wytyczenia granic myśleniu, albo raczej – nie myśleniu, lecz wyrazowi myśli", stwierdza:

„Chcąc bowiem wytyczać granice myśleniu, trzeba by móc pomyśleć obie strony granicy (więc i to, co się pomyśleć nie da). Tak więc granicę wytycza się w języku, a co poza nią, będzie po prostu niedorzecznością"[5].

W archiwum Bruszewskiego znajduje się pojedyncza kartka maszynopisu z odmiennym (własnym?) przekładem-parafrazą tego samego fragmentu. Można z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że artysta tak go właśnie odczytywał. A brzmi on następująco:

„Jeżeli mamy nakreślić granicę myślenia, musimy posiadać możliwość myślenia po obu stronach tej granicy (to znaczy, że musimy być zdolni do myślenia o tym, co nie może być pomyślane). Dlatego granica może być zakreślona tylko w odniesieniu do języka – a w ten sposób to, co leży po drugiej stronie, będzie traktowane po prostu jako nonsens"[6].

Mamy więc do czynienia z subtelną, lecz decydującą transformacją. Wywód, który w oryginale niemieckim, a także w oficjalnym przekładzie polskim ma mocą swej oczywistości ukazywać niemożność myślenia o tym, czego pomyśleć się nie da, u Bruszewskiego ma raczej formułować wyzwanie i zadanie dla myślenia. Według Wittgensteina, nie sposób wyznaczyć granicy myślenia, tym więc, co pozostaje, jest wytyczenie granicy w języku, określenie granic sensownego dyskursu. Bruszewski uznaje zaś, że jeśli chcemy pomyśleć to, co nie może być pomyślane, musimy usytuować się w języku na granicy pomiędzy sensem i nonsensem. Otwarcie się na nonsens w języku, otwarcie samego języka na element nonsensu będzie bowiem

---

5 Ibidem, s. 3.

6 Maszynopis, archiwum Wojciecha Bruszewskiego, w posiadaniu Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.

miało potencjał transformacyjny, będzie w stanie otworzyć możliwość pomyślenia „tego-co-nie-do-pomyślenia". W odróżnieniu od Wittgensteina – przynajmniej tego „wczesnego" – który chciał wyznaczać nieprzekraczalne granice języka i doświadczenia świata, Bruszewski przyjmował istnienie granic tylko po to, aby spekulować nad możliwością ich przekroczenia – aby forsować granice tego, co niemożliwe do pomyślenia, torować drogę tej niemożliwości i prowadzić ją jako taką ku sferze możliwości. Sztuka stanowiła dla niego sferę tworzenia „schematów" ewokujących czyste potencjalności, była praktyką projektowania „maszyn" generujących na granicy sensu i nonsensu fikcję otwarcia nowych dostępów do świata. „Fikcję" należy tu rozumieć w mocnym sensie kształtowania, formowania, generowania poprzez (re)aranżowanie, (re)kombinowanie tego, co realne. Ustanawiająca, performatywna, generatywna siła tej fikcji byłaby krytyczną odpowiedzią na Wittgensteinowski zakaz myślenia tego, co nie daje się pomyśleć, oraz tezę głoszącą, że „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć"[7]. Chcąc przekonać autora *Tractatus Logico-Philosophicus* do swojej koncepcji, Bruszewski mógłby zadać mu następujące pytania: jeśli wytyczenie granicy myślenia jest niemożliwe, gdyż wymagałoby pomyślenia obu stron granicy, a więc i tego, co nie daje się pomyśleć, to czy wytyczenie granicy w języku nie wymagałoby, analogicznie rzecz biorąc, wypowiedzenia i tego, co znajduje się po jednej, i tego, co znajduje się po drugiej stronie granicy: sensu i nonsensu? Czy zatem *Tractatus...*, aby zrealizować swój cel, nie powinien również wkraczać na teren nonsensu? I czy to faktycznie czyni? Wydaje się, że Wittgenstein nie uznałby tych pytań za całkowicie „niedorzeczne".

*

Logika, która powoduje, że chcąc wytyczyć granicę, musimy dotknąć obu jej stron, daje o sobie znać nie tylko w specyficznej poetyce *Big Dicka*, zawieszonej między „jawą i snem", sensem i nonsensem, ale również w warstwie tematycznej książki. Jak już wspomniałem, mamy tam do czynienia ze swoistym przemontowaniem historii powszechnej XX wieku, z próbą określenia na nowo jego tożsamości, wytyczenia granic możliwości właściwych mu form myślenia i bycia. W tym celu Bruszewski prowokacyjnie sięga po zakazany, traumatyczny i obsceniczny symbol ubiegłego stulecia. „Nawet wzorowa demokracja musi czasem ukrywać przed opinią publiczną swoje wstydliwe niekonsekwencje. W krainie wolności słowa i niekwestionowanych swobód obywatelskich totalnie ocenzurowano jeden znak – swastykę" (BD, 181). Jako coś wykluczonego, usuniętego poza nawias współczesnej przestrzeni demokratycznej, znak ten kreśli obrys

[7] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., s. 83, teza 7.

XX-wiecznego świata i ukazuje jego granice. W ten sposób staje się kluczem do jego zrozumienia.

Bohaterem książki jest więc swastyka, a ściślej ktoś, kto ma ją za nazwisko: Richard von Hackenkreuz, zwany też Dickiem, a w pewnych kręgach – Big Dickiem. Pojawia się on na scenie historii powszechnej w 1905 roku, w Bwanie: żyjący w buszu wśród tubylców, biały chłopiec, zostaje wówczas znaleziony przez wojska niemieckie. Nosi na szyi amulet w kształcie swastyki i zna po niemiecku tylko jedno słowo: *Hackenkreuz*. Znika w tajemniczych okolicznościach w 2005 roku, wyskakując z okna Hotelu Kempinski w Berlinie. W trakcie swej stuletniej obecności swobodnie porusza się po całym świecie, a podróżując często z prędkością światła, relatywnie wolniej się starzeje i jawi się jako ktoś znacznie młodszy, niżby to wynikało z metryki (BD, 184–185). Jest bytem o zmiennej tożsamości, proteuszowym, istniejącym zawsze „pomiędzy", włączonym przez wykluczenie. Bezpaństwowiec, bez adresu zamieszkania, bywalec pięciogwiazdkowych hoteli. Multilingwista, swobodnie posługuje się różnymi językami, czasem jest też w stanie połączyć kilka w jednej wypowiedzi. Często zmienia swój wygląd. W Niemczech, w 1938 roku przypomina „herosów z propagandowych filmów Leni Riefenstahl" (BD, 66). Później, w latach 80. staje się „mężczyzną niskiego wzrostu, ale za to słusznej wagi. Wąsatym grubaskiem, który wyglądem przypomina weneckiego gondoliera" (BD, 151–152). W USA „gra rolę dystyngowanego eleganta o lekko kręconych, siwo-rudych włosach" (BD, 166), a w Polsce „pozuje na dostojnego profesora, speca od makroekonomii" (BD, 183). Odgrywa on rolę swoistego demiurga, czynnika sprawczego stojącego za wieloma wydarzeniami z historii ubiegłego stulecia, zarówno tymi ważnymi, jak i tymi pozornie nieistotnymi. „Dick przyjaźni się z wybitnymi osobami, bywa na ważnych bankietach, swobodnie porusza się po politycznych salonach". Ludzie władzy „chętnie słuchają jego dziwacznych pomysłów. Później niektóre z nich realizują jako własne, przemilczając nazwisko prawdziwego autora" (BD, 55). Działalność Dicka powoduje, że staje się on obiektem zainteresowania i inwigilacji służb specjalnych różnych krajów, które podejrzewają go o kierowanie ogólnoświatowym spiskiem o nieznanych celach.

Po zniknięciu bohatera jego sprawę – jego działalność i miejsca, w których się pojawiał – bada specjalna komisja. Jej członkiem, reprezentującym polski Urząd Ochrony Państwa i Wojskowe Służby Informacyjne, jest „jakiś ponury ...ski", który „niechętnie i niewyraźnie bąknął swoje nazwisko" (BD, 230). Czwarta strona okładki książki pozwala utożsamić go z samym Bruszewskim: „Autor, ów ponury «Br...ski», brał udział w pracach komisji, która obradowała latem 2006 roku w hotelu Kempinski w Berlinie. Początkowo na potrzeby członków komisji (a później dla autoreklamy) uporządkował zebrane materiały w elektronicznej bibliotece". Jak się łatwo domyślić, „autoreklamowym" efektem jego pracy jest właśnie *Big Dick*: „papierowa" książka wraz z internetowym archiwum audiowi-

zualnym. Bruszewski, tak jak w wielu instalacjach audiowizualnych z przełomu lat 70. i 80. (np. *Głośnik*, 1976 czy *Pociąg Oliviera*, 1988), dąży tu do stworzenia efektu płynnego, „bezszwowego" przejścia pomiędzy rzeczywistością diegetyczną i pozadiegetyczną, pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem medium. W tym celu fikcjonalizuje realny podmiot i proces twórczy, wprowadzając ich reprezentacje do samej narracji.

Historia XX wieku widziana z perspektywy podróży i działań Richarda von Hackenkreuza, to w przeważającej mierze kulturowe i społeczno-polityczne dzieje swastyki, topografia jej występowania i semantyka jej znaczeń. Dick jest bowiem czynnikiem sprawczym, który stoi za kolejnymi aktami jej zaistnienia. W książce napotykamy całą serię informacji na temat swastyki, które początkowo mogą się wydawać niewiarygodne i fikcyjne. Swastyka w pierwszych dekadach XX wieku na koszulkach żeńskiej drużyny hokejowej Edmonton Swastikas i męskiej Windsor Swastikas (BD, 251); na amerykańskich pocztówkach ze słowami: *Light, Life, Love, Luck* (BD, 86); na wisiorku reklamowym Coca-Coli (napis na swastyce głosił: „Pij Coca-Colę. Butelka 5 centów") (BD, 255); jako emblemat fińskiego lotnictwa i wielu polskich oddziałów wojskowych (BD, 254; w niektórych przypadkach łączy się ona z orłem z godła polskiego); jako znak Red Swastika Society, chińskiego odpowiednika Czerwonego Krzyża i Czerwonego Półksiężyca (BD, 217). Po każdej z tych informacji w książce pojawia się kod liczbowy, który odsyła do strony internetowej bigdick.pl. Po wpisaniu tam kodu uzyskujemy dostęp do zdjęć oraz filmów, które mają potwierdzać historyczną autentyczność przeczytanych informacji. To transmedialne przejście między książką i materiałami audiowizualnymi zgromadzonymi na stronie internetowej jest podstawą charakterystycznego doświadczenia lekturowego, jakie oferuje *Big Dick*: ciągłej oscylacji między przekonaniem o fikcyjności informacji podanych w tekście, a świadectwem ich prawdziwości, jakiego ma dostarczać wizualna oczywistość obrazu. Mamy jednak świadomość, że obrazem, szczególnie obrazem cyfrowym, można dziś swobodnie manipulować[8], najprawdopodobniej więc decydujemy się poszukiwać dalszych uwierzytelnień. Przeglądając inne strony internetowe, znajdujemy dane historyczne potwierdzające autentyczność tego, co podane w książce, a także natykamy się na te same zdjęcia, które oglądaliśmy na stronie bigdick.pl. Być może w ten sposób docieramy też do właściwej „biblioteki" czy raczej bazy danych, jaka znajduje się u podstaw *Big Dicka*. Jest bowiem wysoce prawdopodobne, że obecne tam „surrealistyczne" zestawienie przykładów XX-wiecznego wykorzystywania swastyki, zostało wygenerowane przez internetową wyszukiwarkę – to przy jej pomocy Bruszewski mógł szukać materiałów do swej „fikcji dokumentalnej".

---

[8] Świadomość tę buduje także Bruszewski: występuje jako aktor-performer w krótkich filmach prezentujących materiały historyczne, wmontowuje dokumenty fotograficzne w zainscenizowane przestrzenie, preparuje też fikcyjną dokumentację.

Takich przykładów użycia swastyki jest w *Big Dicku* więcej. Istotne jest to, że stosunkowo niewiele z nich odsyła nas do kontekstu III Rzeszy. Komisja badająca sprawę zniknięcia Dicka zamówiła u grupy historyków, kulturoznawców i etnografów z uniwersytetu w Zurychu (Szwajcaria=neutralność) raport na temat historii i miejsc występowania swastyki. W raporcie naukowcy pozwolili sobie na „dość niezręczne sformułowanie". Napisali bowiem, że „kariera swastyki w hitlerowskich Niemczech jest przereklamowana (sic!). Krótki, choć trzeba przyznać, krwawy i brzemienny w konsekwencje epizod" (BD, 253). Chodziło o to, że relatywnie krótkie wykorzystywanie swastyki przez III Rzeszę (bazujące, co warto przypomnieć, na wcześniejszym, przez około sto lat funkcjonującym symbolu nacjonalistycznym w Niemczech), ustanowiła radykalną cezurę semantyczną: z wcześniejszego symbolu szczęścia i pomyślności swastyka stała się symbolem zła, nienawiści, okrucieństwa, śmierci. Od tej chwili hitlerowski „epizod" rzutuje na dalsze jej dzieje, naznaczając ją swoją pamięcią – i widmową postpamięcią – po dziś dzień. Anachronizm, jaki nieuchronnie cechuje nasze dzisiejsze podejście do tego symbolu, powoduje, że nawet kontakt ze swastykami, które pochodzą sprzed II wojny światowej i funkcjonowały jako symbole szczęścia, ma w sobie coś z doświadczenia tego, co niesamowite (*das Unheimliche*). To samo dotyczy zdjęcia młodej Jacqueline Bouvier – późniejszej Jacqueline Kennedy – w indiańskim stroju ozdobionym ornamentem ze swastyką (BD, 250). Odmienny przypadek reprezentuje zdjęcie Miss Nazi '68, zwyciężczyni konkursu piękności, organizowanego w Brazylii przez środowiska byłych funkcjonariuszy reżimu nazistowskiego (BD, 78). Tym razem chodzi o zdolność przetrwania, asymilacji i mutacji nazizmu, o jego podskórną obecność w powojennej historii i niebezpieczeństwo, jakie stwarza możliwość jego powrotu. To zaś, jak współczesne demokracje usiłują poradzić sobie z niewygodną pamięcią o nazizmie, a także groźbą odrodzenia się stojących za nim tendencji, znakomicie oddają dwa zdarzenia, które miały miejsce na przełomie XX i XXI wieku. W 1995 i 2000 roku władze niemieckiej Brandenburgii w trosce o wizerunek regionu podjęły decyzję o wycięciu najpierw 43, a później 25 spośród setki modrzewi, które posadzono za czasów III Rzeszy w taki sposób, aby tworzyły swastykę; była ona widoczna jesienią i wiosną, gdy igliwie drzew odcinało się wyrazistą żółcią na tle innych roślin (BD, 73). Drugie zdarzenie – jeszcze dobitniej pokazujące wagę zmagań toczących się na poziomie symbolicznym, ale też towarzyszącą im hipokryzję oraz absurdy, do jakich prowadzą – miało miejsce w 2003 roku, gdy firma Microsoft wypuściła „krytyczną aktualizację" pakietu MS Office 2003, usuwającą *unacceptable symbols*[9] (niedopuszczalne symbole) z zestawu czcionek Bookshelf Symbol 7 (BD, 105). Chodziło o swastykę i gwiazdę Dawida.

---

[9] Zob. stronę z aktualizacją w wersji anglojęzycznej: http://support.microsoft.com/kb/833407 oraz polskojęzycznej: http://support.microsoft.com/kb/833407/pl (20.08.2014)

Oba zdarzenia dowodzą, że „społeczeństwa Europy skazały ten znak na wieczne potępienie" (BD, 248): „swastyka miała pozostać symbolem zła" (BD, 305). Rzucając społeczeństwom Europy przewrotne wyzwanie, Big Dick zarysowuje projekt – fikcyjny? – który wydaje się niemożliwy, a jednocześnie wysoce ryzykowny. Chodzi o ideę „zbawienia" swastyki, uchronienia jej od „wiecznego potępienia" poprzez pozbawienie nazistowskich konotacji. Analogiczne pragnienie wyrażał napis, który na jednym ze swych produktów, obok swastyki, umieściła firma farmaceutyczna Swastik Drug Co. Ltd. z kanadyjskiego miasteczka Swastika: „Hitler be damned. This is our sign since 1922" (BD, 77). Big Dick zdaje się więc proponować specyficzną strategię walki z nazizmem na poziomie symbolicznym. Nie przez zakaz, przekreślenie symbolu swastyki (co sprowadzałoby się do wyparcia nazizmu, a więc do działania pozbawionego skuteczności symbolicznej – wyparty nazizm zawsze powraca), ale przez zmianę jej uzusu, semantycznego habitusu, a ostatecznie – etosu. Przypominanie i akumulacja pozytywnych konotacji tego symbolu ma służyć przepracowaniu jego sensu, nie tyle przywróceniu wcześniejszych znaczeń, ile oczyszczeniu go, przemianie w „pusty znak", plastycznie otwarty na nowe sensy. Od tej pory ma on symbolizować przede wszystkim samą plastyczną otwartość znaczeniową wszelkiego znaku, możliwość powstawania nieprzewidywalnych, chaotycznych turbulencji jego sensu – którym może z kolei towarzyszyć otwieranie się nowych kanałów dostępu do świata.

Realistyczna obiekcja względem tak pomyślanego projektu, jeśliby potraktować go poważnie, dotyczyłaby oczywiście pominięcia materialnych – ekonomicznych, społecznych, etnicznych, politycznych i tym podobnych – uwarunkowań sprzyjających odradzaniu się tendencji analogicznych do tych, jakie kryły się w nazizmie. Bez zmiany tych uwarunkowań przemiana na poziomie symbolicznym nie będzie mogła się dokonać w pełni. Łatwo też sobie wyobrazić, że przywoływanie pierwotnych znaczeń swastyki może dostarczać wygodnego alibi ugrupowaniom neonazistowskim. Przykładów nie trzeba daleko szukać. W 2013 roku białostocka prokuratura odmówiła wszczęcia postępowania przeciwko osobom malującym nazistowskie swastyki na murach miasta, uzasadniając to faktem, że w Azji wspomniany symbol oznacza szczęście[10].

Informacja ta mogłaby z powodzeniem znaleźć się na kartach „fikcji dokumentalnej" Bruszewskiego. Lecz rzeczywistość dopisuje kolejny, jeszcze bardziej zaskakujący rozdział do *Big Dicka* w postaci działalności globalnego ruchu na rzecz „odzyskania swastyki": Reclaim the Swastika[11]. Jego główną inspiracją była książka *Gentle*

---

[10] J. Medek, J. Klimowicz, *Białostocka prokuratura daje zielone światło neonazistom*, Gazeta.pl, http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,35241,14153909,Bialostocka_prokuratura_daje_zielone_swiatlo_neonazistom.html (20.08.2014).

[11] Zob. *Reclaim the Swastika*, http://reclaimtheswastika.com/ (20.08.2014). Wcześniej kampanię na rzecz

Swastika. Reclaiming the Innocence kanadyjskiego artysty i poety ManWoman, przedstawiciela kontrkultury lat 60., zmarłego w 2012 roku[12]. Celem ruchu jest szerzenie i popularyzacja wiedzy o „łagodnej swastyce", o jej pochodzeniu i „prawdziwych znaczeniach". Jednym z jego działań była zorganizowana w 2013 roku, w rocznicę śmierci ManWoman, ogólnoświatowa akcja robienia darmowych tatuaży z motywem „łagodnej swastyki". Kolejna edycja jest zapowiadana na listopad 2014 roku[13].

*

Wróćmy jednak do *Big Dicka*. Swastyka staje się tu figurą chaosu generatywnego, ale też ludzkich prób okiełznania go, narzucenia mu porządkujących schematów, zredukowania jego nieprzewidywalności i odnalezienia w nim deterministycznego „planu". W książce agenci służb specjalnych różnych krajów inwigilują Dicka von Hackenkreuza, podejrzewając go o to, że stoi na czele międzynarodowego spisku, i starając się odkryć jego zamiary. Ich teoriospiskowa hermeneutyka ma swój wzniosły odpowiednik w hermeneutyce metafizycznej, ujmującej swastykę jako symbol doskonałego porządku rzeczywistości, widzącej w niej przejaw Absolutu, „oblicze Boga" (BD, 288). Tego rodzaju podejście bezlitośnie zwalcza członek komisji badającej sprawę Dicka, „kryptolog chaosu" Peter Meibel. Prezentując komisji zdjęcie galaktyki M110 o kształcie swastyki (BD, 286), interpretuje on ją jako powierzchniowy, nietrwały efekt chaosu wszechświata:

„Ostateczny ślad Wielkiego Wybuchu jawi się w naszych oczach tak, a nie inaczej. To chaos w skali makro. Coś, co powinno odpowiadać bełkotowi w dziedzinie języka i bezkształtnej papce w obszarze sztuk wizualnych, układa się w doskonały kształt, który dziś jest zdolna opisać geometria fraktalna. Nie tylko artyści, ale i ateiści będą twierdzić, że jest to kompozycja doskonała i dzieło godne bogów. [...] My, naukowcy, powiemy raczej, że jest to stan chwilowej równowagi; stopklatka wrzącej od milionów lat, kosmicznej zupy. Ci, którzy choć raz mieli okazję popatrzeć «z bliska»

„odzyskania" pierwotnego sensu swastyki urządzili mieszkający w Wielkiej Brytanii hinduiści. Miało to miejsce w 2005 roku, gdy po skandalu, jaki wywołały zdjęcia księcia Harry'ego przebranego na halloweenowym balu w mundur żołnierza Afrika Korps i noszącego na ramieniu opaskę ze swastyką, powstała idea wprowadzenia w całej Europie zakazu używania symbolu swastyki – zob. np. *Hindus want to 'reclaim' swastika*, BBC News, 19.01.2005, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4188141.stm (20.08.2014).

[12] ManWoman, *Gentle Swastika. Reclaiming the Innocence*, Cranbrook 2001. Książka zawiera bogatą ikonografię – ponad 400 zdjęć z dawnymi i współczesnymi przykładami użycia „łagodnej swastyki". Zob. też stronę internetową autora: http://www.manwoman.net/ oraz wywiad: V. Gore, *ManWoman is Taking Back the Swastika*, Vice, 25.05.2012, http://www.vice.com/en_uk/read/manwoman-is-taking-back-the-swastika (20.08.2014).

[13] Idea akcji wzięła się stąd, że sam ManWoman miał liczne tatuaże z motywem swastyki. Zob. *Learn to Love the Swastika*, Facebook, https://www.facebook.com/events/208752742635268/ oraz ManWoman *Memorial Day*, Facebook, https://www.facebook.com/events/1548379245381009/ (20.08.2014).

na galaktykę M110, powinni pamiętać, że w przyrodzie nie występuje kąt prosty. To ludziom potrzebne są uproszczenia, aby rzeczy, które ich przerastają, mogli opisać; aby w ogóle byli zdolni myśleć. We fraktalnej zupie szukają szczególnych punktów, które łączą liniami prostymi. [...] W cieniu odkrytej w kosmosie swastyki rzutowali ten system na chaos wszechświata. Wydawało im się, że zastępując go elementarnym zestawem punktów i kresek, są w stanie nad nim zapanować. Zbudowana z samych kątów prostych swastyka stała się symbolem uniwersalnym, w którym odbija się wszystko. [...] Odkryte w starożytności boskie proporcje Złotej Liczby utrwaliły na wieki władze kąta prostego. Równolegle do sztuk wizualnych, bóstwo triumfowało w architekturze i urbanistyce" (BD, 286–288).

Działania Dicka, człowieka-swastyki, zadają kłam tego rodzaju koncepcjom. Jego gesty i akty ucieleśniają energię, która kwestionuje wizje doskonałego porządku i absolutnej organizacji, a także zakłóca próby ich urzeczywistnienia. Stąd brała się wrogość, jaką wywoływał:

„Szczególnie w krajach dobrze zorganizowanych uważano, że jego pojawieniu się towarzyszą destrukcyjne zawirowania. Tak zwane siły postępu, wspomagane przez fanatycznych wyznawców chorej idei piękna – konstruktywiści, nieważne, radzieccy, polscy czy niemieccy, a więc fundamentaliści, którzy byli gotowi zasadę «boskich proporcji» siłą wprowadzić do wszystkich dziedzin życia społecznego, mieli go powyżej uszu" (BD, 312–313).

Wydaje się, że Bruszewski utożsamiał się z Dickiem o tyle, o ile również odrzucał wszelkie programowe wizje doskonałego porządku czy idealnego człowieka i próby ich realizacji poprzez sztukę. Rolą sztuki nie jest podejmowanie takich prób – powinna ona raczej dbać o to, by się nie powiodły. Takie przekonanie odnajdujemy w *Fotografie*:

„Zdecydowany nadmiar porządku artyści, wrażliwi na wszelką cywilizacyjną nierównowagę, regulowali zastrzykami z paranoi. Model idealnego człowieka, który widziała jako cel inżynieria genetyczna, nie mógł się urodzić. Sztuka robiła wszystko, aby genetykom się nie udało" (F, 270).

W katalogu wystawy *Gabinet śmiechu* Bruszewski przytoczył z kolei fragment swojego listu do filozofki i kognitywistki Urszuli Żegleń[14]. Dystansując się w nim od dążeń do algorytmizacji procesów twórczych, analogicznie stwierdzał:

„Sztuka istnieje między innymi po to, aby się wam, kochani kognitywiści, nie udało. [...] sztuka to bardziej skomplikowane zwierzę niż malujący obrazy, szczekający

---

[14] W kwietniu 2006 roku Bruszewski i Żegleń uczestniczyli w spotkaniu *Umysł i sztuka w świecie rzeczywistym i wirtualnym. Kreatywny sztuczny mózg. Wirtualny świat fikcji, sztuki i fantazji*, które odbyło się w ramach 6. Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki i dotyczyło prób poznania kreatywnych procesów ludzkiego mózgu, algorytmizacji procesów twórczych oraz możliwości stworzenia kreatywnej sztucznej inteligencji. List powstał po tym spotkaniu.

czy merdający ogonem robot. Żywię nadzieję, że ciemną (w znaczeniu «nieodgadnioną») inteligencją ludzką będziemy się zachwycać jeszcze dość długo. Wgląd w jej zawikłane czeluście należy raczej do przedstawicieli sztuki. Obawiam się, że nauki kognitywne i specjaliści od sztucznej inteligencji nie mają bladego pojęcia, do jak ciemnego kąta wpędzili sztukę jej najbardziej radykalni reprezentanci i jak niejasna, by nie powiedzieć: «ciemna» była, jest i będzie XX-wieczna definicja sztuki"[15].

Sztuka istnieje więc między innymi po to, aby zakłócać wszelkie próby ustalenia „programu" lub „algorytmu", które z góry determinowałyby możliwości generatywne czy to człowieka, czy świata jako takiego. W sposób niedający się przewidzieć ani zdeterminować sztuka generuje wciąż nowe możliwości dla „programu" – samej siebie, ludzkiego mózgu i świata. Co więcej, w sztuce możliwości te mają szansę zaistnieć i pozostać w stanie czystym, bez konieczności urzeczywistnienia, a zatem i bez ryzyka zniekształcenia.

Dzięki temu staje się ona odpowiednim miejscem dla refleksji czy wręcz spekulacji filozoficznej, która ma za zadanie tworzyć nieoczekiwane „nowe myśli". Taki też cel miała *Maszyna filozoficzna* – radiowa audycja, generowana przez komputer zestawiający losowo fragmenty pism klasyków filozofii – nadawana w Berlinie Zachodnim w latach 1988–1993. Opisawszy tę realizację w *Fotografie*, Bruszewski opatrzył ją znaczącym komentarzem:

„Istotą radia jest, że nadaje. Mniej ważne jest, czy ktoś słucha. Podobnie jest z Filozofią. Najważniejsze, żeby była. Geniusz ludzki powinien manifestować, że nie umarł. Że nadaje. Lepiej jest, gdy Filozofia pozostaje dyscypliną teoretyczną i nikt nie wprowadza w życie jej postulatów. Przypadek Karola Marksa, ze wspomaganiem jego kolegów Materialistów Dialektycznych, powinien być dla ludzkości poważną przestrogą. Maszyna Filozoficzna, nie Paryż, wydaje się odpowiednim schroniskiem dla Filozofii" (F, 373).

Inna realizacja artysty, *Bomba filozoficzna*, była poświęcona właśnie Marksowi. Na początku lat 90., w łódzkiej Księgarni Akademickiej Bruszewski „zakupił (po cenie makulatury) 116 egzemplarzy 1 tomu *Kapitału* Karola Marksa (Książka i Wiedza, Warszawa 1970) – każdy tom to 495 kart papieru z ważnym społecznym przesłaniem. Po usunięciu okładek i grzbietów otrzymał blisko 60 000 filozoficznych ulotek"[16]. Wykorzystał je w 1992 roku przy okazji projektu *(über Zeit) am Bauhaus. Die Ruine der Künste Berlin am Bauhaus Dessau*, który zorganizował Wolf Kahlen w budynku szpitala w Dessau, opuszczonego przez stacjonujące w Niemczech wojska

---

[15] W. Bruszewski, *Gabinet śmiechu*, katalog wystawy, Galeria XXI, Warszawa, 9.06. – 23.06.2006, strony nienumerowane.

[16] J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych*, [w:] *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 3.09. – 3.10.2010, s. 192.

radzieckie. Stosując „sposób walki narodowo-wyzwoleńczej, który polega na wejściu na dach wysokiego budynku i ciśnięciu przed siebie politycznego konfetti", Bruszewski zrzucił te filozoficzne ulotki z dachu szpitala, aby „w ramach nowych porządków w Europie, zwrócić Niemcom to, co Polakom nie jest już potrzebne" (F, 373)[17]. Niewątpliwie odrzucał w ten sposób ideologiczny użytek, jaki z filozofii Marksa – przerobionej i zniekształconej przez „Materialistów Dialektycznych", czyli późniejszych kodyfikatorów deterministycznej wersji marksizmu[18] – czyniono w PRL-u. Nie sposób jednak nie zauważyć, że puścił przy tym w ruch kolejną tekstualną maszynę generatywną: losowe zestawienia kartek z *Kapitału* mogły doprowadzić do zrodzenia się nieoczekiwanych myśli, odnawiających sens tego, co uznajemy za filozofię Marksa. Zapewne Bruszewski zaakceptowałby taką interpretację, ale upierałby się, że wygenerowane w ten sposób „nowe myśli" filozoficzne muszą pozostać w sferze czystych możliwości i nie powinny być urzeczywistnione w praktyce. W tej kwestii nie trzeba jednak się z nim zgadzać. ●

---

[17] Ibidem, s. 193.

[18] Zob. na ten temat É. Balibar, *Filozofia Marksa*, przekł. A. Staroń, A. Ostolski, Z.M. Kowalewski, Warszawa 2007, szczególnie s. 5–8.

Kara Walker podczas instalacji wystawy w Walker Art Center w Minneapolis, fot. Cameron Wittig, 2007
© 2007 Cameron Wittig. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York

Jacek Zwierzyński

Afroamerykańska artystka, murzyńska niewolnica. Strategie autoreprezentacji w twórczości Kary Walker

„Jak nazwiecie czarnego z doktoratem? Czarnuch!"
Malcolm X[1]

Kara Walker jest pierwszą afroamerykańską artystką, która osiągnęła status gwiazdy świata sztuki. Nawiązując do estetyki przedstawienia sylwetkowego, popularnego szczególnie w XVIII i XIX wieku, stworzyła własny język form plastycznych. W wielkich kompozycjach ściennych, realizowanych od 1993 roku, artystka tradycyjnie korzysta z wycinanki z papieru, wykonuje także gwasze, grafiki, rysunki i prace wideo. Niezależnie od medium, zawsze konfrontuje widza z pustymi, czarnymi obszarami, które znaczą papier, ścianę czy ekran[2]. Ta pustka reprezentuje treści niemożliwe do wypowiedzenia, konstytucyjne dla afroamerykańskiej tożsamości i afroamerykańskiego doświadczenia przeszłości. Walker, doprowadzając do absurdu przemoc i seksualizując relacje oparte na dominacji, obnaża ukryte rasistowskie stereotypy i klisze zapisane w kulturze popularnej i w oficjalnej historiografii. Stawia ją to w opozycji nie tylko do wielowiekowej tradycji dyskryminacji rasowej w Stanach Zjednoczonych, ale też kultury afroamerykańskiej, która w imię obrony przed zewnętrznym rasizmem przyjęła konserwatywny, patriarchalny system wartości. Fundamentalne znaczenie dla twórczości Walker ma koncepcja *c*zarnego podmiotu jako „konglomeratu swoistych patologii przeszłości"[3]. Artystka w swojej autoreprezentacji odnosi się do problemów zagmatwanych tożsamości, niepoddających się uniwersalizującym dyskursom postępu. Takim ambiwalentnym konstruktem jest wyimaginowana postać *Negress* (Murzynki)[4], artystyczne *alter ego* Walker,

---

1 Za: T. Boyd, *Am I Black Enough for You? Popular Culture from the 'Hood and Beyond*, Bloomington and Indianapolis 1997, s. XII.

2 R. Ferguson, *A Special Place within the Order of Knowledge: The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History*, „American Quartely" 1/2009, s. 186.

3 Za: Y. Raymond, *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*, [w:] K. Walker et al., *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Opressor, My Love*, katalog wystawy, Minneapolis 2007, s. 359.

4 Według *The American Heritage Dictionary of the English Language*, rzeczownik *Negress*, podobnie jak wiele innych powstałych w wyniku dodania sufiksu -ess do wyrazu neutralnego rodzajowo, w tym *Jewess* (Żydówka), jest obecnie szeroko odbierany jako obraźliwy. Jak podaje *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, pierwsze kontrowersje co do stosowania określenia *Negress*, datowane na drugą ćwierć XX w., związane były z analogiczną budową nazw samic niższych kręgowców, jak *lioness* (lwica) czy *tigress* (tygrysica). Obydwa określenia wyszły z powszechnego użycia, w związku z czym konotują przede wszystkim współczesne

zainfekowane niemoralnością przeszłości. Walker tytułuje swoje prace, jakby były dziełem *Negress Burdened by Good Intentions* (Murzynki obarczonej dobrymi chęciami) czy *Negress of Some Notoriety* (Murzynki o pewnej złej sławie). Organizuje wystawy jako *Negress of Noteworthy Talent* (Murzynka o godnym uwagi talencie) czy *Celebrated American, Kara Elizabeth Walker, Negress* (Słynna Amerykanka, Kara Elizabeth Walker, Murzynka). Zwrot ku fikcyjnej, deprecjacyjnej tożsamości nie tylko wprowadza w obszar zainteresowania postać samej Kary Walker, ale też wskazuje na napięcie między konstruktem *afroamerykańskiej artystki* a wypieraną figurą *Negress*, które Walker uznaje za równie sztuczne. Jak sama stwierdziła w 2007 roku w wywiadzie dla Art21:

„Cóż, *Negress* jako termin służący samookreśleniu jest jednocześnie rzeczywistą i sztuczną konstrukcją. Wszystko, co robię, jest próbą ominięcia granicy między fikcją i rzeczywistością. Zazwyczaj tytułuję wystawy i książki, jakby były dziełem *Negress of Noteworthy Talent* [Murzynki o godnym uwagi talencie] czy *Negress of Some Notoriety* [Murzynki o pewnej złej sławie]. Myślę, że wynika to ze świadomości bycia czarną kobietą, afroamerykańską artystką – co samo w sobie jest określeniem niosącym ze sobą pewne oczekiwania, ponieważ funkcjonuje w kulturze, która może nie przyzwyczaiła się do zdecydowanej większości afroamerykańskich artystek. To jakby «rzecz sama w sobie», konstrukcja według mnie niczym nieróżniąca się od *Negress*"[5]. Walker za ikoniczną realizację figury *Negress* uznaje bohaterkę *Narodzin narodu* Thomasa Dixona Jr., Lydię Brown, „mulacką" służącą reprezentującą „wszystko, co złe, co seksualne i co wulgarne"[6]. Powieść z 1905 roku była drugą częścią trzytomowego dzieła opiewającego historię Ku Klux Klanu. Wielebny Dixon, zafascynowany *Trylogią* Henryka Sienkiewicza, pisząc o wojnie secesyjnej, widział analogię między polityką Północy wobec Południa a rozbiorami Polski. Jego głównym celem była pochwała rasistowskiej polityki okresu „odkupienia" (*Redemption*), a także wykazanie, że pozbawieni kontroli czarni stają się dzikimi bestiami. Szczególnie istotną kwestią wydaje się biblijny zakaz łączenia ras, ponieważ dwie najbardziej niegodziwe postaci, Silas Lynch i Lydia Brown, są mieszanego pochodzenia. Na podstawie powieści w 1915 roku powstała pierwsza amerykańska epopeja filmowa, *Narodziny narodu* Davida W. Griffitha, w ukazywaniu czarnoskórych czerpiąca z tradycji *minstrel shows*. Biograf Dixona, Anthony Slide, uważa, że ani on, ani Griffith nie byli rasistami w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, a jedynie zwolennikami

ich funkcjonowaniu zjawiska, takie jak niewolnictwo i segregacja rasowa czy amerykański antysemityzm sprzed Zagłady. W tekście zachowuję przeważnie termin *Negress* w oryginalnym brzmieniu ze względu na nieuchronną rozbieżność semantyczną z polskim słowem „Murzynka", choć to ostatnie wydaje mi się równie deprecjonujące.

5 *The Melodrama of „Gone with the Wind"*, Art21, http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html (30.05.2014).

6 Ibidem.

„tradycyjnych wartości"[7]. Niemniej Ku Klux Klan stosował *Narodziny narodu* jako materiał szkoleniowy dla swoich rekrutów jeszcze w latach 70. XX wieku. Walker przeczytała powieść już na studiach, pociągała ją potencjalnie silna, mroczna, erotyczna postać *tawny Negress* (jasnobrązowej Murzynki) sięgającej po władzę. Dla Walker to archetyp buntowniczki.

Artystka w tytułach swoich realizacji często ironicznie odnosi się do materialnej warstwy prac, procesu twórczego oraz samej siebie jako artystki. Przykładem jest niezwykle rozbudowany tytuł kompozycji ściennej z 1997 roku: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or „Life at 'Ol Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause* (Niewolnictwo! Niewolnictwo! Ukazujące WIELKĄ i REALISTYCZNĄ panoramiczną wyprawę w malownicze południowe niewolnictwo albo inaczej „Życie w «Starej wirginijskiej dziurze (szkice z życia plantacji)». Zobacz tę osobliwą instytucję jak nigdy wcześniej! Wszystko wycięte z czarnego papieru zdolną ręką Kary Elizabeth Walker, Wyzwolonej Murzynki i orędowniczki swojej misji). Określając proces twórczy jako „wycinanie zdolną ręką", Walker akcentuje materialność tego procesu, ale też dezawuuje jego walor intelektualny. Praca jest przedstawiana odbiorcy jako autentyczny tekst z przeszłości, nieposiadający innych ambicji niż dostarczenie pewnych wrażeń. To, co ma być dla niego wyróżniające, to autorstwo *Emancipated Negress*, co dodatkowo powinno podnosić jego atrakcyjność. Analogicznie historyczne wspomnienia byłych niewolników, popularne w XIX wieku, zyskiwały pewną aurę niesamowitości, dowodząc, że ich autorzy potrafią budować zdania, a nawet je spisywać. Twórczość Walker może być widziana jako groteskowy odpowiednik tego typu tekstów literackich, unikających tematów zbyt kontrowersyjnych, by mogły uzyskać społeczną akceptację i zawsze wymagających legitymizacji oraz potwierdzenia autorstwa przez białych patronów. Walker uzasadnia wybór techniki, odnosząc się do sytuacji byłej niewolnicy, starającej się zwizualizować swoje traumatyczne doświadczenia przy wykorzystaniu jak najprostszych środków:

„Czarna sylwetka akurat bardzo dobrze odpowiada moim potrzebom. Często porównuję moją metodę do pracy pełnej dobrych chęci *uwolnionej* kobiety na Północy, która chce pokazać horror niewolniczego Południa, ale bez innych materiałów niż papier i scyzoryk, i paru ludzi, których chciałaby zabić"[8].

---

[7] A. Slide, *American Racist: The Life and Films of Thomas Dixon*, Lexington 2004, s. 7; [za:] M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] T. Lubelski, I Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, tom I: *Kino nieme*, Kraków 2010, s. 289.

[8] E. Armstrong, *Kara Walker Interviewed by Liz Armstrong 7/23/96*, [w:] *no place (like home)*, katalog wystawy, Minneapolis 1997, s. 160.

Kara Walker, *8 Possible Beginnings*, 2005, kadr z wideo (3)

© 2005 Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York

Jedyną historyczną analogią dla Walker jako byłej niewolnicy wycinającej sylwetki jest Moses Williams, urodzony w 1777 roku jako niewolnik Charlesa Willsona Peale'a, po wyzwoleniu pracujący w założonym przez niego Muzeum Filadelfijskim między innymi przy obsłudze fizjonotrasu, urządzenia służącego odwzorowywaniu profilu twarzy. Portret sylwetkowy Williamsa, znajdujący się w zbiorach The Library Company of Philadelphia, został „odnaleziony" w 1996 roku i przypisany przez kuratorów tej instytucji Raphaelle'owi Pealowi, synowi Charlesa. Historyczka sztuki Gwendolyn DuBois Shaw przywołuje portret Williamsa w kontekście twórczości Kary Walker, nie zgadzając się z atrybucją i uznając przedstawienie za autoportret, za czym przemawiają cechy formalne[9]. Williams zmodyfikował rysunek nakreślony przez fizjonotras, wygładzając kontur włosów – dzięki czemu fryzura stała się bardziej „europejska". Podobne ślady poszukiwań wewnątrz złożonych kwestii własnej tożsamości Shaw dostrzega w pracy Walker *Cut* (Cięcie, 1998), również uznając ją za autoportret:

„[...] autoportretowe przedstawienia sylwetkowe Walker z końca XX wieku, w tym *Cut*, [...] poświadczają podobny, bolesny proces introspekcji, którego doświadczył określony rasowo artysta, Moses Williams, na początku XIX wieku"[10].

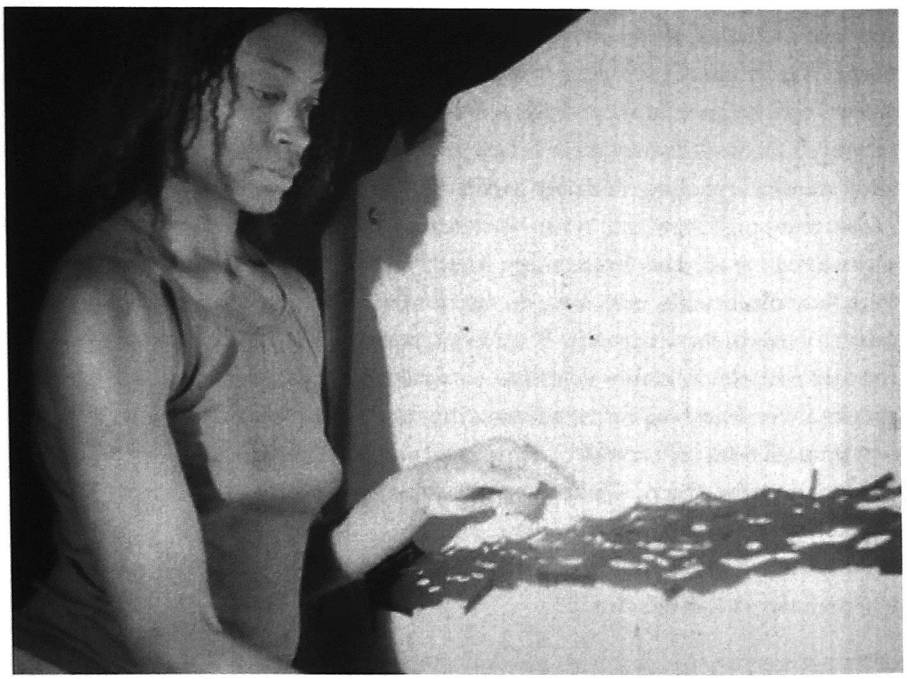
Publiczna prezentacja *Cut* miała miejsce w Wooster Gardens Gallery w Nowym Jorku na pierwszej wystawie Walker na Manhattanie po otrzymaniu przez nią stypendium Fundacji MacArthurów. Wycinanka z czarnego papieru na białej ścianie przedstawia w naturalnej skali kobietę uchwyconą w podskoku, z rękami uniesionymi ku górze. Wesoły nastrój został zderzony z drastycznymi szczegółami – kobieta trzyma w lewej ręce brzytwę, którą podcięła sobie żyły, krew tryskająca strumieniami o dekoracyjnych formach tworzy dwie kałuże poniżej. Postać ubrana jest w XIX-wieczny strój, szeroką krynolinę i ściśnięty gorset, włosy są zebrane w dwa warkocze. Walker nadała temu przedstawieniu rys autoportretowości, nawiązując do kompozycji przedstawiającego ją zdjęcia, wykonanego przez Noego DeWitta. Jednocześnie wyobrażając samookaleczenie, odnosi się do agresji zawartej w samym medium, wycinania ostrym narzędziem w papierze. Współwystępowanie niszczenia i tworzenia można również odnieść do ambiwalentnego charakteru jej prac, w których z pozoru elegancką i wyrafinowaną formę zderza z brutalną i drastyczną treścią, zapewniając „przyjemność ostrą jak brzytwa"[11]. Poprzez ukazanie kobiety *en trois quatre* wizerunek nie oddaje rysów twarzy, Walker zrezygnowała tym samym z kluczowej właściwości klasycznego przedstawienia sylwetkowego. Paradoksalnie jednaktakie ujęcie świadczy o autoportretowości, ponieważ nie można odwzorować swojego własnego profilu przy pomocy rzucanego cienia.

---

9 G.D. Shaw, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*, Durham 2004, s. 24–25.

10 Ibidem, s. 26.

11 Ph. Vergne, *The Black Saint is the Sinner Lady.*, [w:] K. Walker et al., *Kara Walker: My Complement...*, op. cit., s. 12.



Kara Walker, *8 Possible Beginnings*, 2005, kadr z wideo (4)

Kara Walker, *8 Possible Beginnings*, 2005, kadr z wideo (5)

© 2005 Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York

Cut stanowi formę autoreprezentacji Walker jako afroamerykańskiej artystki, uwikłanej w skomplikowane układy zależności, ale też gorzką satyrę w odpowiedzi na wrogie głosy krytyki. Praca zawiera w sobie autoironię, mówiąc, że Walker zadaje ból swoimi obrazami, ale zadaje go przede wszystkim sobie. Shaw w swojej analizie dzieła odnosi się do kampanii medialnej przeciwko Walker, rozpoczętej w 1997 roku przez Betye Saar, afroamerykańską artystkę starszego pokolenia. Jak wtedy pisała Saar, Walker, w pełni świadoma tego, że biały, rasistowski rynek potrzebuje „czarnego mięsa", szargając pamięć niewolników, sprzedaje „pełne nienawiści przedstawienia czarnych"[12]. Zaspokajając „bestialskie fantazje o czarnych", zdradza swoją rasę. Taka osoba jest potrzebna establishmentowi, ponieważ żaden biały artysta nie mógłby wytwarzać podobnych wyobrażeń bez oskarżenia o rasizm[13]. W ujęciu Shaw ekstatyczne samookaleczenie postaci przedstawionej w *Cut*, utożsamianej z Walker, „w ironiczny sposób sugeruje, że praca jest dla niej powodem własnej śmierci", artystka „wydaje się sprzedawać ból samookaleczenia za przyjemność samorealizacji: poświęca swoje ciało w imię sukcesu zawodowego"[14]. Krytyczka zestawia pracę Walker ze wspomnianym zdjęciem DeWitta, opublikowanym w magazynie „Interview" w numerze z listopada 1998 roku jako ilustracja wywiadu, którego Walker udzieliła swojemu kuzynowi, Jamesowi Hannahamowi. Fotografia ukazuje roześmianą, skaczącą ku niebu bosą kobietę w stroju przypominającym ubranie niewolnicy, zaprojektowanym przez Rei Kawakubo, założycielkę domu mody Comme des Garçons. Cały wywiad wraz z warstwą ilustracyjną w poczytnym, popularnym czasopiśmie, z półnagą Pamelą Anderson wykluwającą się z jajka na okładce tego numeru, stanowił ironiczną odpowiedź na kampanię medialną skierowaną przeciw Walker i oskarżenie jej przez Saar o szerzenie „negatywnych obrazów". Infantylny tytuł artykułu, *Pea, Ball, Bounce* (Ziarnko, groszku, bęc) nawiązuje do błahej anegdoty z dzieciństwa rozmówców. Hannaham sam odnosi się do krytyki „ze wszystkich stron", dodając, że prace Walker „sprzedały się szybciej, niż zdążyła je wykrajać"[15]. Sama artystka już w pierwszych słowach, odpowiadając na pytanie, czy jest „chora na sylwetki", stwierdza: „Tak jakby. Właśnie wycinam jakieś teraz, ponieważ po całej tej dyskusji o negatywnym stereotypowaniu czarnoskórych w swoich pracach pomyślałam, że będę pozytywnie stereotypizować czarnoskórych. Wiesz, obrazy dodające otuchy do granic absurdu. W rodzaju dziwacznego afrykanizmu, który zalewa ludzkie domy"[16].

---

[12] Za: G.D. Shaw, *Seeing the Unspeakable*..., op. cit., s. 117.

[13] Za: Th. McEvilley, *Primitivism in the Works of an Emancipated Negress*, [w:] K. Walker et al., *Kara Walker: My Complement*..., op. cit., s. 53.

[14] G.D. Shaw, *Seeing the Unspeakable*..., op. cit., s. 134–135.

[15] J. Hannaham, *Pea, Ball, Bounce: Interview with Kara Walker*, „Interview", November 1998, s. 116.

[16] Ibidem.

Tekst wywiadu stanowił spójną całość z ilustrującym go zdjęciem, które samo w sobie, ukazując znaną artystkę jako roześmianą niewolnicę w wersji *couture*, zawiera pewną dozę nieprawdopodobieństwa. Mimo bezsprzecznie sarkastycznego i intencyjnego charakteru przedstawienia Walker na fotografii DeWitta, Shaw widzi w *Cut* odpowiedź artystki na nieodpowiednie czy też fałszywe treści, jakie ze sobą niosło. Jak to wyjaśnia:

„Z pewnością [Karę Walker] uderzył sposób, w jaki [zdjęcie] ukrywało trudności w jej sytuacji jako afroamerykańskiej artystki, sposób, w jaki przekazywało dużo przyjemności i mało bólu jej życia zawodowego, ukazując ją widzom/czytelnikom jako «Nowego Murzyna świata sztuki»"[17].

Wydaje mi się jednak, że *Cut* i zdjęcie DeWitta, jako symetrycznie odpowiadające sobie konstrukty, operują równie fikcyjną narracją. Fotografia ukazująca roześmianą niewolnicę kontrastuje z nałożonym na nią opisem, identyfikującym ją jako znaną artystkę przed swoim domem w Providence, ubraną w kreację Rei Kawakubo. Wewnętrzna sprzeczność i rys nieprawdopodobieństwa nie pozwalają inaczej odbierać tego wizerunku niż jako groteski, zwłaszcza że rażąco odstaje od popularnej estetyki zdjęć innych celebrytów w czasopiśmie. Obydwa przedstawienia zawierają odniesienia do głosów krytyki, jednak zdjęcie DeWitta przekazuje je w sposób dosłowny, ukazując Walker jako beztroską niewolnicę własnych ambicji i „białego rynku", bezrefleksyjnie utrwalającą rasistowskie stereotypy. Być może fotografia okazała się zbyt łatwa do wykorzystania przeciw artystce i dlatego bardzo szybko przestała być rozpowszechniana, obecnie jest dostępna wyłącznie w drukach. Walker przyjęła bardziej złożoną strategię wizualnej autoprezentacji, a w grze mylnego określania tożsamości przewagę nad *Negress* zdobyła *Dr. Kara E. Walker*.

W wideo *8 Possible Beginnings or the Creation of African-America: A Moving Picture by the young, self-taught, Genius of the South K. E. Walker* (8 możliwych początków albo Stworzenie Afroameryki. Ruchomy obraz autorstwa młodego samouka, geniusza Południa K. E. Walker/a, 2005) łączy się wiele wątków podejmowanych przez Walker we wcześniejszych realizacjach. Również w warstwie formalnej pracy można dostrzec szereg różnorodnych nawiązań zarówno do historii kinematografii i animacji, jak i teatru cieni oraz performansu dokamerowego. Właśnie ten performatywny aspekt wydaje mi się szczególnie istotny, ponieważ wiąże się z wprowadzeniem w strukturę pracy postaci Walker, która występuje tu w trójnasób – jako demiurgiczna twórczyni, subiektywna narratorka, a także bohaterka narracji. *8 Possible Beginnings...* to druga po *Testimony* (Świadectwo, 2004) multimedialna realizacja artystki. Siedem z ośmiu części, powstałych w technice zbliżonej do animacji sylwetkowej, łączy się w ciąg narracyjny. Makabryczne przeobrażenia

---

[17] G.D. Shaw, *Seeing the Unspeakable...*, op. cit., s. 127.

zwłok, ekskrementów, ludzkiego ciała i roślin nie poddają się racjonalnej analizie, stanowiąc raczej ciąg koszmarnych fantazji, natłoczenie wypartych treści, pochód cieni diabolicznej przeszłości. Czarny owoc bawełny, którym plantator zapładnia powstałego ze zwłok niewolników młodzieńca, daje początek drzewu linczu, gorzkiej parodii drzewa życia. Martwi czarni powracają jako jego owoce.

Tym, co odróżnia *8 Possible Beginnings...* od wcześniejszych realizacji Walker, jest silnie zaznaczona obecność i podmiotowość samej artystki zarówno jako narratorki, jak i bohaterki narracji. Wiąże się to poniekąd z podkreśleniem ironicznej subiektywności, wyrażającej w tym przypadku dystans między warstwą dosłowną i intencyjną, ale jednocześnie kieruje uwagę ku postaci twórczyni. Walker czyni postać samej siebie kluczowym elementem pracy, jej obecność staje się z trwaniem wideo coraz wyraźniejsza. Początkowo figurki są manipulowane wyłącznie przy użyciu drucików, a obraz jest ukazywany od przeciwnej strony ekranu niż sylwetki. Pierwszy raz odwrocie ekranu pokazane jest w drugiej części wideo, gdy olbrzymia kobieta połyka unoszone przez fale ciała. Przez moment widać ze szczegółami konstrukcję figurek, technika ich poruszania zostaje ujawniona. W czwartej części, w której wykorzystano grę aktorska, sylwetka jest nieruchomym atrybutem w rękach czarnej kobiety grającej niewolnicę. Z kolei w ostatnim rozdziale ekran ukazany jest tylko od tej strony, po której znajduje się artystka. Walker manipuluje figurką białego chłopca wyłącznie za pomocą ręki, więc nie jest to już właściwie animacja sensu stricte. Czasami jest widoczna twarz artystki, w pewnym momencie wypowiadającej kwestię dziecka zawartą na planszy.

W czwartej części wideo, stanowiącej interludium, Walker wykorzystała grę aktorską. Stanowi to o jej odmienności, jakkolwiek kluczowym atrybutem głównej postaci jest sylwetkowa wycinanka. Jak informuje plansza tekstowa: „WE FIND BESS, A COMELY NEGRESS, TAKING HER MASTER'S LIKENESS [WIDZIMY BESS, URODZIWĄ MURZYNKĘ, TWORZĄCĄ PODOBIZNĘ SWOJEGO PANA]". Ukazana en face w zbliżeniu, niewolnica wycina nożyczkami portret sylwetkowy swojego pana, widocznego jedynie jako ciemny profil postaci w kapeluszu w przedplanie. Kobieta zyskuje uznanie, plansza końcowa mówi: „GOOD JOB, BESS [DOBRA ROBOTA, BESS]".

„Urodziwa Murzynka", mimo obecności „prawdziwej" artystki, wydaje się reprezentować jeden z aspektów tożsamości Kary Walker. Bess jest zdrobnieniem drugiego, anglosaskiego imienia artystki, Elizabeth. Wycinanie sylwetki właściciela przez niewolnicę można odnieść do konstrukcji całej pracy, w tym ujęciu postać z interludium dominuje nad narracją. Scena ironicznie odnosi się do oskarżeń o to, że artystka jest marionetką w rękach rynku sztuki, tworząc negatywne, rasistowskie obrazy na potrzeby białych, tak jak Bess wycina portret swojego pana. Walker uniknęła jednak dosłowności, wykorzystując grę aktorską i wyraźnie oddzielając interludium od reszty wideo, gdzie występuje jako ona sama, artystka sterująca kukiełkami w teatrze cieni. Owo zaakcentowanie podmiotowości służy upra-

womocnieniu ironii, określającej dystans między przekazem pozornym a zamierzonym. Ironii, wyrażającej strach, że „to nie my mówimy słowa, ale słowa nas mówią"[18].

Walker w swoich pracach, wypowiedziach, oficjalnych zdjęciach i tekstach związanych z nią krytyków buduje iluzoryczny obraz siebie jako twórczyni i realnej osoby, i być może jako całokształt należałoby to uznać za jej kreację artystyczną, autofikcję. Wyimaginowana figura *Negress*, reprezentująca tożsamość zainfekowaną niemoralnościami przeszłości, towarzyszyła artystce od początku kariery, stanowiąc jej *alter ego*. Na tyle silne, że Walker mogła być odbierana jako „świadomie czy nieświadomie zaspokajająca bestialskie fantazje o czarnych, stworzone przez białą supremację i rasizm"[19], jako „Nowy Murzyn świata sztuki"[20].

Proces rekonstrukcji tożsamości Afroamerykanów zachodził w opozycji do traumy terroru rasowego, prowadząc do wytworzenia swoistej przeciw-pamięci. W imię jedności i wspólnoty postaw kultura afroamerykańska przyjęła heteronormatywne, konserwatywne wartości, skazując na niewidzialność to, co nie przystaje do tego uniwersalizującego modelu. Te niewypowiadalne treści zatruwają pamięć Afroamerykanów, lecz Walker widzi w nich nie tylko truciznę, ale i antidotum[21]. Artystka w swoich pracach podejmuje wyzwanie rzucone przez czarne feministki w latach 60. XX wieku, starając się ujawnić i podważyć mechanizmy dominujących narracji. Pisarki, takie jak bell hooks, Michelle Wallace, Octavia Butler i Toni Morrison, w swej twórczości przełamywały normy reprezentacji, wyrażając treści uznawane wcześniej za niemożliwe do wypowiedzenia. Nie tylko walczyły o przywrócenie tekstualnej obecności czarnej kobiety, ale też wprowadzały tematy gwałtu, kazirodztwa i relacji homoseksualnych. Ich pisarstwo było próbą „zaszczepienia wśród elit i zwykłych ludzi bezprecedensowej woli zaangażowania się w to, co niewyobrażalne"[22]. Czarny feminizm starał się zwrócić pamięć o „zagmatwanych tożsamościach", które współcześnie w znacznym stopniu determinują bycie czarną kobietą. Takim ambiwalentnym, niespójnym konstruktem jest Kara Walker – *Negress*, demiurgiczna autorka i bohaterka *8 Possible Beginnings...*, niewolnica i mistrzyni dyskursu, wyrafinowana intelektualnie i jednocześnie pełna seksualnej agresji. Zwrot ku ambiwalentnej, zagmatwanej kategorii *Negress* wprowadza w obszar zainteresowania widza postać samej Walker: czarnej kobiety, afroamerykańskiej artystki, wikłając go w niekończącą się grę mylnego określania tożsamości.

---

18 M. Głowiński, *Nie my mówimy słowa, to słowa nas mówią*, [w:] T. Marciszuk (red.), *Spotkania nie tylko literackie*, Warszawa 2001, s. 68.

19 Howardena Pindell podczas Biennale w Johannesburgu w 1997 r.; [za:] *You Decide: The Art of Kara Walker: The Critics, „Culture Shock"*, http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/provocations/kara/3.html (30.05.2014).

20 G. D. Shaw, *Seeing the Unspeakable*..., op. cit., s. 127.

21 Za: Y. Raymond, *Maladies of Power*..., op. cit., s. 359.

22 R. Ferguson, *A Special Place*..., op. cit., s. 190.

Zapytana o *Negress* w 2011 roku, Walker odpowiedziała: „Nie mam pewności, czy ona wciąż żyje"[23]. ●

Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Agaty Jakubowskiej prof. UAM w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu w 2011 roku.

---

[23] K. Bojarska, *Wszystko jest czarną dziewczyną. Rozmowa z Karą Walker*, Dwutygodnik 69/2011, http://www.dwutygodnik.com/artykul/2817-wszystko-jest-czarna-dziewczyna.html (30.05.2014).

Weronika Trojańska

Katalog tekstów o nieistniejącym artyście Ksawerym Somińskim[1]

Ksawery Somiński – biografia

Urodził się 5 sierpnia 1923 roku w Milanówku koło Warszawy, w polskiej rodzinie o żydowskich korzeniach. Ojciec, Eugeniusz Somiński, pochodził z Warszawy, był wojskowym, matka, Teresa Rosenbaum, urodzona w Tomaszowie Mazowieckim, była z zawodu aktorką teatralną. Lata wczesnego dzieciństwa Ksawery spędził w rodzinnym domu w Milanówku.

Rodzice zginęli podczas II wojny światowej. Ojciec w 1941 roku w lotniczej katastrofie podczas niemieckiej ofensywy. 31 stycznia 1943 roku matka, Żydówka, została zatrzymana przez hitlerowców wraz z bratem i swoją matką i 9 lutego wywieziona do Oświęcimia. Somińskiego wychowywała ciotka, siostra ojca – Aurelia, która przed laty sprowadziła rodziców Somińskiego do Antwerpii.

Somiński ukończył historię na Uniwersytecie w Antwerpii oraz tamtejszą Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Po studiach przez pewien czas pracował w warsztacie introligatorskim, a później w archiwum Muzeum Morskiego, które wywarło duży wpływ na jego twórczość artystyczną. W 1960 roku pokazał marynistyczne rysunki i obiekty na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w antwerpskiej galerii Wide White Space.

Bliska była mu estetyka dadaizmu, obecna szczególnie w jego wczesnych pracach – rysunkowych kolażach łączących tekst ze schematycznym przedstawieniem. Silny wpływ wywarła na nim idea dadaistycznych *ready-mades*, które później przekształcił we własnoręcznie wykonywane artefakty.

Duch futuryzmu ujawnia się w zamiłowaniu Somińskiego do maszyn i techniki, jednak artysta ma do nich osobliwy stosunek. Nie interesuje go postęp techniczny, wręcz przeciwnie, upatruje w nim niszczenie poetyki zawartej w technologicznych konstrukcjach.

W połowie lat 60. zaczął tworzyć charakterystyczne dla całej twórczości instalacje składające się z wielu elementów i nawiązujące do rzeczywistych wydarzeń (*Samoloty*, 1964, *Zeppeliny*, 1966).

---

[1] Magisterska praca dyplomowa napisana pod kierunkiem prof. Alicji Kępińskiej. Praca została wyróżniona w pierwszej edycji *Projektu Edukacja* – konkursu najlepszych dyplomów powstałych na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, w kategorii praca teoretyczna. Drukujemy jedynie fragment pracy, w wersji pełnej są jeszcze rozdziały analizujące twórczość artysty w kontekście pamięci, śladów, zabawek, kolekcji, fotografii, historii, przemijania.

W 1969 roku wyjechał do Austrii. Tam poznał Wolfa Messinga i Teda Seriosa, pod których wpływem zaczął interesować się zjawiskami paranormalnymi. Powstały prace o statkach zaginionych w okolicach Trójkąta Bermudzkiego (1975) czy też odnoszące się do tajemnicy syberyjskiej Doliny Śmierci (1978).
Balansując na granicy prawdy historycznej i fikcji, stworzył własny, oryginalny styl. Jego twórczość wywarła wpływ na takich artystów współczesnych, jak chociażby Panamarenko, którego łączą z Somińskim specyficzna estetyka i zamiłowanie do konstrukcji maszyn lotniczych, czy Luca Tuymansa, w którego malarstwie wyczuwalna jest charakterystyczna dla Somińskiego poetyka niedopowiedzialności wydarzeń historycznych. W Polsce recepcja Somińskiego obecna jest w pracach Roberta Kuśmirowskiego czy Szymona Kobylarza.
Artysta zginął w wypadku samochodowym w kwietniu 1979 roku, jadąc z Graz (Austria) do Warszawy[2].

Specyfika twórczości i strategia artystyczna Ksawerego Somińskiego

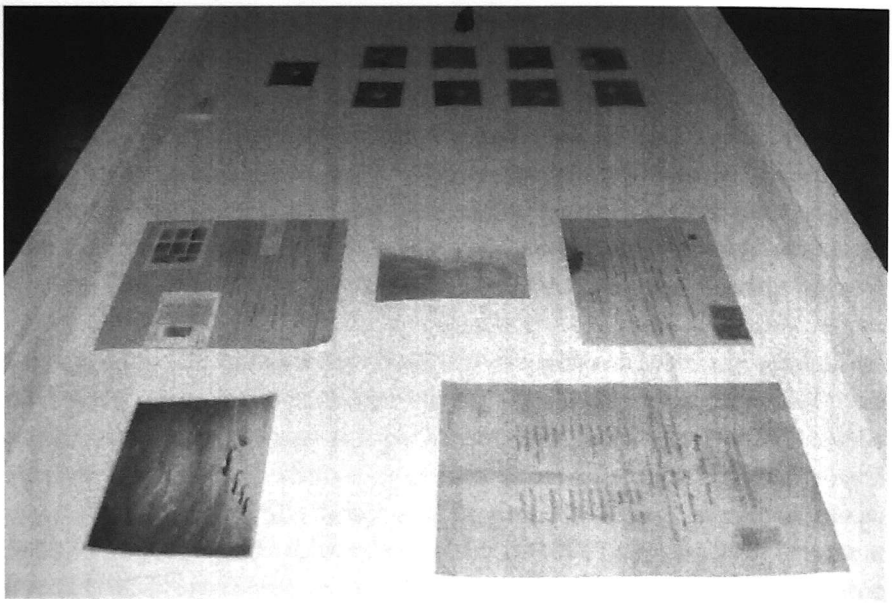
Somiński wypracował szczególną strategię artystyczną. Używając tradycyjnych mediów (jak rysunek czy fotografia), wychodzi poza tradycyjnie rozumianą rolę artysty. Tworzy instalacje, w których do własnych obiektów włącza materiały archiwalne czy *ready-mades*. Swoim sposobem wypowiedzi stworzył taktyki i techniki archiwizacji czy ekspozycji muzealnej (w tej kwestii czasami porównuje się go ze współczesnym mu belgijskim artystą Marcelem Broodthaers'em). Skrupulatnie dobierając elementy używane w instalacjach, Somiński zdaje się przez to bardziej kuratorem swojej twórczości niż artystą. „Nigdy nie uważałem istoty osobowości artysty za najgłębszą treść jego twórczości"[3] – mówił. Przyjmuje rolę historyka, archiwisty, opowiadacza

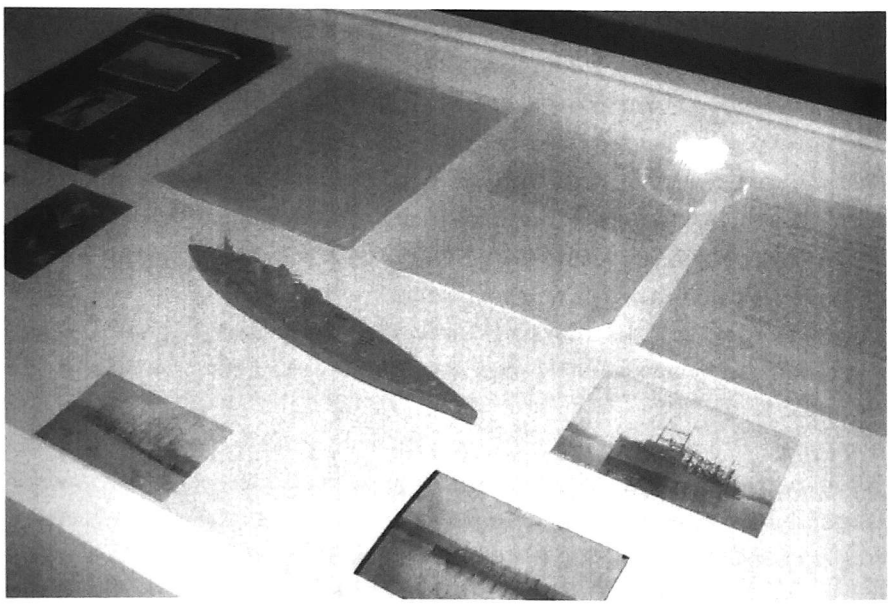
---

[2] Jego prace znajdują się m.in. w kolekcjach: De Pont, Tilburg, Holandia; Kunstmuseum, Bern, Szwajcaria; Zeno X Gallery, Bruksela, Belgia; Muzeum Sztuki w Łodzi, Polska; Galerie Michael Werner, Kolonia, Niemcy. Wybrane wystawy: *Instalations 1960–1979*; Galeria Muzalewska, Poznań, Polska, 2010; *Wunderkammer: A Century of Curiosities*, MoMA, Nowy Jork, USA, 2008; *Contemporary Art Reflecting Medicine*, Kunstspeicher Würzburg, Würzburg, Niemcy, 2006; *Instalations 1960–1979*, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, Bruksela, 2001; *(Re)Constructions*, Zeno X Gallery, Bruksela, Belgia, 2000 (solo); Galerie Michael Werner, Kolonia, 1999; De Pont, Tilburg, Holandia, 1996; Institute of Contemporary Arts, Londyn, Wielka Brytania, 1992; *MaschinenMenschen*, Neuer Berliner Kunstvereins, Staatliche Kunsthalle Berlin; Berlin, Niemcy, 1989; *Per Aspera ad astra*, DAAD Galerie, Berlin, Niemcy, 1989 (solo); *Coligenda*, Zeno X Gallery, Bruksela, Belgia, 1984; *Cinéma-vérite*, Marian Goodman Gallery, New York, USA, 1977 (solo); Nationalgalerie Berlin; Berlin, Niemcy, 1975; Haus der Kunst, Monachium, Niemcy, 1974; *Science-creation*, Kunsthalle Wien, Wiedeń, Austria, 1971 (solo); Centre National d'Art et de Culture, Paryż, Francja, 1969; *Coligenda*, Galerie Rudolf Zwirner Kolonia, Niemcy, 1967 (solo); Galerie Saint-Laurent, Bruksela, Belgia, 1964 (solo); Wide White Space, Antwerpia, Belgia, 1960.

[3] Cytowane w tekście wypowiedzi artysty pochodzą z wywiadu przeprowadzonego w marcu 1971 roku przez kuratorkę Frederikę Schwab, którego część została opublikowana w katalogu wystawy *Science-creation*, Kunsthalle Wien, Austria 1971.

historii, galerzysty, krytyka, projektanta wystaw, socjologa, kolekcjonera, wizjonera i magika. Metodę pracy Somińskiego można by nazwać „archeologią kultury" lub – posuwając się krok dalej – jej swoistą detektywistyką.
Powstanie każdej z instalacji poprzedzają skrupulatne długoletnie badania archiwalne. Gromadził elementy, zgłębiał problem, aby w rezultacie selekcjonując je, stworzyć, jak mówił sam artysta, „znaczenie poprzez redukcję". Instalacje zbudowane z różnych elementów opierają się na zmianie kontekstu, ukazaniu przy pierwszym kontakcie niedostrzegalnych zależności i zbieżności, przypominaniu faktów zapomnianych czy wypartych z powszechnego pojmowania rzeczywistości. Ukazuje zmienność historii, zarówno historycznej faktografii, jak i osobistych wspomnień, czego celem jest odkrycie nowych, zawartych w nich znaczeń i danie widzom możliwości ponownego odczytania faktów za pomocą artefaktów. Każda z instalacji stanowi model jego osobistej wystawy tematycznej, w której poszczególne elementy pozostają w ścisłej relacji do upatrzonego tematu. Elementy nie stanowią jednak tylko rekwizytów. W każdym zawiera się jego historia. Sominski, czerpiąc z istniejących rezerwuarów obrazów, porusza w ten sposób problem oryginalności i kopii, prawdziwości i fikcji. Odkrywa czasoprzestrzeń spotkania z tym, co heterogeniczne, co powoduje konflikt między dwoma porządkami: tym, co historyczne i tym, co fikcyjne.
Odwołując się do realnych wydarzeń, artysta tworzy własną wersję Historii i podważa jej autentyczność lub sprawia, że to, co wydaje się wątpliwe, staje się wiarygodne. Na przykład w pracy *Statki 1429–1975* wykorzystuje znalezione w różnych źródłach informacje dotyczące statków zaginionych w rejonie Trójkąta Bermudzkiego. Instalacja składa się ze spisu dat i nazw, zdjęć, dokumentów pochodzących z USS Cyclops, jednego z największych zaginionych okrętów, listy pasażerów znajdujących się na pokładzie i z pomniejszonego modelu statku. Dzięki tym „rzeczowym dowodom" zjawisko Trójkąta Bermudzkiego, legendarnego obszaru znanego z opowieści kapitanów statków i stron wydawnictw paranormalnych, nabiera cech realności.
Sominski często analizuje historię z perspektywy paranauk, takich jak alchemia, astrologia czy radiestezja. Interesuje go to, co „poza" tradycyjnie pojmowaną historią i nauką – niecodzienne zjawiska, wymykające się oficjalnym opisom. Przedstawia to, czego istnienie, ze względu na brak rzetelnych dowodów badań, często kwestionuje obecna nauka i historia. Artysta bada ich domniemane fenomeny, udowadniając rzeczywiste istnienie. Tak samo niesamowite jak statki zaginione w Trójkącie Bermudzkim czy tajemnicza Dolina Śmierci, są dla niego tragedia wojny czy loty międzyplanetarne. Przedstawiając zjawiska uważane za paranormalne obok „historycznie udowodnionych", ujawnia absurdy świata i szeroko pojmowanej historyczności.
Artysta poddaje krytycznej refleksji pojęcie oryginalności. Według niego „wszystko jest cytatem, wszystko jest «cudze»", rola artysty polega jedynie na dodaniu do tego jakiegoś własnego składnika. Dokonuje właściwego sobie wyboru spośród różnych





Weronika Trojańska, *Ksawery Somiński. Instalacje 1960–1975*

możliwości, których jest nieskończenie wiele, tworząc osobliwe ikonograficzne archiwa, projekcje myśli, wyobrażeń i zamierzeń utrwalone w materialnej formie „obrazowej" postaci. Przedstawieniom różnych miejsc towarzyszy przemieszczanie w czasie i przestrzeni.

Twórczość Somińskiego wymaga intensywnej koncentracji i czasu, potrzebnego do wniknięcia w nie i zrozumienia subtelności opartej na skromnych i prostych gestach. Punktu wyjścia jego działalności można się doszukiwać w kresce rysunku, rozumianego jednak nie jako szkicowość, lecz dogłębna analiza rzeczywistości. Reprezentacja obiektu nie odgrywa w nich roli transkrypcji ani przekładu, lecz jest ekwiwalentem zawartym w formie analogicznej do jego fenomenu.

Artysta wprowadza do swojej sztuki „aktywną" formę myśli. Używa figur nie tylko po to, by wyartykułować znaczenia, lecz by wytworzyć potrzebne mu efekty semantyczno-wizualne. Wizualność istnieje koherentnie z werbalnością, jest polem nakładania się dwóch języków: ideograficznego i zapisu słownego. Wykorzystywany tekst pełni także istotną funkcję znaczeniową, wyłania się spod powierzchni przedstawienia, próbując walczyć z siłą czystego ataku wizualnego, który łatwo może ukryć aspekt werbalny. Przyjmuje także funkcję detalu, uwrażliwiając percepcję widza, wymagając większej koncentracji i zaangażowania w zrozumienie treści merytorycznej dzieła. Użycie form archiwalnych dokumentów, z jednej strony, uwierzytelnia narrację, z drugiej – odgrywa ważną rolę ikonograficzną. Nie tylko dopełnia inne elementy instalacji, lecz także jest samoistnym artefaktem.

Jak twierdził Frank Ankersmit, opis odnosi się do rzeczywistości, a przedstawienie jest o rzeczywistości, co pozwala na różne przedstawienia tej samej rzeczy.

Rysunkowe kolaże Somińskiego, łączące obraz z tekstem, powstawały niezależnie od innych prac, jednak są ich dopełnieniem. Tekst i przestrzeń kartki stanowią w nich nierozerwalną całość, są kwintesencją poglądów artysty.

Czas, przestrzeń i obiekty przenikają się wzajemnie w takim stopniu, że przestrzeń realna i psychiczna nowy wymiar, w którym nie tylko funkcjonują na tych samych prawach, ale mogą stać się jednością. Obecna w twórczości Somińskiego interakcja doświadczenia zmysłowego i poznawczego ujawnia, że siły te pozostają w ciągłym ruchu, który czyni realnym to, co jest „nie do pojęcia". Na mocy tej konstytucji fizycznej i psychicznej widz zostaje włączony w ten kod, wprowadzony do świata osobliwego spektaklu historii.

Historyk czy wizjoner?
Próba analizy twórczości Ksawerego Somińskiego

Inżynier, poeta, wizjoner, fizyk, badacz, wynalazca. Ksawery Somiński. Artysta, którego twórczość – dotąd bliżej nieznana polskiej publiczności – zdradzała dziwną komitywę z ironią losu, meandrami historii i w której pierwsze skrzypce grają ambiwalencja i niekonkluzywność. „Moja sztuka aspiruje raczej do bycia celem samym

w sobie, chce reprezentować siebie, a nie, jako medium, reprezentować światy artystyczne" – mówił Somiński.

Przyjął rolę badacza „historycznej fikcji", pragnącego poprzez sztukę przeniknąć i zrozumieć jej tajemnicę. Poprzez bogactwo gromadzonych, komentowanych i interpretowanych motywów, pochodzących z różnych czasoprzestrzennych wymiarów, starał się zgłębić ich prawdziwe Istnienie. Zestawiając samotne „ja" marzyciela z potęgą kosmosu, poszukiwał istoty więzi człowieka ze światem, utwierdzenia w nim wyobraźni.

Prace Somińskiego to fuzja artystycznych i technologicznych eksperymentów. Oscylują na granicy sztuki i życia, historyczności i fikcji, prowadząc grę między autobiografią a zmyśleniem. „Historia tylko wtedy trafia do przekonania, gdy odwołuje się do podświadomych marzeń, gdy przywraca wydarzeniom bieg snów" – mówił Somiński. Jego prace przypominają zebrane skarby i zabawki małego chłopca, rysunki szalonego inżyniera i konstruktora, pamiątki dziwnego podróżnika czy historyka. Mówiąc słowami Jeana Baudrillarda, skrywają *nieobecność* głębokiej rzeczywistości. Uruchamiają płynną sieć, w której rezonują „miejsca wspólne" i zupełnie prywatne, literackie i historyczne aluzje, enigmatyczne fotografie czy osobliwe przedmioty. Rozgrywają się na granicy obecności i nieobecności, pełni i pustki, w punkcie przecięcia się marzeń z rzeczywistością. Uzmysławiają pragnienie ułudy i oszukują w przekonujący sposób, poprzez odkrywanie rzeczywistości.

Bohaterowie jego prac, zarówno ludzie, jak i przedmioty, prowadzą widmowe życie na granicy istnienia i nieistnienia. Przeżywają swe zastępcze znikanie na raty, które naznaczone jest tragizmem wieczności, ponieważ zostali naznaczeni piętnem sztuki. Ewokują nieokiełznane, niepohamowane odczucie niesamowitości, zawierające się zarówno w wyobraźni, jak i w istnieniu.

Sztuka Somińskiego nadaje sens empirycznemu światu niejasnych działań i przypadkowych przedmiotów. Opiera się na tworzeniu nowej racjonalności z tego, co z pozoru jest znane i banalne. Artysta tworzył poetykę z powszedniości – nie deformując rzeczywistości, a formułując ją inaczej, nie znakując świata, a kreśląc jego nowe kontury w innym wyrazie tego, co rzeczywiste, dając możliwość zobaczenia różnych zależności w określonym widzeniu „tego, co realne".

„Świadectwo i fikcja wywodzą się z tego samego reżimu sensu. [...] To, co się wydarzyło, jest więc bezpośrednio uzależnione od reżimu prawdy, od reżimu uwidaczniania swej własnej konieczności"[4].

Somiński nie dysponuje bytem takim, jakim jest, lecz „zinterioryzowanym, zredukowanym do tego sensu, że jest spektaklem", jak pisał Maurice Merleau-Ponty[5].

---

4 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przekł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 103.

5 J. Migański, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 181.

Spektaklem historii zmaterializowanej za pomocą artystycznych artefaktów, takich jak czarno-białe fotografie, modele, rysunki, pocztówki, dokumenty.

„Wymyślić świat, to go zinterpretować – pisał Somiński. – Odrzeć z niewiadomego. Użyczyć przedmiotom głosu. Opamiętać to, co zapomniane". Zatrzymuje fantasmagorie ześlizgujące się po powierzchni świata, nadając im „sens istnienia". Slavoj Žižek pisał: „konstytutywna luka między wyrażoną tkaniną symboliczną a jej fantastycznym podłożem jest oczywista w każdym dziele sztuki. Sukces artystyczny polega na zdolności artysty do przeobrażenia tego braku w atut, to jest na wkomponowaniu centralnej pustki i jej rezonansu w elementy, które ją otaczają"[6].

Fantasmagoryczne z pozoru rzeczy i zdarzenia wychodzą z kręgu złudzenia na powierzchnię. Objawiająca się zmysłom rzecz organizuje czas i przestrzeń według pewnych kierunków, konstytuuje się i rozwija wzdłuż niewidzialnych osi i wektorów. Przenikając świat zjawiskowy, dociera do najgłębszych pokładów percepcji, której struktura posiada dwoisty charakter: jej dominanta nie jest ani rzeczą, ani ideą. „Wychodzenie to jest utratą pewnej oczywistości tylko dlatego, że jest osiągnięciem rzeczywistości innej"[7].

Szybując niezależnym lotem nad codziennością, zmienia ją w niecodzienność. Przedstawia elementy środowiska naturalnego w taki sposób, że nabierają nowych znaczeń, są tym, czym **Są** lub **Mają** się dla Somińskiego stać. Sfotografowane przez niego małe modele samolotów wydają się dokumentalnymi zdjęciami z lotniczych katastrof. Plastikowe zwierzęta „żyją" na celuloidowej błonie slajdów. Statki i okręty zaginione w obrębie Trójkąta Bermudzkiego stają się bardziej realne niż wojenne zatonięcia udokumentowane w podręcznikach do historii.

Somiński pragnął utrwalić to, co przepływa poza czasem, chmurami, ludźmi. Panicznie bał się zapomnienia. Swoją sztuką chciał wydać mu wojnę, ocalając „to, co było" od zagłady pamięci. Z tego strachu wynikła maniakalna potrzeba próba zachowywania, ocalania, kolekcjonowania. W ten sposób przechowuje i uwiecznia to, co znika. Denuncjuje i uświęca, aż okaz staje się reliktem. Dla Somińskiego Obrazy miały większą moc niż Słowa.

Jego realizacje sytuują się gdzieś „pomiędzy" – pomiędzy pojęciem prawdy a fikcji, mitu i rzeczywistości. Przedstawiają to, co „wydarza się w trzecim rodzaju i w neutralnej przestrzeni miejsca, gdzie wszystko się zaznacza, ale które «w sobie samym» nie jest zaznaczone (Derrida)"[8]. Jest to pozycja otwarcia się na wszelkie dyskursy, receptywność dopuszczającą do głosu innych. A zatem dopuszcza ona również do głosu być może nieprawdziwy mit-obraz. Jest strategią wykluczenia i dopuszcze-

---

6 Z. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, Wrocław 2001.

7 J. Migański, *Merleau-Ponty*, op. cit., s. 179.

8 Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, op. cit.

nia jednocześnie[9]. Otwiera przestrzeń – horyzont nam niedostępny: uniwersalną przestrzeń tego, co ogólne i osobiste zarazem. „«Instynkt obiektywności społecznej» rozwija się ku przeciwnemu mu «instynktowi oryginalności»", jak głosiła w swoich teoriach Francesca Bonicalzi[10].

Instalacje Somińskiego są jak swoiste „nie-miejsca", istniejące gdzieś na krańcach prawdy historycznej i wyobraźni, przenikalnych granicach historii i fikcji. Są wnętrzem zewnętrza i zewnętrzem wnętrza. Quasi-obecność i immanentna widzialność stanowią cały problem ich wyobrażonych istotności.

Somiński nie dąży do zawłaszczenia istniejącej czy obcej rzeczywistości. Nie sugeruje także innej, po prostu czyni ją bardziej rzeczywistą – bardziej, niż jest.

Realność zostaje sprowadzona do „obrazu rzeczywistości". Artysta z jej chaosu tworzy swoisty porządek, katalogując ją w swoim mikrokosmosie. Każda kolejna instalacja zawiera w sobie cały przynależny do niej (i tylko do niej) wszechświat, całą związaną z nią „literaturę". W procesie tworzenia artysta zatrzymuje w gablotach wyobraźni własne mikroobserwacje, nadając im miano pełnoprawnych artefaktów i sporządzając swojego rodzaju archiwum „rzeczy odnalezionych", z których każda otwiera się na nowe sensy i narracje, poddaje istnienie „realnej historii" w wątpliwość.

Fabrykuje w ten sposób nową, równoległą rzeczywistości, która natychmiast przybliża przeszłość. Analizując tajemnice świata, przekształca teraźniejszość w przeszłość, a przeszłość – w morze tego, co było. W najmniejszej drobinie tego, co zmysłowe odnajduje całe serie przekrojów, tworząc własne analogony danej rzeczy czy historii. W jego oku „teraz" przechodzi w „kiedyś", a „bycie tam" [*étre-là*] w „bycie-gdzie indziej" [*l'être-ailleurs*].

Somiński wywoływał z niebytu miejsca zakorzenione kulturowo w ludzkiej świadomości, ale których istnienie zostało wystawione na próbę czasu. Tworząc nowe kompilacje z zastanych znaków ikonicznych, stawiał im swoistego rodzaju pomniki. Chciał dać im szansę ocalenia, wpisania się w pamięć i pozostania tam na zawsze.

Według Merleau–Ponty'ego, „widzenie nie jest bezpośrednim stosunkiem bytu-dla-siebie do bytu-w-sobie i wobec tego naszym zadaniem jest wypracowanie ujęcia tego, kto widzi, jako zarazem widzianego"[11].

Prace Somińskiego przypominają mapy „widzialnego", wytyczając trajektorie między tym, co widzialne, a tym, co możliwe do zobaczenia. Między tym, co prawdziwe, a tym, co „możliwe do uwierzenia". „Rekonfigurują mapę tego, co postrzegalne, podważając funkcjonalność gestów i rytmów przystosowanych do naturalnych cykli produkcji i podporządkowania"[12]. Często nie odwołują się do racjonalnej strony

---

9 I. Lorenz, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 40.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, op. cit., s. 105.

poznania, wywołując wspomnienia, skojarzenia, niejasne przeczucia, intuicje. Poddają w wątpliwość nasze pojęcie historyczności i prawdy w ogóle. Dziwne dokumenty, niewiadomego pochodzenia przedmioty czy osobliwe fotografie dają szansę uwierzenia w (nie)możliwe.

„Nosorożca, jak wiadomo, trzeba najpierw zobaczyć, by słowo «nosorożec» nabrało znaczenia" (S. Rosiek)[13].

Somiński nakierowuje uwagę na szczegół, poszukując istoty nie w całości, lecz we fragmentach, w niezwykłych, uderzających drobiazgach. Poprzez minimalizację skali przetworzone fakty stają się niemalże wydarzeniami epifanicznymi, małymi pokrytymi złotolem ikonami, swoistymi efemerydami przemijającej rzeczywistości. „Patrząc na obrazy nie w ich totalności, lecz poprzez szczegóły, dokonuje czegoś na kształt epifanicznego odbioru sztuki"[14]. Pozwala to odbiorcy odnaleźć ukryte w codzienności historii elementy – pozornie ukryte, a szczególnie zachwycające – których odkrycie wymaga od niego dzieła, niszczącego organiczną jedność zbliżenia. „Istota wtajemniczenia w jądro artyzmu tkwi nie w kontemplacji całości, lecz w zachwycie nad częściami, szczegółami" – powtarzał często Somiński.

Sztuka jest dla niego tym, czym Beckett określił powieść: wewnętrznie sprzeczną, donkiszoteryjną, lecz przez to nieskończenie heroiczną i szlachetną próbą wyrażania niewyrażalnego, wypowiedzenia niewypowiedzianego, próbą wydestylowanie istoty bytu i ukazania nieruchomego centrum rzeczywistości.

Science-creation. Utopijna nauka w służbie sztuki

„Wiele można było usłyszeć od księży o raju, który czeka nas w niebie. Woleliśmy jednak sami się przekonać, jak to tam wygląda, więc wysłaliśmy naszego zucha Jurija Gagarina. Okrążył glob, ale w Kosmosie niczego nie znalazł; nic, powiada, tylko ciemność, żadnych tam ogrodów, niczego, co by przypominało jakikolwiek raj. Rozważyliśmy dokładnie całą sprawę i postanowiliśmy, że trzeba posłać następnego chwata. Na to wystrzeliliśmy Hermana Titowa, tyle że tym razem kazaliśmy mu polatać trochę dłużej i powiedzieliśmy, żeby dobrze się rozglądał. Gagarin był w końcu w Kosmosie tylko półtorej godziny, więc mógł coś przegapić. Ale Titow potwierdził tylko słowa Gagarina. Poleciał, wrócił i powiada: nic tam nie ma" (Nikita Chruszczow)[15].

Somiński udowadnia, że jednak „coś tam było". Z wyprawy zostały zdjęcia pojazdów księżycowych, rysunki rakiet wykonane na pokładzie promu kosmicznego, a nawet pocztówki, które astronauci mogli wysłać z księżyca. Wszystko służyło temu, by edukować spotkane w kosmosie obce istoty. Te tajemnicze przedmioty artysta zebrał

---

[13] H. Bellmer, *Gry Lalki*, przekł. G. Szymczyk-Kluszczyńska, Gdańsk 1998.

[14] W. Balus, *Efemeryczny szczegół i trwały banał*, „Art luk" 4/2009.

[15] J. Bowker, *Sens śmierci*, przekł. J. Łoziński, Warszawa 1996, s. 12–13.

i skatalogował, tworząc z nich artefakty. Do kogo jednak tak naprawdę należały? Z jakiej wyprawy kosmicznej pochodzą? Czy w ogóle pochodzą z „tego świata"? (*Łunochody*, 1969).

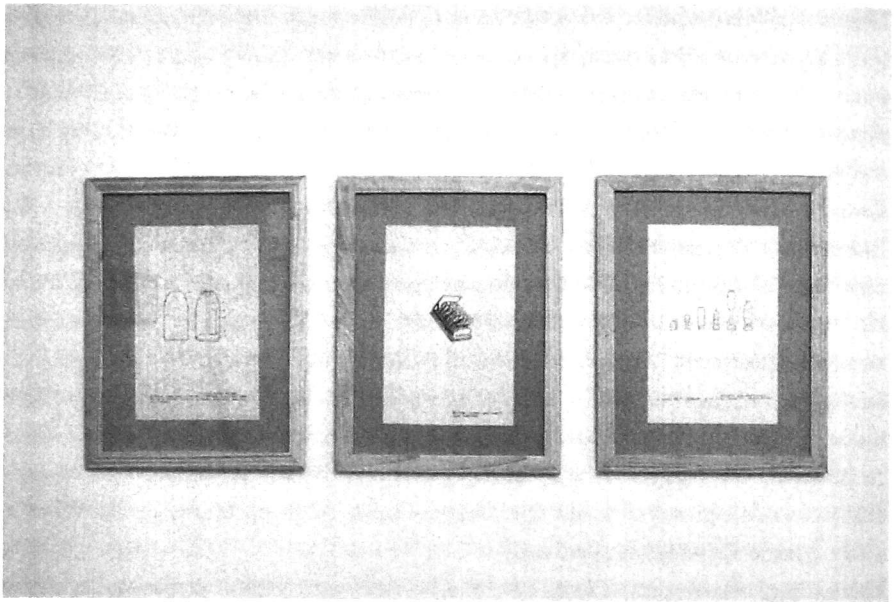
Wszystko, co tworzy Somiński, zawiera w sobie nutę niejasności. Czasem wydaje się odurzonym wynalazcą, który nie widzi granic swoich ambicji, a jedynym źródłem stymulacji jest wyzwolenie z więzów realności. Z jednej strony, latający w obłokach własnej wyobraźni wizjoner, z drugiej – rzeczowy i zdyscyplinowany obserwator. Wyrafinowany umysł, skłonny do najbardziej fantastycznych myślowych wycieczek, łączy się z trzeźwym zmysłem penetracji i wręcz obsesyjnym zamiłowaniem do szczegółów. Wywołuje to ciągłe odczucie niestabilności, dysonans pomiędzy nauką a poezją, doświadczeniem a doznaniem, prowadząc do osobliwej walki wyrażania z tym, co wyrażone (*la lutte de l'expression et de l'exprimé*).

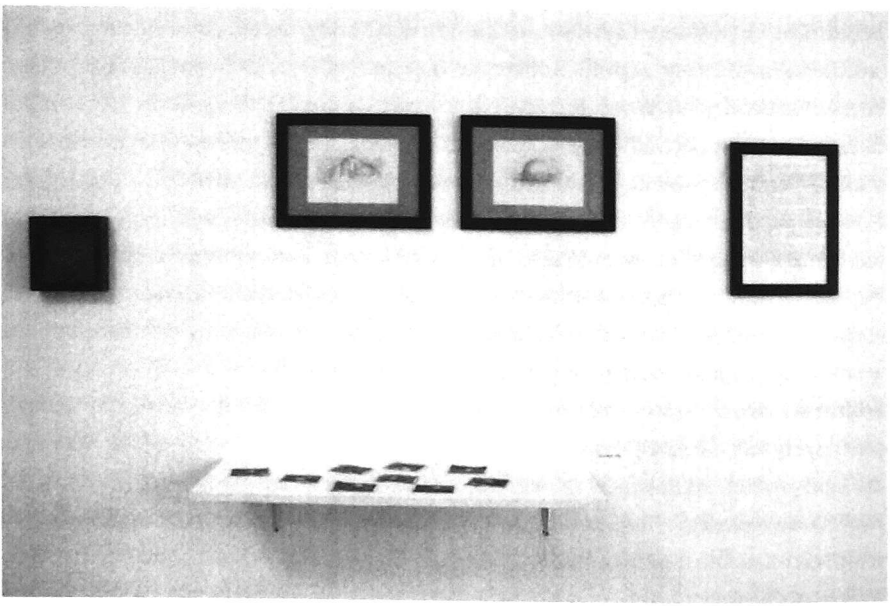
W rozumieniu Gastona Bachelarda autentyczny poetycki obraz wyłania się z formy zapomnienia albo niewiedzy, którą nie jest ignorancja, ale trudność wykraczania poza wiedzę, ciągle przewyższająca jej pochodzenie. „Autentyzm poetycki" objawia się w osobliwym podejściu Somińskiego do rzeczywistości. „Rzeczywistość, w potocznym określeniu, to «wszystko, co istnieje». Istnieje, gdy my uznamy to istnienie za możliwe. W takim kontekście Prawda, czyli cecha określająca zgodność z rzeczywistością zależy od indywidualnego punktu widzenia" – mówił artysta.

Poprzez swoją sztukę chciał zbadać granice konstruowania świata. Interesowała go wizualna epistemologia. Przedstawienie tego, co Jacques Rancière nazwał „nieprzedstawialnym". Twórczość Somińskiego zdaje się przenikać nieufność w możliwość reprezentacji wizualnej, przekonanie, że nie da się wszystkiego ogarnąć jej zasięgiem. „Zadanie badacza, zadanie wizjonera, zadanie historyka, zadanie artysty polega na odnalezieniu dla wszystkich elementów odpowiedniego miejsca w Kosmosie. W Kosmosie Sztuki, w którym drobne przedmioty zyskują miano fetyszy, zmierzają ku tajemnicy istnienia" – twierdził artysta.

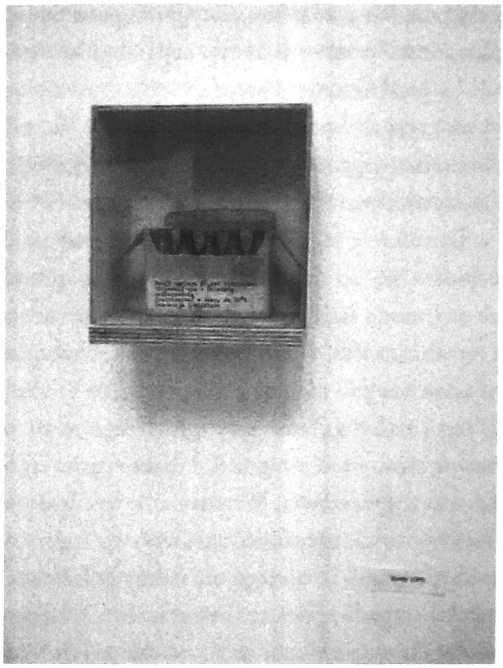
Mówiąc o jego twórczości, można ukuć termin „parahistoria" lub „metahistoria" Artysta podważa historycznie niepodważalne, bada parahistoryczność dziejów. Uważa, że tak jak z magii powstały obrzędy religijne, które stały się tak oczywiste, że nie poddaje się ich w wątpliwość, tak parapsychologia jest podłożem historii, którą często się mistyfikuje, gloryfikuje nieznaczące fakty, zataja informacje – jest tak samo nieprawdopodobna jak to, co nauka uznała za nierzeczywiste. Według Somińskiego dopisywanie do wydarzeń lub bohaterów ideologii jest równoznaczne z tworzeniem fikcji. „Nigdy nie dowiemy się «prawdziwej Prawdy», tak jak nie zgłębimy początków istnienia materii. Dyskusje na temat powstania świata czy człowieka są tak samo nieprawdopodobne jak religijne objawienia czy niezidentyfikowane obiekty na niebie. Nie zastanawiamy się na co dzień nad działaniem promieni roentgena, tak jak nie zastanawiamy się nad istnieniem pozaziemskich mocy. Ani jednego, ani drugiego nie jesteśmy w stanie zobaczyć. Dlaczego więc mielibyśmy to drugie uznać za fikcję?

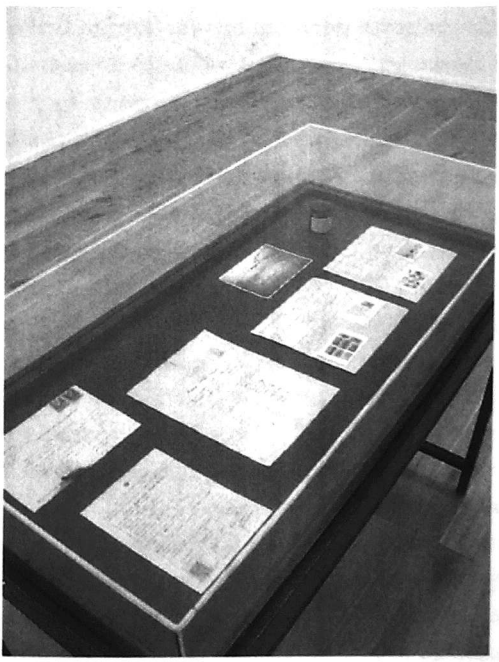
Uczymy się faktów historycznych za pomocą podawanego nam klucza, media podają sfabularyzowany obraz rzeczywistości i według tych kryteriów budujemy swój obraz świata. Nie możemy przyjąć jednostronnego oglądu na to, co Realne, chociażby dlatego, że z metaforycznego punktu widzenia Ziemia jest okrągła, co niektórzy wolą wybrać, co będą uważać za Prawdę i spróbować poznać świat z wielu jego stron. Bo kto powiedział, że świat to tylko kula naszej planety?" – mówił Somiński.
Istnienie jest w jego sztuce, tak jak każda służąca mu za kanwę historia, przedstawieniem już nieistniejącego lub odsyła do nieistniejącego, którego odbiór porównywalny jest do odbioru obrazu wszechświata, pamięci gwiazd, których promienie docierają na Ziemię jako echa rzeczywistości sprzed milionów lat. Somiński materializuje Nieistniejące, nadając mu fakturę, kształtując według zasady przedmiotu, który w sobie niesie, a który dotąd nie został zwizualizowany. Odkrywa to, co nie zawsze zostało zachowane. Wyciąga na jaw losy nieobecne w powszechnym dyskursie historiograficznym, nadaje głos tym, którzy go dotąd nie mieli, rejestruje niezrozumiałe trwanie, które sytuuje się poza określeniem.
Poszukując, artysta przywołuje, ewokuje, wywołuje z niebytu, wyprowadza rzeczy z nicości. Przyjmuje swoistą rolę demiurga, wyłaniając z meandrów historii fakty, przedmioty i postacie usytuowane dotąd na jej marginesie, które powierzają mu (autorowi) swoje losy, zapiski, koperty ze wspomnieniami. Odkrywają przyprószone kurzem meandry własnych historii. To właśnie wysłuchane wspomnienia, zebrane dokumenty, pamiętniki, przypadkowe przedmioty i fotografie są certyfikatami istnienia. Somiński kolekcjonuje te opowieści, tworząc z nich szkatułki z precjozami. Ustawia je jak ołtarzyki na teatralnej scenie, które są tylko dekoracją i z prawdziwym sacrum nie mają wiele wspólnego, ale w które jednak wierzymy, póki istnieją.
Poprzez wyłanianie przedmiotów z cienia mówi o ludziach, opowiada ich historie w sposób pośredni, skupiając się na dowodach ich istnienia, a nie istnieniu samym w sobie, sprawiając, że Istnieniem staje się cała ich historia.
Somiński tworzy nową rzeczywistość, która nie należy ani do porządku materii pierwszej, ani nie jest jakością zupełnie nową – niesie przecież w sobie obraz rzeczy opisywanej, stanowiącej szczególną emanację tego, co było. Rejestruje istnienia zawieszone pomiędzy nieskończonością a podmiotem. Jego fizyczne objawienie się w postaci artefaktu pełni równorzędną rolę do idei, jaką stara się unaocznić. Taki rodzaj osobliwego zespolenia objawia metafizyczny urok alchemii, za którym nie stoją jakaś metafizyczna całość, pewność transcendentalna czy intersubiektywna wiarygodność, lecz poniekąd ich zaprzeczenie – ślady całości, pewności i wiarygodności.
Każda instalacja Somińskiego tworzy osobliwe samoistne muzeum, pełne skrupulatnie zebranych eksponatów. Swoją poetyką przywodzi na myśl *Locus Solus* – pełen cudów techniki i miejsc magicznych – park z powieści Raymonda Roussela. Spreparowane okazy Historii, probówki i ryciny. Niesamowite artefakty są jak latające lub elektryczne ryby o osobliwych nazwach, o których istnieniu wiemy, może nawet





Weronika Trojańska, *Ksawery Somiński. Instalacje 1960–1975*





Weronika Trojańska, *Ksawery Somiński. Instalacje 1960–1975*

je widzieliśmy, ale trudno w nie uwierzyć. Są jak „coś jakby zastygłe wspomnienie, jak jedno z owych dzieł Magritte'a, gdzie nie za bardzo wiadomo, czy to był kamień, czy wręcz przeciwnie, życie skamieniało" – pisał Georges Perec[16].

Jednak pod tą „metahistoryczną" zasłoną kryją się tęsknoty samego artysty. To, od czego tak bardzo się odżegnywał, podkreślając pragnienie ukazywania ukrytej obiektywnej prawdy. Problem w tym, że obiektywna prawda w sztuce nie istnieje.

Odczytując sens prac Somińskiego w kontekście jego życiorysu, można wysnuć wnioski, że realizacje tego artysty odnoszą się do dawnego świata (tego sprzed I wojny światowej), noszącego jeszcze znamiona ładu, do czasów młodości naznaczonej tragedią II wojny światowej i teraźniejszości, w której żył artysta, charakteryzującej się ciągłymi poszukiwaniami zatraconego i niemożnością życia „tu i teraz". Somiński obrazuje zatem nieobecność tego, co było „tam", gdy zginęli jego rodzice, a on żył z tą nieświadomością, ukrywany w ramionach emigracji, i nieobecność tego, co „tu i teraz", skoro na zawsze zamieszkał w przeszłości. Wszystkie te wydarzenia wywołały u artysty dystans wobec rzeczywistości, nieufność zarówno do tego, co było, jak i tego, co jest lub będzie. Somiński uważał, że niczego nie należy pokazywać wprost, a tym bardziej rzeczy poważnych i tragedii, gdyż są niewyrażalne. Dlatego zachował ironiczne spojrzenie w stosunku do wszystkiego, co go otaczało, i do własnej twórczości. Opowiadał o dziwności i paradoksalności istnienia, o niemożności poznania świata i samego siebie, o nieustającym poczuciu metafizycznego braku. Posługiwał się zminiaturyzowanymi obiektami, nawiązującymi często do estetyki zabawek, zmistyfikowanymi lub skopiowanymi zdjęciami. Wszystko po to, by prowadzić z widzem, takim samym świadkiem rzeczywistości jak on sam, osobliwą grę, żeby go zwodzić, bawić się w „kotka i myszkę". Zamiast zdjęć z katastrof lotniczych artysta podaje mu popsute modele samolotów (*Samoloty*, 1964), fotografuje paradoksalną śmierć plastikowych zwierząt (*Zwierzęta*, 1963), buduje model statku, którego realność jest wątpliwa (*Statki 1429–1975*, 1975) i wreszcie – każe wierzyć w prawdę, która wydaje się mało prawdopodobna.

Takimi zabiegami Somiński chciał tak naprawdę choć na chwilę uciec przed zmierzeniem się z „egzystencją istnienia". Dawało mu to poczucie „stania z boku", możliwość odnalezienia miejsc, z których będzie mógł tylko obserwować toczące się wydarzenia, wypadki i zmiany, a stwarzając autorów swoich dzieł nie musiał w nich osobiście uczestniczyć. Mógł pozostać poza czasem, poza historią.

Niemal od początku swojej twórczości artystycznej Somiński posługiwał się tym samym medium – nie tylko dlatego, że wydawało mu się najodpowiedniejsze. Używanie wciąż tych samych forteli stanowiło dla niego rodzaj osobliwej mantry, zaklinania rzeczywistości, niemającego jednak nic wspólnego z oczyszczeniem.

---

[16] Zob. G. Perec, *Życie, instrukcja obsługi*, przekład zbiorowy, Kraków 2009.

Jak w ludycznej baśni, w której z mocy zaklęcia trzeba powtarzać ciągle tę samą czynność, w jego wypadku wspominanie, wskrzeszanie i materializowanie historii w nieskończoność, „aż serce pęknie".
Sztuka nie jest możliwa bez osobliwego pęknięcia, które oddziela nas od świata, tak jak szukanie śladów nie jest możliwe bez utraconej obecności. Pełna i doskonała substancja świata do niczego nie doprowadzi, a odnalezienie Przywoływanego nie zawsze następuje w porę. ●

Rafał Boettner-Łubowski

Wojciech Kujawski (1959–2014). Niedefiniowalność tajemnicy

Koniec lata i wczesna jesień 2014 roku były okresem szczególnie trudnym dla poznańskiego środowiska artystycznego oraz dla społeczności skupionej wokół Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. To w tym właśnie czasie odeszło od nas trzech wspaniałych i zasłużonych artystów, którzy zapamiętani zostaną jako oddani sztuce i dydaktyce profesorowie. Śmierć profesorów: Jana Berdyszaka, Leszka Knaflewskiego i Wojciecha Kujawskiego pogrążyła poznańskie środowisko artystyczne i akademickie w wielkim smutku i żalu. W niniejszym tekście chciałbym krótko przypomnieć twórczość i zasługi profesora Wojciecha Kujawskiego – artysty, którego sztuka wydaje się bardzo ciekawym zjawiskiem artystycznym na tle współczesnych poszukiwań twórczych, ale jednocześnie narażona jest na pewne obiektywne trudności utrwalania o niej pamięci. Dość trudno bowiem są dostępne niektóre materiały o artyście czy dokumentacja jego prac, a proces ten może się pogłębiać z biegiem czasu. Warto zatem już teraz podejmować trud ich odnajdowania i archiwizowania w celu prezentacji dorobku artysty, który na pewno wart jest szczególnej uwagi i zapamiętania.

Na rozwój artystyczny profesora Kujawskiego ogromny wpływ wywarły studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku, szczególnie zaś silne i jakże charyzmatyczne osobowości profesorów: Macieja Szańkowskiego i Jarosława Kozłowskiego, pod których opieką zrealizował on w 1983 roku swoją pracę dyplomową z dziedziny rzeźby i rysunku. Tuż po studiach, w latach 1984–1986, artysta związany był z Kołem Klipsa – legendarną dziś poznańską grupą artystyczną. Jak wspominał sam Kujawski: „jego prace z tamtego okresu charakteryzowały się przestrzennym rozmachem, dadaistyczną groteską, naturalnie młodzieńczą witalnością. Realizowane były z pospolitych materiałów, jak: deski, papier, sznurek, gałęzie, szmaty. Świat wykreowany z takiego budulca był równie nietrwały, jak i on sam. Czas ich istnienia to najczęściej okres trwania wystawy – potem najczęściej ulegały [one] zniszczeniu"[1].

Początek lat 90. przyniósł jednak w twórczości Kujawskiego pewną zauważalną przemianę. Artysta zaczął wtedy wykonywać neosurrealistyczne aranżacje przestrzenne, w których ważną rolę odgrywały motywy animalistyczne, przedstawiane zazwyczaj w ekspresjonistycznej stylistyce i poddawane pewnym zauważalnym deformacjom. Były to przykładowo przedstawienia psów czy kotów, odlewane jednak każdorazowo

---

[1] *Wojciech Kujawski, Rzeźba Figurkatywna w kilku scenach*, folder z wystawy, Galeria Miejska w Mosinie, Mosina 2006, s. 1.

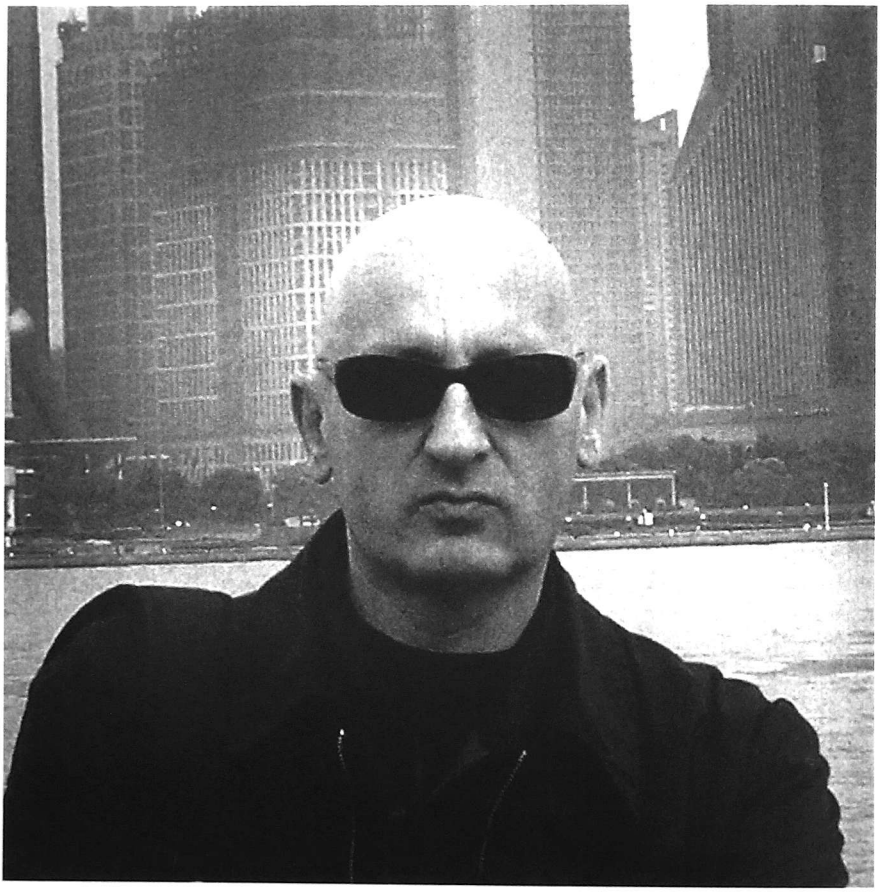
Wojciech Kujawski (1959–2014)

w szlachetnych metalach kolorowych i łączone z rzeczywistymi przedmiotami lub ich rzeźbiarskimi replikami. Prace te były trwalsze pod względem materialnym i reaktywowały w wyraźny sposób pewne elementy tradycyjnego, rzeźbiarskiego warsztatu. Zauważalne było w nich jednak nadal dążenie do akcentowania materialności i namacalności używanych tworzyw czy przytaczanych „cytatów z rzeczywistości". Być może ten etap twórczości Kujawskiego stanowił próbę podjęcia dialogu z dziełami Barry'ego Flanagana – brytyjskiego artysty, który silnie wpływał na wyobraźnię polskich artystów początku lat 90. ubiegłego stulecia. Kolejna ciekawa przemiana miała miejsce w poszukiwaniach twórczych Kujawskiego po roku 2000, a jej efekty dawały o sobie znać do końca jego kariery. Artysta starał się dokonywać w swoich realizacjach pozytywnie rozumianej redukcji tworzyw, elementów czy też kontekstów rzeźbiarskich narracji. Starał się również w zdyscyplinowany sposób określać sferę koncepcyjną realizacji. Zaczęły wtedy powstawać prace, w których dominował jeden materiał, a sposób potraktowania formy prowokował swoistą dematerializację przedstawianych motywów, co jeszcze sugestywniej skłaniać mogło potencjalnych odbiorców do podejmowania osobistych refleksji i przemyśleń. Doskonałym przykładem takiej poetyki twórczej była znakomita wystawa *Rzeźba Figurkatywna w kilku scenach*, zorganizowana w Galerii Miejskiej w Mosinie, gdzie Kujawski nacechował stworzony artefakt rzeźbiarski elementami mądrej ironii, ale również głębokiej refleksji egzystencjalnej, dystansując się jednocześnie wobec awangardowych dogmatów określających, jakie być powinno prestiżowe i „kanoniczne" zarazem dzieło rzeźbiarskie.

Kujawski przeszedł ciekawą drogę artystyczną: od efemerycznych, radykalnych eksperymentów i działań przestrzennych, poprzez odkrywanie na użytek własnej pracy artystycznej tradycyjnych pierwiastków doświadczeń twórczych, aż po wymowne wyciszenie artefaktów rzeźbiarskich dla jeszcze bardziej sugestywnego przekazywania ważnych dla siebie i, wierzę w to głęboko, także dla innych, treści i emocji. Był osobowością introwertyczną, żył nietypowo, nie przeszkadzało mu to jednak piastować ważnych akademickich funkcji, na przykład dziekana Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Ci, którzy blisko go znali, widzieli w nim człowieka o ogromnej artystycznej kulturze i mądrości. Artysta przejawiał zauważalną niechęć wobec tytułowania swoich prac, jakby nie chciał przez to narzucać tropów ich potencjalnego odbioru, jakby wierzył w to, że pewnych tajemnic życia i sztuki nie da się do końca zwerbalizować oraz nie sposób ich przeniknąć poprzez czysto racjonalny sposób ich pojmowania. Szkoda, że Wojciech Kujawski odszedł od nas tak wcześnie, mógł przecież stworzyć tak wiele jeszcze ciekawych i skłaniających nas do refleksji dzieł... Tymczasem wypada mieć tylko nadzieję, że w niedalekiej przyszłości powstaną teksty, a być może nawet monografia, które będą w stanie utrwalić pamięć o tym wyjątkowym artyście oraz jego, jakże interesującej i godnej uwagi twórczości z obszaru poszukiwań współczesnej rzeźby. ●

Wojciech Kujawski, bez tytułu, Galeria AT, 1995

Wojciech Kujawski, *Rzeźba Figurkatywna w kilku scenach*, Galeria Miejska w Mosinie, 2006, fot. archiwum Galerii Miejskiej w Mosinie



Leszek Knaflewski (1960–2014)

Jarosław Lubiak

Samokształtowanie Leszka Knaflewskiego (1960–2014)

Wiele działań Leszka Knaflewskiego (1960–2014) przybiera formę rebusu – gry, w której obrazy i słowa (często z tytułów) łączą się w relacje o zamaskowanych, ironicznych, humorystycznych, a czasem okrutnych znaczeniach. Spośród wszystkich rebusów najbardziej zagadkowy jest bodajże *Full screen* (2011). W istocie jest to obiekt, będący obramowaniem obrysowującym krawędzie sześcianu. W tę ramę od wewnętrznej strony w regularnych odstępach nabite są ostro zakończone bolce. Obiekt odtwarza wielkość pokoju do nauki muzyki, jaki można spotkać w szkołach (wzorem jest jedna z podstawowych szkół muzycznych w Poznaniu), natomiast bolce sygnalizujące pięciolinię to aluzja do muzyki – jakby pięciolinia, ruszt zachodniej muzyki, miał wbić się w psychikę, a może nawet i ciało ucznia.

Obiekt jest tylko aluzją do sposobów nauczania muzyki. Ale jego znaczenie nie ogranicza się tylko do tej domeny, staje się alegorią pedagogii, jaka jest praktykowana w całym systemie nauczania. W umowny sposób obrazuje całe jej urządzenie (w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Agamben[1]). Obok tego obiektu prezentowany jest film wideo, w którym rzucony na podłogę kabel zakończony mikrofonem wije się jak piskorz, jakby próbował uciec z kadru albo próbował wywinąć się ze sztywnych i kolczastych ram systemu kształcenia. Tytuł *This is the soundtrack* (2011) sugeruje rozwiązanie zagadki jego ruchów – obecnie stosowana pedagogia wywołuje przede wszystkim chęć ucieczki. Jest jak tortura wywołująca przemożne uczucie niemocy i obezwładnienia, skutkiem których wszelkie próby wyzwolenia stają się rozpaczliwą szamotaniną.

Knaflewski ukazuje zatem pewne urządzenie do pedagogii, do kształcenia przyszłych muzyków, jednocześnie od razu dystansując się od niego i podejmując grę z wpisaną w jego funkcjonowanie przemocą. Zadaje przede wszystkim pytanie o to, kto jest operatorem tego urządzenia i z jakiego powodu go używa.

Full screen i *This is the soundtrack* były prezentowane na razem z pracą *Preface* (2011) na wystawie pod tym samym tytułem w poznańskiej Galerii Piekary. Praca stanowi pytanie o operatora urządzenia, można powiedzieć, że stanowi próbę rozpoznania postaci pedagoga i mechaniki funkcjonowania jego autorytetu. W wideo widoczna jest postać artysty z penisem wystawionym przez rozporek. Penis nie jest tu

---

[1] G. Agamben, *Czym jest urządzenie?*, przekł. J. Majmurek, [w:] *Agamben. Przewodnik „Krytyki Politycznej"*, Warszawa 2010.

instrumentem erotycznym (przynajmniej nie tylko), a poznawczym. Artysta ma przypięte do klapy marynarki dziesięć kawałków taśmy magnetofonowej, przesuwa kolejno każdą z nich po swoim instrumencie, czemu towarzyszy dźwięk muzyki odtwarzanej ze zwiększoną prędkością. Knaflewski ze znawstwem odgaduje tytuł każdej z nich. Gdy ostatnia z taśm okazuje się nienagrana, stwierdza beztrosko: „Chuj wie". Jego postawa wynika z przekonania o rzeczywistej wiedzy rzeczonego organu, co odkrył na samym początku filmu, wygłaszając znamienne słowa i wskazując przy tym raz na siebie, raz na penisa: „To ja. To on. On wie wszystko. On mnie zna". Co wie penis artysty o nim samym, najlepiej określają utwory, które odtwarza, a są to: *Children of the Revolution* T-Rex, *Burning down the house* Talking Heads, *Low self opinion* Rollins Band, *Gimmie danger* The Stooges, *Problems* Sex Pistols, *Back in black* AC/DC, *Know your enemy* Range Against the Machines, *It's you* PJ Harvey, *Who am I* Juddi Krishnamurti [2]. Same tytuły układają się w hasła rewolty, której celem jest zakwestionowanie figury autorytetu zbudowanego na przekonaniu o pewności posiadania wiedzy i kompetencji. Przyznanie się do niewiedzy, niepewność tego, kim się jest, określają rozumienie siebie, będące udziałem Leszka Knaflewskiego. Niewiedza i niepewność jednocześnie wymuszały czy prowokowały poszukiwania służące zdobyciu samowiedzy i pewności, chociaż nigdy u Knaflewskiego nie znajdziemy obietnicy ich osiągnięcia.

Pewnie najbardziej zaskakujące w działalności Knaflewskiego jest to, jak ściśle praktyka artystyczna była u niego powiązana z praktyką pedagogiczną. Jeśli *Full screen* i *This is the soundtrack* mogą być potraktowane jako wyraz odrzucenia tradycyjnej pedagogii, to musi się tu pojawić pytanie: na czym opierał się Knaflewski, prowadząc Pracownię Audiosfery na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu? A ściślej: jak można prowadzić działalność pedagogiczną, przyznając się do niewiedzy i niepewności tego, kim się jest?

W pedagogii Knaflewskiego pierwszym gestem było podważenie pewności instytucjonalnego autorytetu profesora. Przyznając się do niewiedzy i niepewności, umieszczał samego siebie na równej pozycji ze studentami. Nie chodzi zatem o to, aby przekazywać wiedzę i pewność, którymi rzekomo dysponował profesor, lecz o to, by skłaniając do rozpoznania niewiedzy i niepewności, prowokować poszukiwań. Pedagog jest tym, z którym te poszukiwania wspólnie się prowadzi.

Stawia to jednak przed nim niekończące się wyzwanie – studenci z własnej woli muszą chcieć się przyłączyć do poszukiwań profesora lub zaprosić go do własnych niepokojów. Profesor musi stale kwestionować swoją osobę czy postać, by nigdy nie zamknąć się w instytucjonalnym autorytecie – w taki sposób Knaflewski rozumiał swoje zadanie. Dawał temu wyraz niejednokrotnie w wypowiedziach, których

---

[2] Por. M. Ludwisiak, *Przedmowa do cierpień rewolucjonisty*, „Obieg", 29.12.2011, http://www.obieg.pl/prezentacje/23527 (21.06.2012).

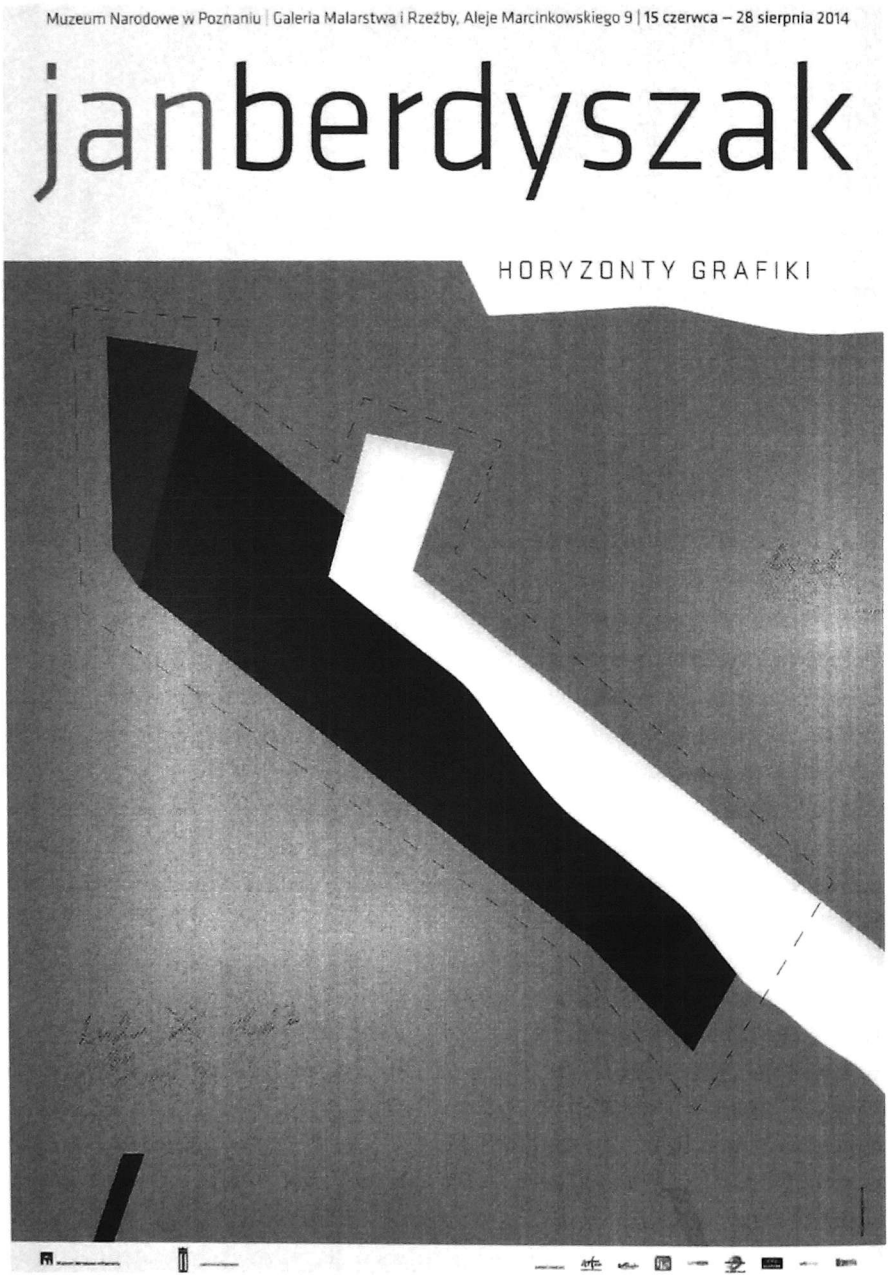
znaczenie było dla mnie długo niejasne. Przy okazji otwarć swoich indywidualnych wystaw (jak choćby na wernisażu *Preface* w Galerii Piekary w 2012 roku czy wcześniej *Skrzyżowania przeciwko rondom* w 2008 roku) często w rozmowach podkreślał znaczenie, jakie miała dla niego opinia studentów. Był w pełni gotowy poddać się ich ocenie, akceptował to odwrócenie ról.

Co więcej, Knaflewski pozwalał swoim studentom kształtować siebie. W odpowiedzi na ich zaproszenie zrealizował pracę *Dobry artysta to martwy artysta* (2003), po raz pierwszy posłużył się wówczas medium wideo, tworząc jedyny w swoim dorobku film w konwencji fabularnej, w którym ukazuje samego siebie w rozdwojeniu – jednocześnie jako podmiot i przedmiot kształtowania. Propozycja studentów sprowokowała Knaflewskiego do zmiany, a przynajmniej stanowiła jej aktywny element.

Wydaje się, że kluczowym założeniem pedagogii Knaflewskiego było nie tyle, a przynajmniej nie tylko przekazywanie wiedzy, jak działać (w końcu przyznawał się do niewiedzy i niepewności), ile raczej przez wspólne działanie, czego chyba najbardziej niesamowitym wyrazem był jego udział w początkach aktywności zespołu muzycznego KOT. Byłoby to niemożliwe, gdyby ciągle nie kształtował sam siebie we wspólnocie tworzonej ze studentami.

Leszkowi Knaflewskiemu chodziło jednak o coś więcej niż tylko o skuteczne samokształtowanie, które pozwalało mu być charyzmatycznym artystą i pedagogiem. Chodziło mu przede wszystkim o to, by studenci przyjęli je również jako swoje zadanie, aby skłonić ich do oddania się samokształtowaniu jako kluczowej praktyce artystycznego rozwoju. ●

Leszek Knaflewski, *Stoisz na moim miejscu*, Centrum Sztuki WRO, 2013, fot. Mirosław Pawłowski



Jan Berdyszak. Horyzonty grafiki, plakat wystawy, proj. Mirosław Pawłowski, 2014

Marta Smolińska

Jan Berdyszak (1934–2014): środowisko obrazowe i „powrót" do jaskini

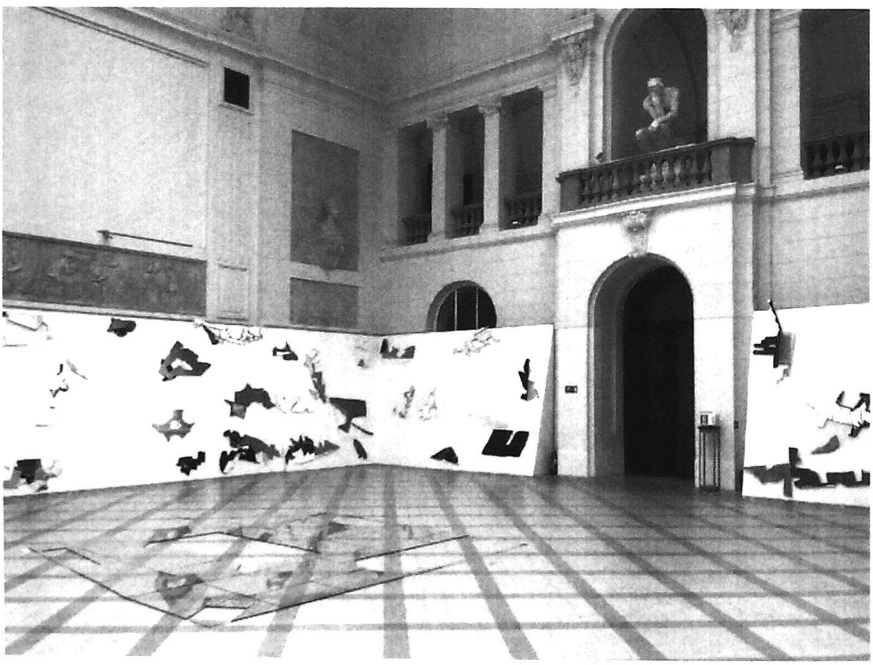
Jan Berdyszak, podobnie jak wielu innych twórców czynnych w drugiej połowie XX wieku, poszukiwał dróg powrotu do pierwotności malarstwa, pragnąc przywrócić mu kondycję sprzed czasów dominacji kompozycji o renesansowym rodowodzie, opartej na perspektywie, iluzji oraz wzajemnym zbalansowaniu elementów wizualnych. Programowo odcinał się od konwencji konotowanych zarówno przez definicję Leona Battisty Albertiego (obraz jako otwarte okno: *fenestra aperta*), jak i Maurice'a Denisa (obraz jako płaska powierzchnia pokryta farbami według określonego porządku). Pytał o alternatywy dla zhierarchizowanej, zrównoważonej, scentrowanej i uporządkowanej kompozycji, kierując uwagę na potencjał malarstwa jaskiniowego i proponując pojęcie środowiska obrazowego.

Moim zdaniem w ramach wystawy *Jan Berdyszak. Horyzonty grafiki* w 2014 roku w poznańskim Muzeum Narodowym artysta w dużej mierze zrealizował swoje zamierzenia, a instalacja obrazowa czy – używając Berdyszakowej terminologii – środowisko obrazowe *Reszty reszt*, które znalazło się w monumentalnym holu starej części gmachu muzeum, może być postrzegane jako spełnienie i kulminacja twórczości autora słynnych *Kół podwójnych*.

Reszty reszt – od 2006 roku wykonywane z desek pozostałych po innych realizacjach lub intencjonalnie kreowane do tego cyklu i uzupełnione elementami z pleksi – nie dają odpowiedzi na pytanie, czy są fragmentami, czy całościami, a „bezhoryzontalny" sposób ich powieszenia powoduje, że zdecydowanie oddalają się one od tradycyjnego pojęcia obrazu. W ich powstawaniu ma swój udział przypadek, który włącza się nie tylko w kwestii kształtu, lecz również dyspozycji form na powierzchni – Berdyszak maluje bowiem nie tylko na równomiernie pokrytych płótnem frontach desek, lecz również na ich tyłach, gdzie poszczególne części (reszty?) materii spotykają się ze sobą i tworzą zaskakujące konfiguracje. Każda z prac bazuje więc na nieintencjonalności[1], co tym bardziej eksponuje potencjał reszt i ich wyjątkowo wytrwały opór wobec całościowania. Reszta w ujęciu Berdyszaka powołuje sprzyjające warunki rozgrywania alternatywnych porządków, przy czym swoim nieokreślonym statusem znacząco

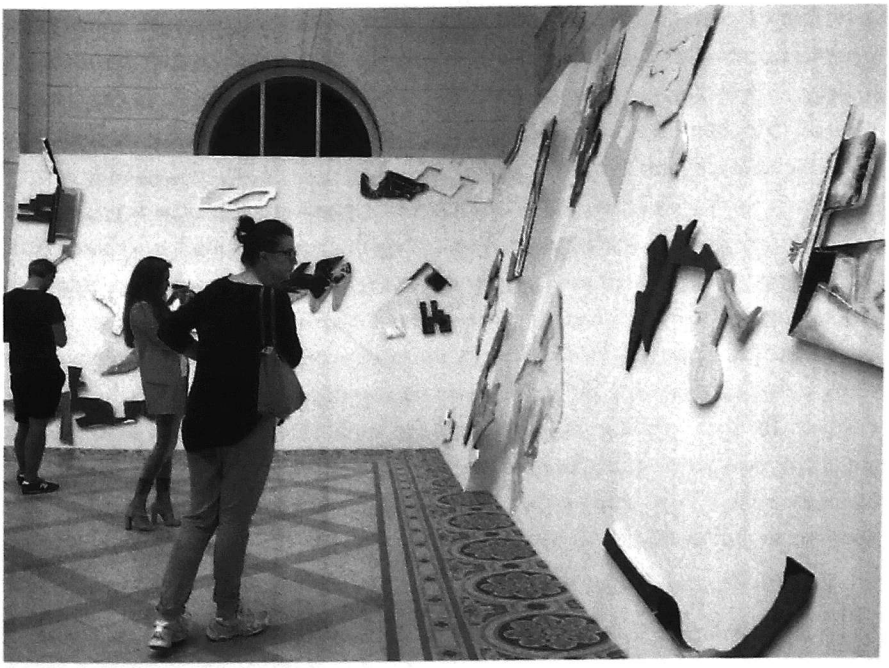
---

[1] Pojęcie to w historii sztuki wiąże się przede wszystkim z Johnem Cage'em. Por.: H. Schulze, *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München 2000, s. 17. Jak podkreśla Schulze, kwestię nieintencjonalności w kontekście genezy dzieła sztuki pierwsza podjęła Gertruda Stein już w 1896 r. Por. ibidem, s. 42.



Jan Berdyszak w trakcie montażu cyklu *Reszty reszt* w holu starego gmachu MNP, czerwiec 2014, fot. M. Smolińska

Jan Berdyszak, *Reszty reszt*, środowisko obrazowe, 2014, fot. A. Baumgartner



Otwarcie wystawy *Jan Berdyszak. Horyzonty grafiki* w MNP, czerwiec 2014, fot. M. Pawłowski

Jan Berdyszak, *Reszty reszt*, środowisko obrazowe, 2014, fot. M. Pawłowski

przyczynia się do de(kon)struowania tradycyjnych konwencji obrazowania i usankcjonowanych kulturowo mechanizmów percepcji.

Ponadto sposób rozdysponowania *Reszt reszt* na ścianach, nawiązujący do wyobrażeń o swobodnej dyspozycji malowideł w prehistorycznych jaskiniach, odchodzi od klasycznej koncepcji ekspozycyjnej, a w zamian proponuje rodzaj obrazowego środowiska[2], w którym nie ma obszarów wyjątkowo wyróżnionych, ponieważ poszczególne prace wraz z całym otoczeniem współtworzą owo środowisko na równych prawach. Koncepcja ich prezentacji nie ma nic wspólnego z tradycyjnym eksponowaniem obrazów na wysokości wzroku patrzących i sprowadza się do „rozrzucenia" poszczególnych realizacji, pozbawionego czytelnej zasady, nawiązującego do mitu jaskini[3] jako pierwotnego miejsca malarstwa. W wersji Berdyszaka mamy więc do czynienia z jaskinią zatopioną w świetle.

Otoczony obrazami odbiorca, stając i poruszając się wewnątrz tego osobliwego środowiska obrazowego, nie jest w stanie dociec, jaka reguła uwarunkowała aranżację: jedyną regułą, jaką Berdyszak zaplanował, jest bowiem brak reguły, co jawi się jako manifestacyjne odejście od tradycyjnej kompozycji, opartej na zespole prawideł i określonych norm. Poszczególne części budują wszak zestawy, których konstrukcja nie opiera się na silnym działaniu centrum oraz relacjach balansujących, harmoniach kolorystycznych i wyrazistej hierarchizacji pola obrazowego: „To nie są części niezależne od jednolitej całości, a części niezależne od siebie wzajemnie. Nie są częściami «całości», lecz «zespołu»"[4]

W pracach z cyklu *Reszty reszt*, z których ostatnie powstawały jeszcze w początkach 2014 roku, Berdyszak uzyskał także efekt szczególnej organiczności, a wybrane realizacje wywoływały konotacje ze światem żywych stworzeń, mikrobów oglądanych pod mikroskopem czy geologicznych struktur. Posługując się ostrymi, wręcz uderzającymi barwami i ostrymi kontrastami kolorystycznymi, osiągnął – paradoksalnie – wrażenie zaskakującego podobieństwa do natury i procesów w niej zachodzących. Z kolei nakładając prace warstwowo, budując ich bliskie sąsiedztwa i kreując efekt ich chaotycznego rozrzucenia, nawiązywał do układów malowideł w prehistorycznych jaskiniach. Drastyczny wręcz proces fragmentaryzacji, wpisany w cykl *Reszty reszt*, przyczynił się do powstania efektu niestabilności i ruchliwości poszczególnych

---

2 Pojęcie środowiska pojawia się już w rozważaniach Kazimierza Malewicza, który poszukiwał odczucia bezprzedmiotowości. *Czarny kwadrat na białym tle* miałby wówczas generować „pozaprzedmiotowe odczucie środowiska, doznanie jego przestrzeni". Zob.: Ł.A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, przekł. J. Derwojed, J. Tasarski, Warszawa 1982, s. 49.

3 Por. M. Smolińska, *Pragnienie powrotu do jaskini*, [w:] eadem, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012, s. 111–115.

4 J. Lichtenstein, *The Fragment: Elements of a Definition*, [w:], W. Tronzo (red.), *The Fragment. An Incomplete History*, Los Angeles 2009, s. 125.

form. Jak zauważa William Tronzo „fragmentacja jest ruchem"[5] – patrząc na prace Berdyszaka można dodać, że jest to optyczny ruch o dużej dynamice, który nie przynosi efektów związanych z tradycyjną iluzją.

Dzięki odwadze w użyciu kolorów, potencjałowi reszty oraz ignorowaniu reguł kompozycji w holu starego gmachu MNP Berdyszak powołał do życia środowisko obrazowe, które w odbiorze opierało się kontemplacji i biernemu widzowi – było przeznaczone dla tych odbiorców, którzy potrafią spojrzeć oczyma dziecka, nieskażonego świadomością, jak „powinien" wyglądać dobrze skomponowany obraz. Artysta, aranżując *Reszty reszt* w kontekście monumentalnej i pompatycznej architektury muzealnej, miał poczucie, że płata figla zarówno historii sztuki, jak i artystycznym konwencjom.

Miałam zaszczyt i niezwykłą przyjemność być świadkiem radości twórcy z uzyskanego efektu: malarstwo zatoczyło krąg i wróciło – oczywiście na tyle, na ile to możliwe – do czasów przedrenesansowych. W *Szkicowniku 16* z lat 1963–1964 Berdyszak zapisał: „Współczesność to także dynamiczny stosunek do dobrze poznanej i odczutej tradycji". Bo bez wątpienia autor cyklu *Reszty reszt* tę tradycję doskonale i dogłębnie znał. Dlatego – jak sam mawiał – wiedział, co trzeba zapomnieć, by w sztuce wejść na własną drogę. ●

---

[5] W. Tronzo, *Introduction*, [w:] idem (red.), *The Fragment...*, op. cit., s. 2.

Jan Berdyszak, *Reszty reszt*, środowisko obrazowe, 2014, fot. M. Pawłowski

Alicja Kępińska

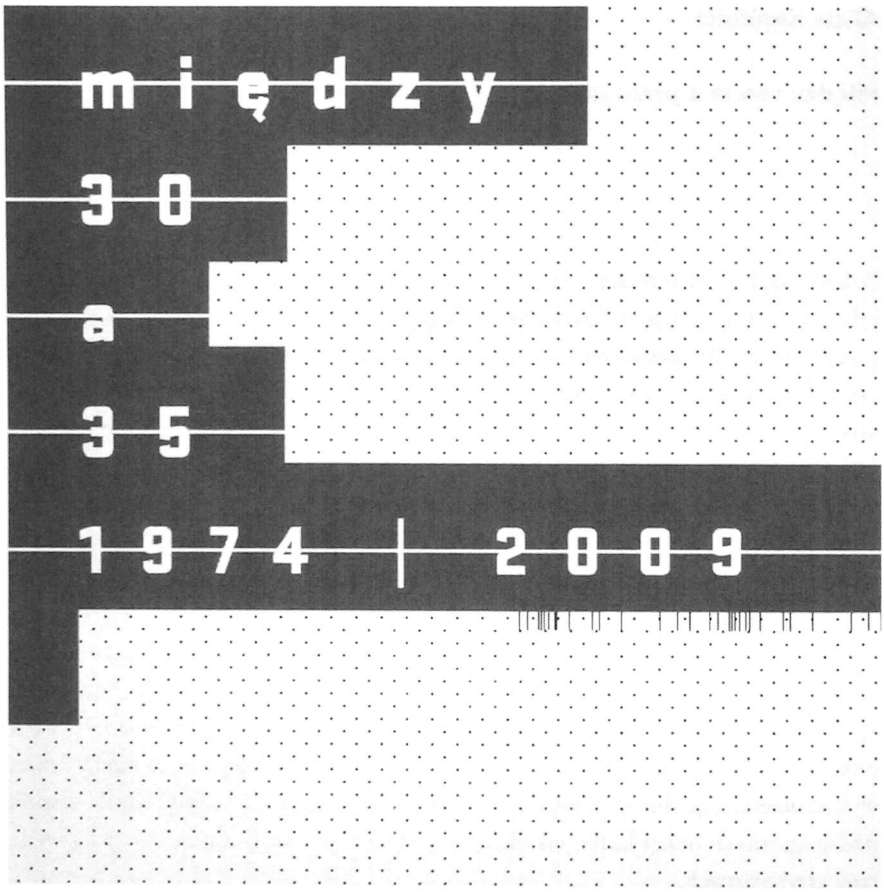
Między teorią a praktyką

Polem eksploracji intelektualnej dla studentów i wykładowców Wydziału Edukacji Artystycznej jest przestrzeń rozpościerająca się między sztuką a refleksją nad jej poczynaniami. W przestrzeni tej myśl sztuki i myśl teoretyczno-krytyczna jawią się jako aktywności bliskoznaczne. Sztuka nowoczesna bowiem już w czasach pierwszych awangard uruchomiła w sobie samej proces autorefleksji i autokrytyczności. Od tego czasu proces ów stał się niezbywalną częścią sztuki, która sama stworzyła słowo o sobie, tak jak poezja stworzyła swoją poetykę.

Dlatego nieustanny nasłuch podszeptów sztuki jest tak ważną częścią pracy, jaka charakteryzuje życie Wydziału Edukacji Artystycznej. Wszystkie dziedziny wiedzy będące przedmiotem wykładów – historia sztuki, filozofia, estetyka, teorie sztuki, psychologia widzenia, logika, semiotyka, pedagogika, krytyka artystyczna, język nowych mediów, socjologia czy wiedza o środowisku człowieka – są „nachylone" ku sztuce. Są równie blisko niej jak przedmioty stricte artystyczne: malarstwo, rysunek, rzeźba, fotografia, projektowanie graficzne i film. Dopiero tak obszerny zakres wykształcenia daje dostęp do wyrobienia w sobie umiejętności krytycznych, a także pedagogicznych oraz i kuratorskich, związanych z organizowaniem wystaw i wydarzeń artystycznych.

Wiedza ta otwiera również dostęp do szeroko rozumianego pola kultury, którego sztuka jest częścią. Ten aspekt jest szczególnie ważny ze względu na szybkość zmian i rosnącą nieprzejrzystość tego obszaru, na jego wahliwą ontologię. „Prawdę mówiąc, nie wiadomo, jak poradzić sobie ze światem, który ani nie jest podzielony wzdłuż swoich szwów na części «składowe», ani nie stanowi transcendentnej jedności" – powiada Clifford Geertz. „Świat stał się kłębowiskiem różnic pośród pola powiązań". Jak sobie z „tym wszystkim" intelektualnie poradzić?

Wydaje się, że wyłapywanie sygnałów sztuki jest tą pracą, która pomaga dostrajać nasz aparat poznawczy do zmiennych pulsacji świata. Sztuka staje się jednym z najważniejszych wektorów epoki postpoznawczej. Rodzaj intuicji, jaką dysponuje, nigdy – jak dotąd – nas nie zawiódł. Załoga Wydziału Edukacji Artystycznej o tym wie. Dlatego pozwalają – sobie i studentom – na przekraczanie dotychczasowych ram wiedzy o sztuce ku coraz to nowym otwarciom, jakby zgodnie ze zdaniem Jeana François Lyotarda, że „sztuka nie jest we władzy reguł już ustanowionych". To, co już ustanowione, jest traktowane jako wezwanie do intelektualnego wysiłku przekroczenia, ze świadomością, że żadne nowe ustanowienie nie będzie miało nad nami władzy



Okładka katalogu wystawy zorganizowanej w ramach obchodów 35-lecia Wydziału Edukacji Artystycznej

absolutnej, że nie ma finalnego wyniku i finalnej świadomości. W tym sensie sztuka, pomyślana niegdyś jako domena wolności, testuje nas nieustannie pytaniem: czy zdołamy w naszym myśleniu tę wolność podtrzymać i przekazywać owo porywające pragnienie kolejnym pokoleniom adeptów sztuki tak, aby mieli odwagę porzucania starych sposobów kodowania świata?

Jest to ten rodzaj odwagi, który okazał niegdyś Filippo Brunelleschi, otwierając dla siebie „strefę zapomnienia": „zapomniał" o całej, wspaniałej przecież, historii architektury po to, aby stworzyć nad florencką katedrą kopułę – konstrukcję, jakiej dotąd historia nie znała.

Kształcenie na Wydziale Edukacji Artystycznej ukazuje zarazem, że sztuka – podobnie jak cała kultura – nie jest domeną żadnego upewnienia, że może być ujmowana tylko przez płynne i często sprzeczne kategorie, które ją wychwytują jako sztukę albo i nie. Otwarty na progu ubiegłego stulecia proces samodefiniowania się sztuki nie zna swojego zakończenia. Uczestnictwo w tym procesie to radość płynąca nie tylko ze zdobywania wiedzy, ale także z szansy kształtowania własnej osobowości i odkrywania samego siebie. Dlatego kształcenie na Wydziale stawia nie na unifikację wyniku, lecz na jego różnicowanie. Jest to wyzwanie dla każdej uczelni artystycznej. Każdego roku, w porze egzaminów i obrony dyplomów, dane jest nam przeżywać podobne zadziwienie: skąd u ludzi tak młodych bierze się taka umiejętność głębokiego nurkowania w zakolach wiedzy o sztuce i determinacja w tropieniu jej przesłania? Co uruchamia ich intuicję, pozwalającą nas zadziwić ich własną sztuką?

Pozostaje mieć nieśmiałą nadzieję, że załoga Wydziału Edukacji Artystycznej ma swój udział w tym dziele. ●

Tekst jest przedrukiem z katalogu przygotowanego na 35-lecie Wydziału Edukacji Artystycznej, wydanego nakładem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w 2010 roku.

ROMAN KUBICKI
EGZYSTENCJALNE KONTEKSTY DZIEŁA SZTUKI
STUDIUM
Z POGRANICZA ESTETYKI
I FILOZOFII KULTURY
epigram

Justyna Ryczek

Filozoficzne spojrzenie na sztukę, czyli czy sztuka jest potrzebna człowiekowi?

Roman Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013

Książki filozoficzne można, lekko upraszczając, podzielić na dwie grupy. Jedne z nich skupiają się na przybliżaniu danego systemu czy teorii filozoficznej. Chcą nas zapoznać z określonymi przedstawicielami, ich rozwiązaniami. Drugie odwołują się do całej tradycji filozoficznej i czerpiąc z niej, wykorzystują poszczególne myśli do pokazania istotnych zagadnień skupionych wokół poruszanego problemu. Wtedy na kartach książki spotyka się wiele, nawet sprzecznych ze sobą refleksji filozoficznych. Tak się dzieje w przypadku najnowszej książki Romana Kubickiego *Egzystencjalne konteksty działa sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*. Jej autor poszukuje odpowiedzi na pytania: po co przez wieki sztuka była potrzebna człowiekowi? Co sztuka pokazywała, zaspokajała, usprawiedliwiała? Odpowiedzi zmieniały się. We wstępie czytamy: „Jest to – mówiąc banalnie – książka o sztuce lub, jak kto woli, książka o sztuce i świecie, czyli mówiąc najbardziej banalnie – jest to książka o sztuce i życiu" (s. 11). Ale w ten „banalny" krąg dwóch głównych tematów zostały wplecione jeszcze inne motywy: wolność, pamięć, miłość (również, a może przede wszystkim ta związana z fizycznym pożądaniem), śmierć, potępienie czy przyjemności. Autor kreśli szeroki zakres zarówno problematyczny, jak i czasowy. Przecież sztuka od zawsze towarzyszyła człowiekowi, dlatego śledzimy kolejny raz przywoływaną historię Odyseusza i śpiewu syren, platońską nieufność wobec obrazów, średniowieczne różnorodne wykorzystywania sztuki – jako *biblii pauperum*, jej potępienie, nowożytne narodziny „sztuki wielkiej", jej zmarginalizowanie i współczesne próby wpisania się w życie człowieka. Jednak ta swoista filozoficzna historia sztuki kreślona jest obecnie, w XXI wieku, ze świadomością dokonanych przewartościowań, z doświadczeniem rozpadu i kreowaniem na nowo światów człowieka, z wiedzą dotyczącą postulatów samej sztuki. Filozoficzne powtórzenia prowadzą do pytań o ważność wcześniejszej refleksji, jej „przydatność" dla współczesnego człowieka. Stanowi to największą wartość omawianej publikacji. Powtórzenia obecne są w filozofii od początku, od Heraklita, który twierdził, z jednej strony, że nic nigdy nie wraca takie samo, wszystko się zmienia, *panta rhei*, a z drugiej – występuje harmonia przeciwieństw, która w konsekwencji prowadzi do powrotu tego samego. Również, co chyba w kontekście książki ważniejsze, o konieczności powtarzania pisał Søren

Kierkegaard. Człowiek dokonuje aktu wyboru – wybierając siebie, musi nieustannie go potwierdzać, powtarzać właśnie. Dzięki powtórzeniu stajemy się.

W rozważaniach Kubickiego szczególne miejsce zajmuje fotografia. Jej jest poświęcony jeden z rozdziałów: *Przysięgi składane przez chwile, czyli traktat o fotografii*, pojawia się również w innych częściach. Wszechobecność i łatwość pojawiania się fotografii wpływa na obecny świat, związki ze śmiercią, doświadczenie zatrzymania chwili i nieaktualne, ale nieustannie kuszące dążenia do obiektywnego obrazu pozwalają na snucie wielu refleksji o otaczającej nas rzeczywistości, o nas samych oraz „obrazach naszego życia". Dodatkowym wzmocnieniem poruszanych zagadnień jest przywołanie fotografii *post mortem*, można jedynie żałować, że nie mamy szerszego rozwinięcia tego tematu, bowiem analiza wybranego zdjęcia jednocześnie intryguje i pozostawia niedosyt.

Książka Kubickiego ukazuje wielką erudycję autora, opartą na lekturach, i odwołuje się do uważnego i świadomego obcowania ze sztuką. Równocześnie pokazuje, jak filozoficzne rozważania są powiązane z życiem – sporo w niej anegdot, codziennych przykładów, popularnych zwrotów językowych. To, z jednej strony, książka uważna i wymagająca uwagi od czytelników, z drugiej – kusząca codziennością wzbogaconą dawką ironii. Jest w niej także pewna melancholia, chęć/potrzeba opisania rzeczywistości przeplata się z przeświadczeniem niemożliwości tego aktu, mierzenie się z wiecznością pozostawia trudne do usunięcia ślady, potrzeba zrozumienia sztuki także nie zawsze zostanie zaspokojona. „Wciąż niedoskonałe życie nadal bowiem jawi się jako mądrzejsze i mocniejsze od swych zawsze doskonałych pojęć. Choć zwłaszcza dziś trudno powiedzieć, co to jest sztuka, potrzeba życia w świecie przez nią współtworzonym wydaje się szczególnie ważna i potrzebna" (s. 241). Mimo wielu przygód sztuki i utraty oczywistego uzasadnienia jej istnienia i wielkości, ma ona ciągle coś do zaoferowania. „Tylko tam, gdzie z mroku bytu wyłaniamy się dzięki światłu miłości, zarówno to, co oczywiste, nie jest oczywiste, jak i to, co nie jest oczywiste, staje się w niepowtarzalny sposób jak najbardziej osobiste. Jedynie sztuka potrafi uwodzić nas takim samym beznadziejnie efemerycznym i wiecznym zarazem światłem" (s. 244). ●

Ewa Wójtowicz

Sztuka w podzielonym społeczeństwie

XLVII AICA International Congress South Korea 2014, 8–10.10.2014
http://www.aicakorea.org/

Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki AICA zostało założone w 1950 roku pod patronatem UNESCO w celu odnowienia dyskursu sztuki po II wojnie światowej[1]. Niemal w tym samym czasie wybuchła wojna koreańska, po której podzielone i zdziesiątkowane środowisko południowokoreańskiej sztuki zaczęło się odbudowywać, poszukując jednocześnie indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Po wojnie koreańskiej, formalnie niezakończonej, a jedynie wstrzymanej od 1953 roku zawieszeniem broni, scena sztuki koreańskiej zaczęła się stopniowo rozwijać, a w twórczości generacji artystów, którzy doświadczyli wojny, pojawiał się motyw traumy wywołanej podziałem. Nie zawsze były to bezpośrednie nawiązania, częściej jedynie subtelne skojarzenia jak w twórczości współzałożyciela koreańskiego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych (zał. 1960) Myeung-Ro Youn (ur. 1936). Najważniejsze postawy artystyczne opisano w publikacji towarzyszącej Biennale w Busan, a poświęconej półwieczu obecności koreańskich artystów na międzynarodowych wystawach[2]. XLVII Kongres AICA odbywał się w przestrzeniach Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Seulu oraz w Ramada Plaza w odległym o godzinę drogi od stolicy Suwonie. Kongresowi towarzyszyła obszerna publikacja *Art Criticism in a Labyrinth*, w której zgromadzono teksty prelegentów w językach angielskim i koreańskim[3]. Kolejnym dniom obrad kongresu odpowiadają trzy części tematyczne książki, poświęcone: krytyce sztuki w podzielonym społeczeństwie, praktyce pisania krytycznego w epoce mediów społecznościowych oraz dyskursom współczesnej sztuki azjatyckiej. Pierwszego dnia kongresu, w wykładzie otwierającym na temat performatywnego wymiaru wydarzeń związanych z kulturą podzielonej Korei, prezes koreańskiej sekcji AICA Jin-Sup Yoon omówił doświadczenia sztuki południowokoreańskiej od lat 50. XX wieku do współczesności. W panelu poświęconym

---

1 Obecnie AICA zrzesza ponad 4600 członkiń i członków z ponad 95 krajów, należących do 62 sekcji narodowych. Podczas wyborów przeprowadzonych w Seulu prezesem AICA na kolejną kadencję został Marek Bartelik, a sekretarzem generalnym Marjorie Allthorpe-Guyton.

2 K. Lee, H. Lee (red), *Voyage to Biennale – 50 Years of Korean Contemporary Art in Overseas Biennales*, Busan 2014.

3 *Art Criticism in a Labyrinth. XLVII AICA International Congress South Korea 2014*, Seoul 2014.

sztuce w podzielonym społeczeństwie wystąpili między innymi prelegenci z Europy Środkowej: Elona Lubytė z Litwy, Jovanka Popova z Macedonii, Richard Gregor ze Słowacji, z Polski – reprezentujący Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu i redakcję „Czasu Kultury" Marek Wasilewski oraz prezes polskiej sekcji AICA, Andrzej Szczerski. Prezentację na temat twórczości artystek i artystów działających w Nowej Zelandii oraz badających kwestię tamtejszej kultury i tożsamości przygotowała Deborah Lawler-Dormer. Elona Lubytė przedstawiła kontrowersje związane z sytuacją sztuki w litewskiej przestrzeni publicznej po transformacji ustrojowej. Referat Marka Wasilewskiego dotyczył głównej osi tematycznej panelu, koncentrując się na podziałach światopoglądowych i politycznych w polskim społeczeństwie, oddziałujących na środowisko artystyczne. Andrzej Szczerski opisał działania twórcze na kijowskim Majdanie podczas protestów i zamieszek, zarówno przykłady akcji performatywnych, jak i tworzonej *ad hoc* sztuki ulicy.

Drugi dzień kongresu otworzył wykład zaproszonego gościa, którym był Lev Manovich. Autor *Języka nowych mediów* (2001) zaprezentował doświadczenia związane z badaniem tak zwanych wielkich danych (*big data*) i sposobów ich wizualizacji, za przykład podając między innymi fotografie publikowane przez ukraińskich użytkowników serwisu Instagram w okresie niepokojów na przełomie lat 2013 i 2014. Panel, poświęcony tematycznie wpływowi mediów społecznościowych na kształt krytyki sztuki zarówno z perspektywy jej uprawiania, jak i recepcji, zgromadził różnorodne postawy badawcze. Maria Amelia Bulhões z Brazylii ukazała sposoby funkcjonowania obiegu kultury w środowiskach sieciowych Ameryki Południowej i Łacińskiej. Do autonomizowania się grona odbiorców nawiązali Earl Miller z Kanady i Sung-Ho Kim z Korei Południowej, mówiący odpowiednio o „wyzwolonym czytelniku" oraz wpływie, jaki na krytykę artystyczną wywiera sposób pisania w formule *faction* (łączenie faktów i fikcji). Holenderski krytyk i artysta Paul Groot zaprezentował wykład-performans w formie filmu, którego tytuł porównywał smartfona Samsung Galaxy z *Wielką szybą* Marcela Duchampa. Wyżej podpisana przedstawiła materiał o wpływie narzędzi społecznościowych na status krytyka sztuki w egalitaryzującym się środowisku kultury oraz performatywnych postawach przyjmowanych przez krytyków. Dużym zainteresowaniem cieszył się referat Diany Machuliny, która opisała skomplikowaną sytuację krytyki sztuki w Rosji z uwzględnieniem aktualnej problematyki politycznej. Natomiast Elisa Rusca (Szwajcaria/Niemcy) zaproponowała alternatywne modele komunikacji w Sieci, przydatne także dla krytyków sztuki w związku z rosnącą inwigilacją popularnych kanałów medialnych.

Dla europejskiego słuchacza szczególnie interesujące były wątki podejmowane w trzecim panelu kongresu, poświęconym współczesnej sztuce Azji. John Clark przedstawił twórczość tajskiej artystki Arayi Rasdjarmrearnsook, a Gao Minglu – wątki związane ze współczesną sztuką chińską. Współczesne podejście inspirowane altermodernizmem Nicolas'a Bourriaud'a pojawiło się w referacie na temat

sztuki koreańskiej (m.in. Kimsooja) autorstwa Young-Hee Suh. Interesujące było przedstawienie wpływu sztuki azjatyckiej na sztukę gruzińską, które zaprezentowała Ketevan Kintsurashvili.

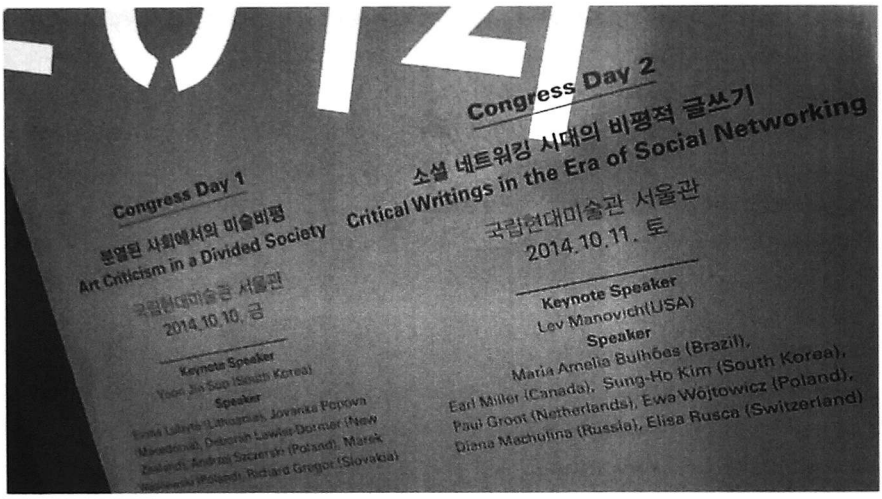
Po kongresie część uczestników wyruszyła na objazd aktualnych wystaw w ramach Busan Biennale i Gwangju Biennale. To pierwsze odbywa się od 1981 roku, a przyjętym w tegorocznej edycji przez kuratora Oliviera Kaeppelina hasłem tematycznym było *Zamieszkiwanie świata* (*Inhabiting the World*). Gwangju Biennale 2014 odbywało się pod hasłem *Burning Down the House* (wybranym przez kuratorkę Jessicę Morgan), nawiązującym do utworu z lat 80. zespołu Talking Heads. Znaczenie hasła jednak miało być dużo szersze i odnosić się do symboliki ognia oraz wiążących się z nim rytuałów przejścia. Obie wystawy prezentowały sztukę koreańską i azjatycką w zestawieniu ze sztuką zachodnią, choć w przypadku Busan Biennale dominowali twórcy francuscy. Dobór artystów podyktowany był zapewne faktem, że kuratorzy obu wystaw nie pochodzą z Korei, a więc ich praca opierała się na poszukiwaniu wspólnego mianownika w problemach obecnych w sztuce Azji, Europy, Ameryki i Australii.

Obrady w Seulu i Suwonie poprzedzał prekongres, w ramach którego uczestnicy mogli zwiedzić między innymi Centrum Sztuki Nam June Paika w Suwon z jego kolekcją stałą i czasową wystawą *Good Morning Mr Orwell*, a także Seoul Biennale Mediacity (SeMa). Ekspozycje tych instytucji potwierdzają obecność i rozwój sztuki mediów w Korei, której gospodarka opiera się w dużej mierze na nowych technologiach i elektronice. Dziesięciomilionowa metropolia, jaką jest Seul, jest nie tylko areną wydarzeń artystycznych o charakterze cyklicznych wystaw i festiwali, ale także miastem uniwersyteckim, gdzie funkcjonuje ponadto wiele galerii i miejsc prezentacji sztuki. Do najnowszych zalicza się otwarte w marcu 2014 roku centrum Dongdaemun Design Plaza, zaprojektowane przez biuro Zahy Hadid. Natomiast znajdujący się na południe od Seulu, ponadmilionowy Suwon jest miastem, gdzie znajduje się między innymi forteca Hwaseong, miejsce obchodów święta państwowego 9 października, związanego z utworzeniem alfabetu koreańskiego – Hangul[4]. Ważnym wątkiem podczas kongresu była także, licząca już ponad pół wieku, złożona przeszłość sztuki koreańskiej. Należy pamiętać, że w tradycji koreańskiej nie istniały ani pojęcie sztuk pięknych (kor. *misul*), ani pojęcia określające poszczególne dziedziny sztuki, jak malarstwo czy rzeźba[5]. Do połowy XX wieku sztuka koreańska pozostawała pod wpływem kultury japońskiej z uwagi na wpływy polityczne Japonii

---

[4] Hangul wprowadził w XV w. król Sejong Wielki (1397–1450) jako fonetyczny system pisma dostosowany do języka koreańskiego. Obecnie jest to oficjalny alfabet w obu Koreach. Jednak w Korei Południowej spotyka się też drugi zapis w alfabecie Hancha, tj. znaków pochodzenia chińskiego.

[5] K. Yi-Soon, *History of Korean Modern and Contemporary Art*, [w:] *A Guide to Korean Contemporary Art*, Seoul 2014, s. 12–21.



na Półwyspie Koreańskim. Dopiero po wojnie koreańskiej i podziale na Koreę Północną i Południową, sztuka Południa zaczęła kształtować swój język w odpowiedzi na tendencje przychodzące z Zachodu[6]. Badacze kultury koreańskiej w kontekście podziału poszukują także inspiracji w Europie, doświadczonej nie tylko bałkanizacją, ale też jej przeciwieństwem – zjednoczeniem związanym z obaleniem muru berlińskiego. Problem podzielonego społeczeństwa nie jest przecież wyłącznie związany z kontekstem koreańskim, choć przykład Korei rozdzielonej linią demarkacyjną i utrwalanymi z roku na rok różnicami oddziałuje najsilniej. Tego typu podziały istnieją także w Europie, wyznaczane zarówno strzeżonymi granicami o charakterze geopolitycznym, jak i nieuznającymi kompromisu różnicami poglądów. Podziały miewają charakter wernakularny, ale wiążą się także z kwestią dostępu do mediów elektronicznych, swobodą wypowiedzi czy granicami wyznaczonymi cenzurą (niekiedy także autocenzurą). Niektóre z nich są utrwalone od lat w rezultacie kolejno obwieszczanych końców historii, inne wyłaniają się wskutek kryzysu globalizacji. Ograniczają swobodę podróżowania i przepływu idei, blokują twórczość i uciszają głosy krytyczne. Z tego względu waga spotkania krytyków sztuki, reprezentujących także środowiska akademickie, dziennikarskie, kuratorskie i artystyczne jest nie do przecenienia, a wymiana doświadczeń powinna zaowocować formatywną dysputą trwającą oby dłużej niż sam kongres. ●

[6] Pod tym pojęciem rozumieć należy sztukę powstającą pod wpływem kultur Europy i Stanów Zjednoczonych. W Korei istnieją odpowiednie terminy: „malarstwo zachodnie" (*Seoyang-hwa*) i „malarstwo wschodnie" (*Dongyang-hwa*) odnoszące się nie do relacji geograficznych, lecz do pojęć Wschodu i Zachodu takich, jak rozumieją je Europejczycy.

XLVII AICA International Congress South Korea 2014, fot. Ewa Wótowicz

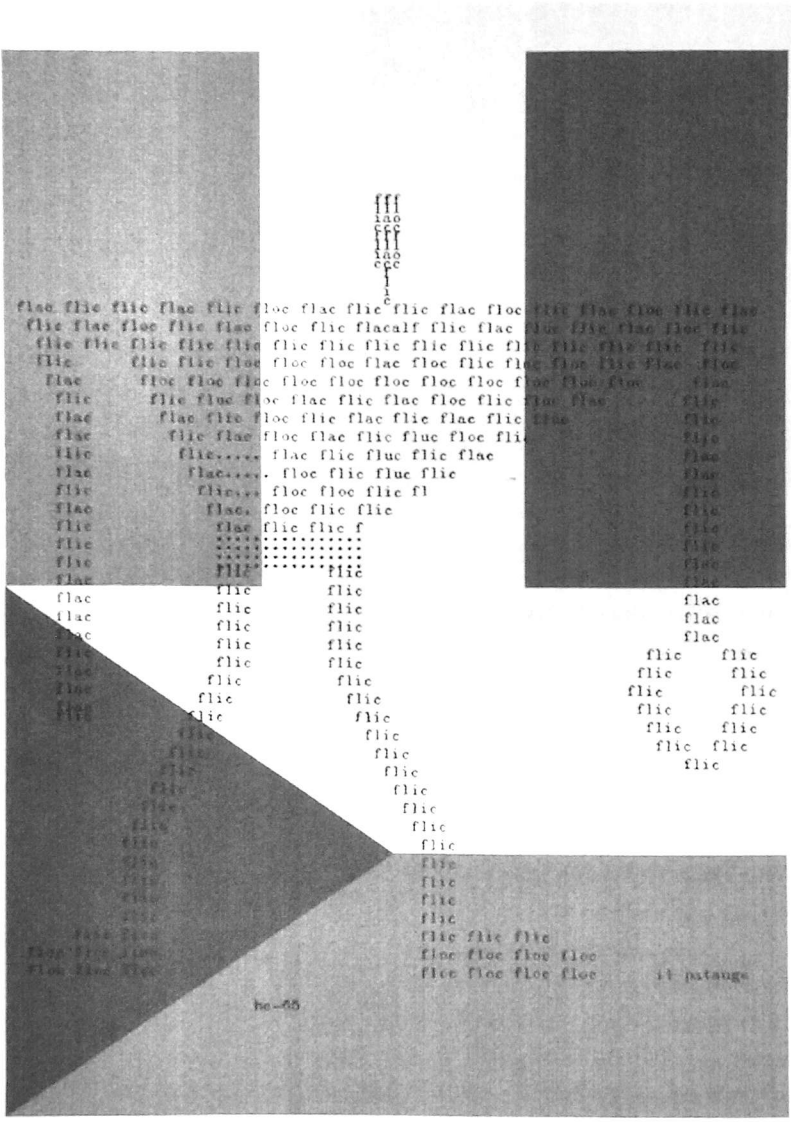
GALERIA AT

GALERIA AT
ul. Solna 4, 61-735 Poznań
e-mail: galeriaat@wp.pl
www.galeria-at.siteor.pl
dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

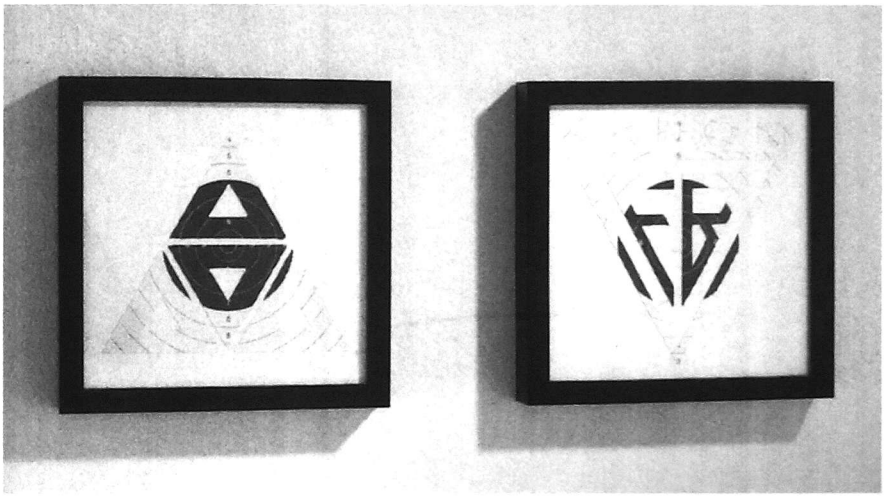
2013

maj
Sef Peeters (Holandia), *Tutaj ja stoję/Here I stand* (13–24.05.2013)
październik
Rolf Giegold (Niemcy), *Logos* (14–25.10.2013)
listopad
Diana Fiedler, *Undo* (18–29.11.2013)
grudzień
Wojciech Duda, *Paralela/Parallel* (9–20.12.2013)

2014
luty
Natalia Brandt, *Obrazy Kontrolowane/Controlled Images* (24.02–7.03.2014)
marzec
Książka i co dalej 12/Book and what next 12: Hommage À Henri Chopin (17–28.03.2014)
kwiecień
Marlena Kudlicka, *A Divided Dot* (28.04–9.05.2014)
maj
Piotr Kurka, *Kij/Stick* (19–29.05.2014)

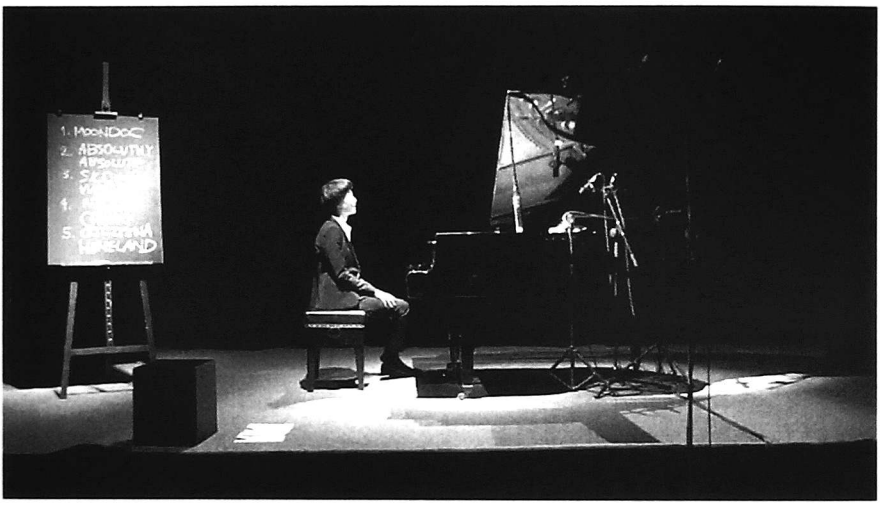


Henri Chopin, bez tytułu, 1965, Galeria AT, 2013



Rolf Giegold, *Logos*, Galeria AT, 2013

Piotr Kurka, *Kij*, Galeria AT, 2014



Misa Shimomura, *Improwizacje fortepianowe*, Galeria Naprzeciw, czerwiec 2013

NAPRZECIW

GALERIA NAPRZECIW
ul. Solna 4, 61-758 Poznań
www.naprzeciw.net
kierownik galerii: Mikołaj Poliński

2013–2014

Misa Shimomura, *Improwizacje fortepianowe* (14.06.2013)

Wystawa zbiorowa, Wojciech Gorączniak, Anawana Haloba, Ewa Kulesza, Kalinosi C. Mutale, Adam Piasek, Mikołaj Poliński, Paweł Polus, Misa Shimomura, Jarosław Szelest (pracownia przy ulicy Grottgera 15/9, 22.09. – 24.11.2013)

Helmut Nickels, *Sześć włoskich poematów i tłumaczenie* (13–14.10.2013)

Longin Witczak, *Rodzaj symetrii* (17–18.11.2013)

Daniel Koniusz, *Etiuda na jedno uderzenie w talerz według utworu Włodzimierza Kotońskiego*, czas trwania: 8 godzin (8–9.12.2013)

Jarosław Szelest, *Koincydencje* (13–14.04.2014)

Jens Nippert, *Das Leben der Hände – Życie rąk* (18–19.05.2014)

Albert Coers, *Posen* (12–13.10.2014)

Wojciech Kujawski – rzeźba, Galeria Miejska w Mosinie, 2013

GALERIA MIEJSKA W MOSINIE
ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina
www.galeriamosina.pl/
kierownik artystyczny: Dorota Strzelecka

2013

maj

Dwudziestolecie Galerii Miejskiej w Mosinie. Bogdan Wegner – malarstwo, Jacek Strzelecki – malarstwo i rysunek (25.05.2013)
W ramach dwudziestolecia Galerii odbyły się trzy wystawy zbiorowe artystów związanych z galerią i zamieszkałych w Mosinie i Puszczykowie, takich jak: Bogdan Wegner, Jacek Strzelecki, Marek Przybył, Wojciech Kujawski, Wiesław Koronowski, Piotr Tetlak, Grzegorz Keczmerski, Józef Drążkiewicz, Natalia Wegner, Lech Frąckowiak, Jarosław Bogucki, Emilia Bogucka.
Wystawy odbyły się: w Galerii Aula UAP (21–25.05.2013), BWA w Pile (7.06.2013) oraz Galerii MOK w Gnieźnie (11.09.2013)

czerwiec

Lidia Maciejewska-Suchanek, *Zdarzenia* – malarstwo, pastele (21.06. – 28.07.2013)

sierpień

Małgorzata Witt, *Konstrukcje* – ceramika i rysunek; Urszula Szymańska, *Rozmowa* – rzeźba (2.08. – 1.09.2013)

wrzesień

Agnieszka Sowisło, z cyklu *Debiuty*: *Wodny świata ton* – malarstwo (6.09. – 6.10. 2013)

październik

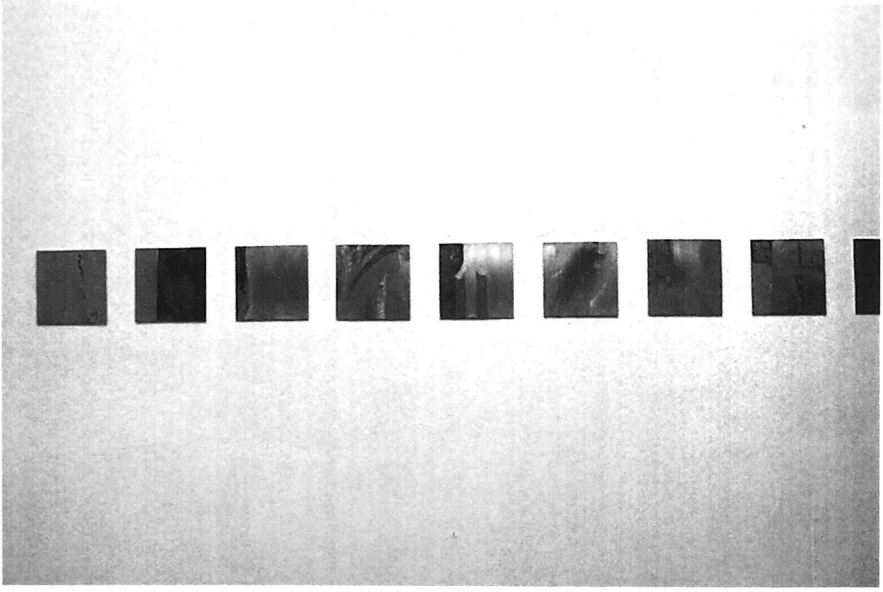
Magdalena Hoffman i Jenz Lawrenz, *Traume in Eisen und Farbe* – malarstwo i rzeźba (11.10 – 3.11.2013)

listopad

Robert Bartel, *Kładka* (8.11 – 28.11.2013)

grudzień

Wojciech Kujawski – rzeźba (6.12.2013 – 5.01.2014)



2014

styczeń

Mariusz Korbański – malarstwo (10.01. – 9.02.2014)

luty

Wiesław Krzyżaniak i Jerzy Stiller, *Nie tylko projektowe przygody z rysunkiem* (14.02. – 9.03.2014)

marzec

Agnieszka Zaprzalska, *Boję się pająków* – tkanina artystyczna i rysunek (14.03. – 06.04.2014)

kwiecień

Władysław Radziwiłłowicz, *Déjà vu* – malarstwo (11.04. – 18.05.2014)

maj

Paweł Kuczyński i Norbert Sarnecki, *To jakiś żart?* – rysunek, ilustracja, rzeźba (24.05. – 29.06.2014)

lipiec

Jerzy Łuczak, *Wiwat Akademia!* – malarstwo (11.07. – 24.08.2014)

wrzesień

Łukasz Gruszczyński, *Drzewnokształty* (12–28.09.2014)

Agnieszka Zaprzalska, *Boję się pająków*, Galeria Miejska w Mosinie, 2014

GALERIA „NA POLSKIEJ"
ul. Polska 13, 60-595 Poznań
kierownik galerii: Piotr C. Kowalski

2013

czerwiec
Agnieszka Kucharska, *Wędrówki miejskie*, Wydział Malarstwa
(wernisaż: 14.06.2013)

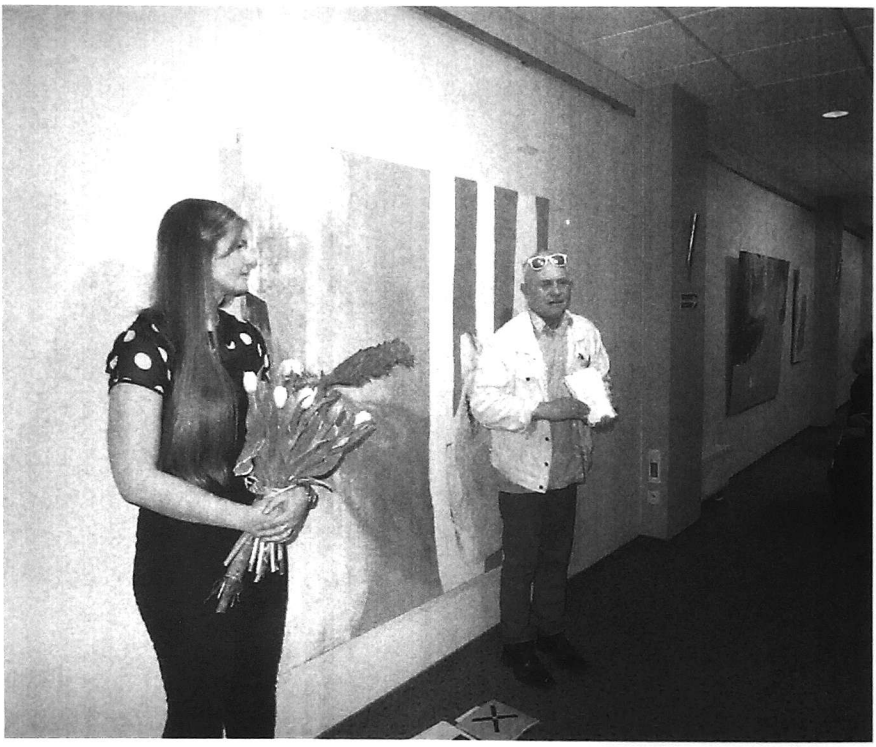
październik
Paulina Brelińska, *Konfrontacja Poznawcza*, Wydział Edukacji Artystycznej
(wernisaż: 14.10.2013)

grudzień
Tala Mikulska, *11 obrazów o satiacji semiotycznej*, Wydział Komunikacji Multimedialnej, kierunek Intermedia (wernisaż: 18.12.2013)

2014

luty
Maciej Krobski i Elżbieta Niewiadomska, *Dwojak*, Wydział Grafiki i Komunikacji Wizualnej (wernisaż: 24.02.2014)

kwiecień
Katarzyna Gauer, *Przestrzeń subiektywna*, Wydział Malarstwa
(wernisaż: 8.04.2014)



Kurator Galerii „Na Polskiej", Piotr C. Kowalski podczas otwarcia wystawy *Przestrzeń subiektywna* Katarzyny Gauer (VIII Pracownia Malarstwa prof. Józefa Walczaka).
Aktualnie Galeria „Na Polskiej" znajduje się w remoncie.

galeria rOtunda

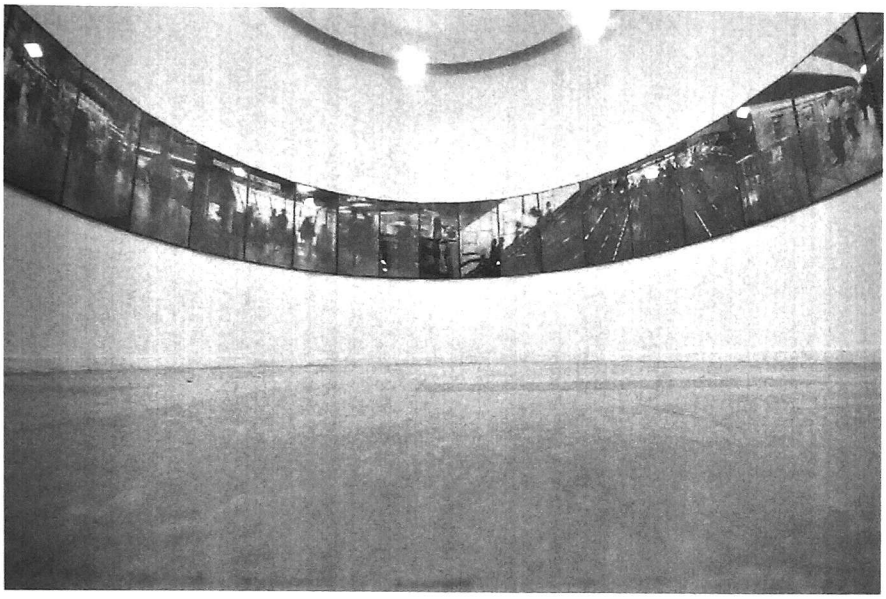
Galeria UAP / ROTUNDA
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego, 29, 61-967 Poznań
prowadzący: Rafał Górczyński

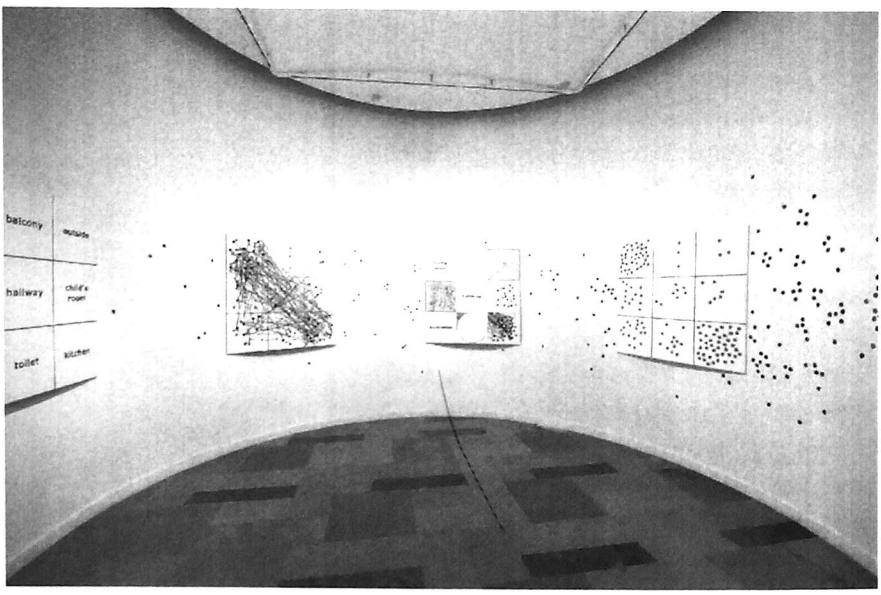
2013

Pokaz prac artystów związanych z IX Pracownią Rzeźby
prof. Andrzeja Banachowicza, organizacja: Katedra Działań Przestrzennych UAP
(3–10.06.2013)
Twórca i jego dzieło: Tadeusz Kulisiewicz, *Nieznany* (11–26.06.2013)
wystawa zbiorowa *UTROPIC*: Regina Silveira, Alice Shintani, Guto Lacaz,
Juliana Kase, Eduardo Verderame, Manuela Eichner, Zé Vicente;
kuratorzy: Marc Tobias Winterhagen (Polska), Eduardo Verderame (Brazylia),
as. Monika Jolanta Kurmin (16.10. – 3.11.2013)
AUTfestival ROTUNDA (4–10.11.2013)
Twórca i jego dzieło: Grzegorz Gajos, *Tokyo Metro* (28.11. – 12.12.2013)
Twórca i jego dzieło: Dawid Szafrański, *Czarna skrzynka* (13–31.12.2013)

2014

Twórca i jego dzieło: Jarosław Bogucki, *Między iluzją, a rzeczywistością*
(2–11.01.2014)
Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki (ASP Wrocław) – obrazy,
organizator: II Katedra Malarstwa (13–26.01.2014)
Obrona pracy doktorskiej Wojciecha Tężyckiego (2–12.02.2014)
Przemysław Łopaciński (ASP Gdańsk), *Z czasem się zmieniam*,
organizator: II Katedra Malarstwa UAP (3–16.03.2014)
Twórca i jego dzieło: Joanna Zak, *Ścieżki mojej aktywności* (27.03. – 9.04.2014)
Wystawa Marzenny Torlińskiej (14–25.04.2014)
Twórca i jego dzieło: Krzysztof Balcerowiak, bez tytułu (6–16.05.2014)
Twórca i jego dzieło: Paweł Kaszczyński z cyklu: *Ćwiczenia malarskie „świt zmierzch i znowu świt"*, część pierwsza: *Szept* (23–28.05.2014)
Twórca i jego dzieło: Piotr Sonewend, *Ciałem i duszą* (31.05. – 15.06.2014)
Obrona dyplomu Marii Laskowskiej (16–24.06.2014)
Galeria Rotunda jako laboratorium Pracowni Performansu prof. Janusza Bałdygi
(25.06. – 31.07.2014)





Twórca i jego dzieło: Grzegorz Gajos, *Tokyo Metro*, Galeria UAP / Rotunda, 2013

Twórca i jego dzieło: Joanna Zak, *Ścieżki mojej aktywności*, Galeria UAP / Rotunda, 2014

galeria aula

Galeria UAP / AULA
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego, 29, 61-967 Poznań
http://aula.uap.edu.pl/, kierownik galerii: Marek Glinkowski

2013

październik

Teraz Rysunek: Jacek Waltoś, Mikołaj Poliński (9.10.2013)
Teraz Rysunek: Jerzy Hejnowicz, Tomasz Siwiński (10.10.2013)
Osvaldo Romber, wykład *Dennis Oppenheim and the change of Paradigm in the last 30 years in the art world* (16.10.2013)
Haim Maor, wykład *Art and Life: Biographical materials as artistic means in Haim Maor's art* (17.10.2013)
Maciej Krobski, *Mordy*, wystawa studencka w ramach Nagrody Młodych na 8. Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu, (22–31.10.2013)
wykład Jana Michalskiego: *Wróblewski* (28.10.2013)

listopad

Stanisław Ruksza, wykład *Przeciwny biegun społeczeństwa* (5.11.2013)
AUTfestiwal 2013, I Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych o Twórcach „Samorodnych" (7–8.11.2013)
Nieoczywiste 2013, wystawa wybranych prac dyplomowych studentów Fotografii UAP (15–24.11.2013)
Teraz Rysunek: Stanisław Zbigniew Kamieński (26.11.2013)
Teraz Rysunek: Jarosław Modzelewski, Janusz Marciniak (27.11.2013)

grudzień

Kazimierz Biskupi 2013 – 21. Ogólnopolski Plener Rysunkowo-Malarski im. Krystyny Drążkiewicz dla najzdolniejszych uczniów najstarszych klas liceów plastycznych (2–7.12.2013)
Teraz Rysunek: Norbert Skupniewicz (10.12.2013)
Teraz Rysunek: Krystyna Piotrowska, Joanna Adamczewska (11.12.2013),
Teraz Rysunek: Piotr Wołyński, Piotr Kurka (12.12.2013)
Daniel Muzyczuk, wykład *Dźwięki i przestrzenie. O doświadczeniu audiowizualnym* (16.12.2013)
Grzegorz Klaman, wykład *Dawna Stocznia Gdańska/Uporczywy performatyw* (17.12.2013)

Daniel Grúň, wykład otwarty, Galeria UAP Aula, 2014

Dawid Marszewski, *Sfumato*, Galeria UAP Aula, 2014

2014

styczeń

UAP/SNU 2013, prezentacja współpracy Shanghai Normal University i Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (7–12.01.2014)

Teraz Rysunek: Dominik Lejman, Marcin Berdyszak (14.01.2014)

Teraz Rysunek: Przemysław Jasielski, Małgorzata Gryglicka-Dawidek (15.01.2014)

Teraz Rysunek: Marek Przybył, Andrzej Załecki (16.01.2014)

wystawa *40×40 I SITO_UMK* (21.01. – 2.02.2014)

luty

wystawa *Youth In Europe*, 6. Europejskie Biennale Plakatu dla szkół artystycznych i projektowych (4–9.02.2014)

Dawid Marszewski, *Sfumato*, wystawa studencka, kurator: Tomasz Drewicz (12–19.02.2014)

marzec

wystawa/akcja *Teraz (K) My. Intermedia Otwarte* (4–7.03.2014)

panel dyskusyjny *Artysta jako pracownik* (13.03.2014)

Flow World Water Day 2014, wystawa *Postwater* (18–27.03.2014)

Łukasz Kiepuszewski, wykład *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne* (20.03.2014)

Nagroda Artystyczna *Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie* (21.03.2014)

kwiecień

spotkanie z cyklu *Konfrontacje* z Anią Kruk oraz Wojciechem Krukiem jr., (3.04.2014)

Zbigniew Libera, wykład i spotkanie z artystą (4.04.2014)

Tomasz Załuski, wykład *Sztuka i ekonomia polityczna chałtury* (10.04.2014)

Andrzej Syska, wystawa *Zachodni wiatr* (28.04. – 5.05.2014)

maj

konferencja o edukacji *Kredą po tablecie* (6.05.2014)

Jazda Figurowa: Grzegorz Myćka, Maciej Krobski, Gabriel Adamiak, Franciszka Kujawska – wystawa z cyklu *Eksperyment*, kurator: Marek Glinkowski (7–19.05.2014)

Daniel Grúň, wykład *Committed to Change* (12.05.2014)

Podchody: Maciej Gąbka, Albert Gomułka, Jędrzej Guzik, Michał Knychaus, Kornel Ofierski, Wiktor Wolski – wystawa z cyklu *Eksperyment*, kurator: Marek Glinkowski (13–18.05.2014)

Gender / Związki Nieformalne / Dzień Kobiet – wystawa prac studentów II Pracowni Plakatu prof. Eugeniusza Skorwidera (19–27.05.2014)

Wadźradhara, Michał Knychaus – wystawa studencka (28.05.2014)

czerwiec

Przyloty – Odloty, wystawa końcoworoczna, zespół kuratorski: Ewa Mrozikiewicz, Maria Ancukiewicz, Katarzyna Kucharska, Katarzyna Hoffmann (2–6.06.2014)

Plakat wystawy *Draw&Go*, proj. Mirosław Pawłowski, 2014

40 lat Wydziału Edukacji Artystycznej

W grudniu 2014 roku, w ramach obchodów czterdziestolecia Wydziału Edukacji Artystycznej zorganizowana zostanie wystawa inaugurująca rok jubileuszowy. Wernisaż wystawy ***Draw&Go*** odbędzie się 15 grudnia w Muzeum Sztuki Najnowszej MONA przy ulicy Gwarnej 7a w Poznaniu. Wystawę można oglądać od 16 do 19 grudnia. Na wystawie zaprezentowane zostaną prace wykładowców, absolwentów, a także studentów z I Pracowni Rysunku profesor Joanny Imielskiej oraz II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku profesor UAP Anny Tyczyńskiej. Podczas wystawy można także się zapoznać z wybranymi realizacjami studentów powstałymi podczas II Pleneru Katedry Interdyscyplinarnej WEA w Skokach, a w trakcie wernisażu zaprezentowane zostaną dwa performanse przygotowane specjalnie na tę okazję.

Uczestnicy wystawy:
I Pracownia Rysunku, prof. Joanna Imielska, ad. Sonia Rammer, Katarzyna Bartkowiak, Błażej Duchnik, Ewa Grajnert-Hałupka, Julia Harasymowicz, Katarzyna Hoffmann, Anna Kaczmarek, Magdalena Kleszyńska, Monika Kuczyńska, Karolina Pikosz, Anna Ptaszyńska, Joanna Stangret, Mateusz Waszak, Jakub Wojciechowski, Dagmara Zdanowicz.
II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku, prof. Anna Tyczyńska, as. Marc Tobias Winterhagen, lab. Justyna Olszewska, Agnieszka Bastrzyk, Paulina Brelińska, Julia Deptuła, Joanna Grochulska, Karolina Janikowska, Małgorzata Kaczmarek, Diana Lelonek, Paweł Machomet, Iga Ordyniec, Patrycja Plich, Aleksander Radziszewski, Damian Reniszyn, Katarzyna Szeszycka , Monika Szydłowska, Monika Troczyńska, Wojciech Tubaja, Andrea Vladut, Magda Żołędź.
II Plener Katedry Interdyscyplinarnej WEA: Emilia Ciszak, Dorota Chmielewska, Magdalena Dutkiewicz, Daria Grajek, Anna Jajor, Aleksandra Jaraszkiewicz, Katarzyna Kaźmierczak, Katarzyna Maćkiewicz, Magdalena Ogonowska, Weronika Potok, Anna Szulwińska-Kupsch, Vitalii Shupliak, Monika Troczyńska, Aleksandra Walczak, Marcin Zaremba.
Działania performatywne: Małgorzata Kaczmarek, Vitalii Shupliak.
Organizacja wystawy: Anna Tyczyńska, Justyna Olszewska, Sonia Rammer, Marc Tobias Winterhagen.

Wydział Edukacji Artystycznej obchodzi 40. rocznicę istnienia. Wywodzi się z założonego w 1974 roku Studium Wychowania Plastycznego, które przekształcone zostało w 1980 roku w Wydział Wychowania Plastycznego, a następnie, w 1995 roku – w Wydział Edukacji Artystycznej, funkcjonujący najpierw w ramach Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, a obecnie jako jeden z ośmiu wydziałów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Mateusz Bieczyński
Art, Law and Fiction
The considerations are concerning legal limitations of artistic freedom in so far not attended question if the fictionalization of reality in the art work is relevant for the scope of freedom to it by the law. This does not mean, however, that fiction, which can be seen as one of the elements of the art, is situated outside of the lawyers focus. On the contrary, the analysis of court proceedings against artists leads to different conclusions. Seeking for the protection of artistic freedom in the field of law in the favor of artistic fiction seems to be in the context of the contemporary art worthy of consideration.

Marianna Michałowska
Can Photography be Fictional? Diegesis of the Image of Reality
A *diegesis* of photography is considered in an article. The term, that is essential for literary and film studies, in regard to Gérard Genette's theory, relates to the ability of creating of fictional events by the means of narration. Until the second half of 20th century, *diegesis* was seen mainly as an ability of film structure in opposition to photographic reality. However, a poststructural turn and transformations in the field of artistic practices entailed a change and photography started to be considered as diegetic as well. The article compares concepts by M. Bal and M. Fried to narrative tendencies in contemporary photography. An influence of renowned artists like Philip-Lorca diCorcia, Gregory Crewdson and Jeff Wall on art by Polish photographers (A. Pańczuk, P. Bownik, A. Grzeszykowska) is investigated too.

Magdalena Kamińska
***What Do Your Voices Say?* Hallucination Enclaves in the Internet**
In the first decade of its research, internet was considered as pan-inclusive and democratic media. After the social media revolution, as computer-mediated communication has been commercialized and tricking users into divulging information became massive practice, some exclusivistic tendencies begin to appear. Internet users started to bring to life cyber-enclaves – non-mainstream online communities which were disconnected and hermetic. The article presents a description of three types of the communities that concentrate on some special experience sharing. The experience, rejected by comparative Western culture, is based on 'seeing things that do not exist', or hallucinations. The unique experience connects online drug users, neo-shamans and schizophrenics. Their online communities rebel against social media mainstream and expose its limitations.

Weronika Trojańska
Catalogue of texts about a non-existent artist Ksawery Sominski
Ksawery Sominski was born 5th of August 1923 in Milanowek, about Warsaw, in Polish Jewish family. He finished history at University in Antwerp and Royal Academy of Arts in the same city. Sominski was one of the most interesting artists in 20th century. He always balanced on the edge historical true and a fiction and created personal, original style by himself. Author of the paper tries to describe his work. Who was Sominski? A researcher, a collector, a creator of reality, or a chronicler interesting times, in which he lived. But it's sure that his artistic work is one of the most interesting manifestations of the achievements of contemporary art.

Tomasz Załuski
Generating (Im)possibility. Documental Fiction and Philosophical Fiction in Wojciech Bruszewski's *Big Dick*
The aim of the article is to propose a reading of Wojciech Bruszewski's "documental fiction" *Big Dick*. Bruszewski's literary works are closely related to his audiovisual experiment in the field of art from 1960s–1980s. What seems to connect the two fields is a practice of generating play and exchange between the real and the fictious as well as between the possible and the impossible. In *Big Dick*, which is a neo-dadaist summa of the 20th century, historical facts are rearranged and mixed with fictional narrations so as to create a kind of historical phantasmagoria. Its main hero" is the swastika. The phantasmagoria allows Bruszewski to retell a geo-history of the swastika and design a(n) (im)possible project of "rescuing" it – by removing its negative meanings or connotations and making into a symbol of generative chaos.

Jacek Zwierzyński
An African American Artist, Negress Slave: The Strategies of Self-Representation in Kara Walker's Art
One of Kara Walker's, the first African American woman artist to receive a star of the art world status, creative work themes is the idea of a Black subject as a container for specific pathologies from the past. An imaginary figure of Negress, infected with immorality, representing "all that is wrong and sexual and vulgar" is of fundamental importance to Walker's self-creation. The artist titles her works, visualizing the repressed from the story of racial oppression, as if they were made by the *Negress Burdened by Good Intentions* or the *Negress of Some Notoriety*. She has herself compared to a fugitive slave, having only paper, a pen knife and "some people she'd like to kill". While writing about cutting "by the able hand" she lessens the intellectual value of creative process. A reach towards an ambiguous, confounded identity involves not only an emphasis of irony constituting subjectivity, but also introduces Kara Walker herself, a black woman and an African American artist.

---

zeszyty artystyczne / **nr 25** / listopad 2014 / rok XXIII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych"
Leszek Brogowski
Izabella Gustowska
Agata Jakubowska
Marysia Lewandowska
Sławomir Magala

Redaktor naczelna **Justyna Ryczek**
Zastępczyni redaktor naczelnej **Ewa Wójtowicz**
Redaktorki prowadzące **Justyna Ryczek,**
Ewa Wójtowicz
Redaktor graficzny **Mirosław Pawłowski**
Redaktor tematyczny **Renata Rogozińska**
Redaktor statystyczny **Alicja Szuman**
Redaktor językowy **Agata Rosochacka**
Sekretarz redakcji **Tomasz Drewicz**
Korekta **Justyna Knieć**

Kontakt zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682
© Copyright by Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 2014
Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana.

Wydawca **Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu | Fundacja UAP**
Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 61 855 25 21 | fax +48 61 852 80 91
e-mail: office@uap.edu.pl | www.uap.edu.pl

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/2014
nr 25

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007975

Zeszyty Artystyczne 25_2014 / issn 1232-6682

cena: 15,00 zł (w tym 5% VAT) / nakład: 500 egz.