

#33

Zeszyty Artystyczne

Sztuka i filozofia: #teraz



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

2(33)/2018

Zdjęcie na okładce

Robert Kuśmirowski, *Tężnia*, 2017,
Instalacja przed Gmachem Głównym MNK,
fot. dzięki uprzejmości artysty



Sztuka i filozofia: #teraz

Spis treści

Marta Smolińska	11
Wstęp	
Jan Wasiewicz	15
„Naprzód w przeszłość”, czyli progresywny wymiar tego, co minione	
Andrzej Marzec	27
Bohaterowie zombie i drugie życie Hollywood – o nostalgii we współczesnym kinie	
Izabela Kowalczyk	39
O potrzebie teorii zaangażowanej – w odniesieniu do tekstów Piotra Piotrowskiego	
Adam Mazur	55
W stronę historii fotografii środkowoeuropejskiej	
Anna Markowska	69
Spotkanie Schwittersa z Heideggerem na tle samochodu marki Adler	
Ewelina Jarosz	89
<i>Figury nieprzedstawialnego. Historia recepcji sztuki Barnetta Newmana przedstawiona za pomocą tańca</i>	
Tomasz Misiak	105
Harry Lehmann i Johannes Kreidler wokół rewolucji cyfrowej w sztuce dźwięku	

Justyna Ryczek	117
Przesuwanie granicy – wielostronne relacje sztuki i etyki	
Marta Smolińska	127
Kiedy natura staje się plastikiem, a plastik naturą: malarstwo Marty Antoniak i Marcina Zawickiego	
<u>Wersja angielska</u>	
Marta Smolińska	149
Introduction	
Jan Wasiewicz	153
"Forward into the Past!", or a Progressive Aspect of What Has Gone Away	
Andrzej Marzec	165
Zombie Characters and Hollywood's Second Life – Nostalgia in Contemporary Cinema	
Izabela Kowalczyk	175
On the Need for an Involved Theory – in Reference to Piotr Piotrowski's Texts	
Adam Mazur	191
Toward the History of Central European Photography	

Spis treści

Anna Markowska	205
Schwitters Meets Heidegger. Against the Backdrop of the Adler Car	
Ewelina Jarosz	225
<i>Figures of the Unpresentable. The Dance-like Reception of Barnett Newman's Art Figury</i>	
Tomasz Misiak	239
Harry Lehmann and Johannes Kreidler: Around the Digital Revolution in the Art of Sound	
Justyna Ryczek	251
Pushing the Limits – Multilateral Relations of Art and Ethics	
Marta Smolińska	261
When Nature Becomes Plastic and Plastic Becomes Nature: Paintings by Marta Antoniak and Marcin Zawicki	
<u>Prace konkursowe</u>	
Joanna Gryzińska-Jasińska	275
Wpływ polityki i ideologii na wystawiennictwo	
Maryna Sakowska	293
Recykling w polu sztuki jako strategia artystyczna w dobie późnego kapitalizmu	

Kinga Popiela	315
C(i)ałokształt. Analiza procesów somatycznych zachodzących w aktywnym ciele artysty podczas procesu twórczego	
<u>Recenzje</u>	
Rafał Łubowski	329
Redefinicje i reminiscencje	
Katarzyna Janicka	340
Poznań Art Week 2018. Czego w mieście sz(t)uka?	
Justyna Ryczek	344
Wspólnotowe zabawy marsjańskie – czyli jak zrobić udany festiwal sztuki	
Ewa Wójtowicz	350
<i>Czujna obecność w Drodze</i>	
<u>Kronika WEA</u>	357
<u>Kalendarium</u>	363
<u>Abstracts</u>	389

Wstęp

Marta Smolińska

Sztuka i filozofia:

#teraz

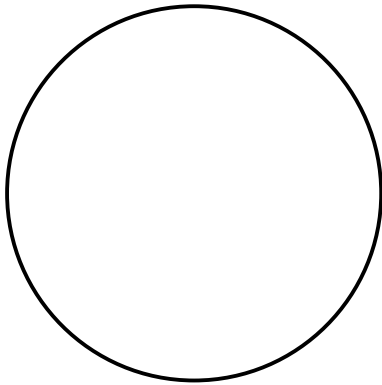
W roku 1990 Wolfgang Iser postawił tezę, że filozofia postmodernistyczna narodziła się z ducha sztuki modernistycznej. Wskazał zatem, że sztuka inspiruje filozofię. Jak sytuacja wygląda dzisiaj? A może relacje uległy odwróceniu – i to filozofia inspiruje sztuki wizualne? A może mamy do czynienia z chiasmatycznym splotem, w którym inspirujący jest jednocześnie inspirowanym? Czy obecnie możliwe jest jeszcze postawienie tak wyrazistej tezy, jaką zaproponował Iser ponad ćwierć wieku temu? Jakie nurty filozoficzne inspirują działania i twórczość współczesnych artystek/artystów wizualnych? Jakich konkretnie filozofów czytają obecnie artystki/artysci i co z tego wynika dla sztuki? Jakie dzieła oglądają filozofki/filozofowie i co z tego wynika dla filozofii? Jakich filozofów czytają krytycy sztuki i kuratorzy i co z tego wynika dla krytyki artystycznej oraz strategii kuratorskich? Czy generacje artystów i filozofów urodzonych w tych samych dekadach łączy podobny sposób postrzegania świata? Czy młodzi artyści czerpią z filozofii współczesnej i co z tego wynika? Dlaczego teorie niektórych filozofów są modne w kręgach twórców i teoretyków sztuki? Jaka jest periodyzacja tych mód i z czym ona się wiąże? Jaka jest relacja pomiędzy filozofią a sztuką dziś?

Pytania te zadawaliśmy sobie w trakcie pierwszego seminarium Sztuka i filozofia: #dzisiaj, zorganizowanego we wrześniu 2017 roku przez Katedrę Historii Sztuki i Filozofii Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP. Nieustannie kreowaliśmy również następne pytania, którymi staraliśmy się diagnozować i mapować stan pola sztuki współczesnej.

Niejednokrotnie okazywało się, że artyści melancholijnie patrzą wstecz, a nie w przyszłość. Piszą o tym z różnych perspektyw Jan Wasiewicz oraz Andrzej Marzec, który bada to zjawisko w relacji do filmu. W refleksji Izabeli Kowalczyk oraz Adama Mazura powracają natomiast różne aspekty teorii Piotra Piotrowskiego, co uzmysławia nam niezbitcie, jak bardzo puste – obojętnie czy podchodzimy do Jego poglądów apologetycznie czy polemicznie – jest miejsce czekające na nowe teksty tego Autora, które niestety nigdy nie powstaną. Ewelina Jarosz przygląda się

natomiast narracjom historii sztuki i na przykładzie recepcji twórczości Barnetta Newmana proponuje figurę tańca jako nowy modus odczytania malarstwa autora obrazów z charakterystycznymi zipami. Anna Markowska dokonuje niemożliwego, a mianowicie „spotyka” Kurta Schwittersa z Martinem Heideggerem oraz „widmem” Eugeniusza Gepperta. Z kolei Tomasz Misiak wprowadza nas w świat dźwięku, włączając się w debatę o cyfrowej rewolucji w polu muzyki i jej konsekwencjach. W rozważaniach Justyny Ryczek w centrum uwagi stają natomiast wielorakie, niezwykle skomplikowane powiązania sztuki z etyką. W moim tekście zaś podejmuje zagadnienie nadprodukcji, postrzegając malarstwo Marty Antoniak i Marcina Zawickiego jako przygodę w epoce nadprodukcji.

Niniejszy tom uzupełniają teksty laureatek konkursu na najlepszą teoretyczną pracę magisterską, obronioną na UAP w roku 2017: zwyciężczyni Maryny Sakowskiej oraz wyróżnionej Kingi Popieli. Tekst Sakowskiej dotyka – podobnie jak ten mojego autorstwa – problemu nadprodukcji, czyniąc to jednak w relacji do „niepotrzebnych” dzieł sztuki. Popiela wnika natomiast w performatywność aktu malowania, rolę ciała i gestu w powstawaniu obrazów. Oba teksty doskonale wpisują się więc w tematykę całego numeru „Zeszytów Artystycznych” – podobnie zresztą jak recenzja autorstwa Ewy Wójtowicz, która przybliżyła nam wydawnictwo podsumowujące działania artystyczne Sławomira Brzoski. ●



(ur. 1973), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, wykładowca filozofii i etyki w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu oraz semiotyki w Collegium Da Vinci. Jego główne zainteresowania badawcze skupiają się z jednej strony wokół zagadnienia pamięci kulturowej, w szczególności wokół obecności chłopskiego dziedzictwa w szeroko pojętych tekstach kultury (opublikował na temat wiele artykułów, m.in. w „Kulturze Współczesnej” oraz edycji polskiej „Le Monde Diplomatique”), z drugiej wokół problemu nihilizmu, czego pokłosiem była m.in. książka *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku* (Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010), wyróżniona w programie Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej oraz w konkursie na Najlepszą Książkę Akademicką na XIV Poznańskich Dniach Książki Naukowej (2010).

„Naprzód w przeszłość!”, czyli progresywny wymiar tego, co minione

Odnosząc się nieco przewrotnie do głównej idei niniejszej publikacji wyrażonej w pytaniu „o to, co JEST PULSEM TERAŹNIEJSZOŚCI (#teraz) oraz o to, co NADCHODZI”, tematem mojego namysłu chciałbym uczynić przeszłość, a bardziej konkretnie – chciałbym się zastanowić, na ile to, co ODESZŁO, wyznacza terażniejszy puls tego, co nadchodzi. Przyjmuję, że w ludzkim doświadczeniu, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym, w tym także doświadczeniu sztuki, i to patrząc zarówno od strony jej twórców, jak i odbiorców, przeszłość, terażniejszość, przyszłość, a także wieczność nierozzerwalnie splatają się ze sobą i stanowią o specyfice ludzkiego bycia-w-świecie. Niemniej jednak, tak jednostki, jak i kultury, różnie mogą waloryzować poszczególne wymiary czasowości, co oznacza, że możemy wyróżnić cztery orientacje temporalne: retrospektywną, prezentystyczną, prospektywną oraz eternistyczną. Orientacje te nie tylko mogą być różne u poszczególnych jednostek (kultur), ale także w życiu tej samej jednostki (kultury) mogą w różnych okresach jej trwania dominować różne nastawienia czasowe. „Upolityczniając” refleksję nad tymi orientacjami, chciałbym rozważyć, czy przyjęcie orientacji retrospektywnej (także w polu sztuki) wiąże się nieuchronnie z dominującą dziś postawą konserwatywną i tradycjonalistyczną, czy może nieś w sobie kontrhegemoniczny potencjał subwersywny, emancypacyjny i progresywny.

„Przeszłość to obcy kraj” – głosi tytuł znanej książki amerykańskiego historyka i geografa Davida Lowenthala¹. Nie trzeba dużej przenikliwości, by zauważyć, że z tego obcego kraju z coraz większą intensywnością nawiedzają późną nowoczesność, w której przyszło nam żyć, zjawy, jak łodzie pełne uchodźców przybywające na plaże dzisiejszej Europy.

To porównanie duchów przeszłości z uciekającymi przed wojną, przemocą, prześladowaniami i biedą dziećmi gorszego Boga z, choć generalnie,

» 1 W języku polskim został opublikowany jej fragment: D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, przeł. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, „Respublica Nowa” 2010, nr 10(200), s. 142-151.

patrząc z perspektywy postkolonialnej, może wydawać się w wielu punktach uprawnione, to jednak w jednym zdaje się zawodzić: o ile bowiem tych drugich gości chciałoby się jak najszybciej odesłać, skąd przybyli, przynajmniej takie głosy są dziś dominujące na tej „samotnej wyspie wolności i tolerancji”², jaką niektórym wpływowym postaciom życia społeczno-politycznego jawi się nasz „ukochany kraj, umiłowany kraj, ukochany, jedyny, nasz, polski”, ci pierwsi, tj. duchy przeszłości (choć nie wszystkie, oczywiście), są z reguły mile widziani.

Dowodów tego otwarcia się na przeszłość, nawet przy pobieżnej obserwacji, nietrudno dostarczyć. Trzeba by bowiem być chyba zupełnie głuchym, by nie słyszeć wydobywających się zewsząd głosów szepczących nam do ucha słowa-zakłęcia: dziedzictwo, tradycja, spuścizna, historia, pamięć... Żyjemy, jak powiada francuski historyk i badacz pamięci Pierre Nora, w „epoce upamiętniania”³, o czym świadczy choćby proliferacja rozmaitych praktyk komemoratywnych, takich jak: liczne obchody ważnych dla danej wspólnoty wydarzeń, wznoszenie pomników, organizowanie rekonstrukcji historycznych czy też muzealizacja krajobrazu kulturowego. Należy też wskazać na: z jednej strony – prywatne i rodzinne namiętne oddawanie się poszukiwaniom swoich korzeni czy zakładanie tzw. muzeów domowych, z drugiej zaś – na osiągające już chyba masę krytyczną ciągle rozwijające się w ramach współczesnej humanistyki badania nad pamięcią, w szczególności pamięcią zbiorową. Warto też zwrócić uwagę, że głównym obszarem manifestowania się tej mody na przeszłość są mass media, które zarazem są jednym z jej kluczowych kreatorów.

Nie można również przeoczyć faktu, zwłaszcza w kontekście głównej problematyki poruszanej przeze mnie w dalszych partiach artykułu, że ów wzrost zainteresowania przeszłością znajduje także swój wyraz w podnoszeniu się temperatury dyskusji wokół tzw. polityki historycznej, czyli – najogólniej rzecz ujmując – instrumentalnego wykorzystywania określonego obrazu przeszłości w celu legitymizacji i stabilizacji swojej hegemonicznej pozycji przez sprawujących władzę, ale także przez wszelkie siły opozycyjne wobec dominujących dyskursów władzy, które z kolei szukają w przeszłości oparcia dla swoich kontrhegemonicznych praktyk. Ma więc rację Slavoj Žižek, gdy zauważa, że: „W naszych rzekomo postideologicznych czasach walki ideologiczne są bardziej zażarte niż kiedykolwiek wcześniej, a najbardziej zawzięta batalia toczy się o tradycje przeszłości”⁴.

» 2 W ten sposób określił Polskę Jarosław Kaczyński podczas 89. miesięcznicy smoleńskiej 10 września 2017 r.

» 3 Zob. *Epoka upamiętniania*. Rozmowa z Pierrem Nora, [w:] J. Żakowski, *Rewanż pamięci*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 59-68.

» 4 S. Žižek, *Między demokracją a boską przemocą*, [w:] G. Agamben i in., *Co dalej z demokracją?*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 135.

Batalia ta toczy się również na polu sztuki. Jak pisze Izabela Kowalczyk, sztuka – podobnie jak historia – rozumiana jako badanie przeszłości „konstruuje obrazy przeszłości, a zarazem poddaje je krytycznej refleksji”⁵. Wielu współczesnych artystów *explicite* odnosi się w swoich pracach do przeszłości, eksplorując, nierzadko krytycznie, tematy pomijane, zapomniane czy wyparte z oficjalnych narracji historycznych oraz popularnych reprezentacji przeszłości, gdyż są to tematy niewygodne, wstydlive czy też traumatyczne. Uprawiają oni więc coś na kształt Foucaultowskiego dyskursu przeciw-historii czy też, jak dziś się częściej powiada, dyskursu przeciw-pamięci⁶. Słowem, wydaje się, że późnonowoczesna kultura wzięła sobie do serca motto ekscentrycznej Eldon League: „Naprzód w przeszłość!” (*Forward into the Past!*).

Jeśli zadamy sobie ważne pytanie o przyczyny tego powrotu do przeszłości, trzeba od razu na początku stwierdzić, że nie ma tu prostych odpowiedzi. Patrząc z perspektywy uzbrojonej w psychoanalityczne soczewki, można by pewnie powiedzieć, że to usilne spoglądanie wstecz, w to, co minione, bierze się m.in. z chęci właściwego przepracowania czy też wykonania właściwej pracy żałoby nad traumatycznymi doświadczeniami, jakie w ubiegłym wieku były udziałem milionów istnień ludzkich, takich jak m.in.: dwie wojny światowe, zniewolenie reżimów totalitarnych typu nazistowskiego i stalinowskiego, czystki etniczne i inne akty ludobójstwa, poczynając od tych przedsięwziętych na największą skalę przez nazistowskie Niemcy w stosunku do Żydów, Romów i Sinti, przez wcześniejszą czasowo rzeź Ormian dokonaną przez Turków, aż po relatywnie niedawne ludobójstwo Tutsi przez Hutu w Rwandzie.

Z pewnością ważką przyczyną zwrotu w stronę przeszłości jest też cała fala zjawisk, które wspomniany już Nora nazywa „demokratyzacją” historii⁷, przez co rozumie pojawienie się różnego rodzaju procesów „dekolonizacji”, rozumianej szeroko nie tylko jako emancypacja społeczeństw dawnych kolonii, ale także wyzwalać się w społeczeństwach zachodnich mniejszości religijnych, etnicznych, seksualnych, grup społecznie upośledzonych czy środowisk prowincjonalnych.

Nora wskazuje też, że wyjaśnienia wzmożonej orientacji na to, co minione, należy szukać w przyspieszeniu procesów cywilizacyjnych: „Zawrotne tempo zmian powoduje, że świat stał się dla nas nieprzewidywalny

» 5 I. Kowalczyk, *Sztuka*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 465.

» 6 Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 71-89.

» 7 Zob.: P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nova” 2001, nr 7(154), s. 40-41; *Epoka upamiętniania...*, s. 62-63. Więcej na temat rozumienia pojęcia „demokratyzacja historii” przez Norę zob. B. Korzeniewski, *Demokratyzacja pamięci wobec przewartościowiań w pamięci Polaków po 1989 r.*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, nr 12/2 (22), s. 58-60.

[...]. A niepewność przyszłości powoduje, że zwracamy się ku przeszłości”⁸. Kurs na przeszłość późnej nowoczesności ma więc poniekąd charakter kompensacyjny: jest próbą – na ile skuteczną, trudno to ocenić, wszak sowa Minerwy wylatuje dopiero o zmierzchu – wyrównania sobie dość wysokich kosztów modernizacji, jakie pojawiają się w naszych społeczeństwach ryzyka⁹. Nie mogąc znaleźć bezpieczeństwa – tego, jak pisze Tomasz Kozak, „fetysz[u] później nowoczesności”¹⁰ – w teraźniejszości, a tym bardziej w coraz bardziej nieprzewidywalnej przyszłości, szukamy go w przeszłości, próbując, zarówno jako jednostki, jak i jako wspólnoty z resztek tego, co zostało, na próżno?, skonstruować jakąś w miarę stabilną tożsamość w obliczu, jak to powiada Herman Lubbe, „przytłaczających nas dziś doświadczeń utraty poczucia kulturowej swojskości, spowodowanych tempem przemian”¹¹.

Ta niepewność przyszłości wynikająca z akceleracji procesów modernizacyjnych związanych przede wszystkim z rozwojem nauki i technologii, ale także ze zmianami w sferze społeczno-politycznej, ma również swoje źródło w krachu idei postępu i, co się z tym nierozdzielnie wiąże, w zaniku utopii, co określa wręcz jak powiada Enzo Traverso, „Zeitgeist naszego obecnego wieku”¹² i czego zasięgu jego zdaniem jeszcze nie zmierzylśmy. Idea postępu od czasów oświecenia była nie tylko szeroko podzielanym przekonaniem, że mamy do czynienia z nieustannym przyrostem ludzkiej wiedzy, skorelowanym z doskonaleniem moralnym oraz rozwojem instytucji społecznych, gospodarczych i politycznych, umożliwiających prowadzić ludziom coraz lepsze i coraz szczęśliwsze życie¹³, ale wiązała się także z przekonaniem, że człowiek w pełni może w sposób racjonalny kontrolować i aktywnie wpływać na kierunki tego rozwoju, czy to drogą ewolucyjnych, czy rewolucyjnych zmian (tu pojawiły się oczywiście kontrowersje co do efektywności preferowanej drogi). To zaś implikowało nie tylko podbój natury, ale także, a może przede wszystkim, rozwijanie i wprowadzanie w życie różnorodnych form społecznej inżynierii, które miały rozwiązać wszelkie mankamenty wspólnotowego życia.

Z naiwnej rzekomo wiary w tak rozumiany postęp jakoby się wyleczyliśmy. Wiek XX był dla niej jak zimny prysznic. Aż za nadto dobrze, jeśli

» 8 *Epoka upamiętniania...*, s. 61.

» 9 Zob. P. Grad, *O pojęciu tradycji. Studium krytyczne kultury pamięci*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 10, 19.

» 10 T. Kozak, *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010, s. 224.

» 11 H. Lübke, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, tłum. E. Paczkowska-Łagowska, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991, s. 8.

» 12 E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś. F. Nowicki, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 294.

» 13 Zob. Z. Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, PIW, Warszawa 1991, s. 9.

słowo dobrze w ogóle jest tu na miejscu, ludzkość mogła się przekonać, że rozwój wiedzy, a więc przede wszystkim nauki i kroczącej za nią w ślad techniki, wcale nie musi prowadzić do emancypacji człowieka, powiększać obszaru ludzkiej wolności i równości ani też przyczyniać do moralnego wzrostu, wręcz przeciwnie, może prowadzić do monstrualnych form zniewolenia, wyzysku, wykluczenia, przemocy, a także moralnego upadku. Boimy się, że wiara w to, iż „inny świat jest możliwy”, może zawieść nas, owszem, do „innego świata”, ale tego opisywanego przez Herlinga-Grudzińskiego czy Tadeusza Borowskiego.

I choć zbyt chyba pesymistyczna jest teza Giorgio Agambena, postawiona w połowie lat 90. ubiegłego wieku, że obóz „jest dziś biopolitycznym paradygmatem Zachodu”¹⁴, to strach przed tym, by nie pojawił się nowy Archipelag Gułag czy Auschwitz, skutkuje m.in. tym, że śmiało wyglądające w przyszłość projekty naprawy świata są, zwłaszcza od czasu upadku tzw. realnego socjalizmu, traktowane z dość dużą podejrzliwością. Rzucone przez Francisa Fukuyamę zakłęcie, obwieszczające koniec historii, padło na podatny grunt: rzeczywiście, wydawało się, że demokracja liberalna w połączeniu z gospodarką wolnorynkową jest jedynym, sprawdzonym panaceum na wszelkie bolączki postutopijnego świata. Koniec ze społecznym eksperymentowaniem, projektowaniem, wymyślaniem, wprowadzaniem zbawczych wizji. Choć oczywiście, znaleźli się już dość wcześniej krytycy tego stanowiska, także z pola sztuki, to jednak aż do zamachów na World Trade Center – z jednej strony, a kryzysu finansowego z 2007 roku – z drugiej, dość powszechnie podzielana była wiara, że aktualny neoliberalny porządek, z paroma jeszcze korektami dotyczącymi zwłaszcza kwestii zabezpieczeń socjalnych oraz praw mniejszości, jest właściwie kresem i spełnieniem niedokończonego projektu Oświecenia, o którym mówił na początku lat 80. Jürgen Habermas¹⁵.

Dziś raczej już wiemy, że historia się nie skończyła. Bynajmniej jednak nie przyjmujemy tego z ulgą i nadzieją, wręcz przeciwnie, z tym większą bojaźnią i drzeniem spoglądamy ku przyszłości. Jeśli więc ani w teraźniejszości, ani w przyszłości nie znajdujemy ukojenia, cóż nam pozostaje, jak zwrócić się bądź w stronę przeszłości, o czym świadczą wyżej wspomniane przeze mnie zjawiska, bądź też w stronę „wieczności” – na co z kolei wskazują tendencje postsekularne późnej nowoczesności, na które życzliwym okiem, spoglądają nie tylko wszelkiej maści konserwatyści, tradycjonałiści i fundamentaliści (ci raczej nie tyle życzliwie, co ze złośliwą satysfakcją), ale także wielu zwolenników wspomnianego niedokończone-

» 14 G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 247.

» 15 Zob. J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 25-46.

go oświeceniowego projektu wraz z jego głównym koryfeuszem Habermasem, który od czasu swojej słynnej mowy w Kościele Św. Pawła we Frankfurcie nad Menem 14 października 2001 r. niejednokrotnie wskazywał na twórczą rolę religii w demokracji i ubolewał nad „niesprawiedliwym wykluczaniem jej z życia publicznego”¹⁶. Trzeba bowiem dopowiedzieć, rzecz może dość oczywistą, niemniej istotną, że jednym z głównych rysów nowoczesności był proces postępującej sekularyzacji, Weberowskiego drugiego odczarowania świata. Dziś nawet ci, którzy od Habermasowskiego projektu dystansują się, że tak powiem z lewa, uważając go za zbyt mało radykalny, pytają samych siebie: „Do zbiorowego umysłu, jak również do umysłów indywidualnych, wkradła się wątpliwość: jak świeccy (my – feministki, antyrasiści, postkolonialisci, ekolodzy) rzeczywiście jesteśmy?”¹⁷. Jeszcze bardziej przekonany o nadejściu ery postsekularnej niż właśnie zacytowana Rosi Braidotti jest przywoływany już Žižek, którego o konfesyjne inklinacje trudno chyba podejrzewać. Otóż ten „staromodny zdeklarowany ateista (a nawet materialista dialektyczny)”¹⁸, stwierdza, że: „Nikt nie uchodzi wierze w naszych rzekomo bezbożnych czasach” i że tak naprawdę „Wszyscy skrycie wierzymy”¹⁹, odczuwając „tę niewiarygodną potrzebę wiary”, by z kolei przywołać tytuł książki Julii Kristevy.

Zmieniając nieco perspektywę badawczą, możemy więc powiedzieć, odwołując się do rozwijanego w ramach socjologii i filozofii czasu, dyskursu dotyczącego orientacji temporalnych²⁰, że na pozór dość nieoczekiwanie w późnonowoczesnej kulturze, po krótkiej fazie dominacji orientacji prezentystycznej, nastawionej na teraźniejszość, chwilę, to, co ulotne, efemeryczne²¹, mamy coraz bardziej się zaznaczającą supremację orientacji retrospektywnej z domieszką eternistycznej w wersji postsekularnej. Nowoczesność, która od swej wczesnej, nowożytnej fazy, stopniowo przechodziła z orientacji eternistycznej na prospektywną „za sprawą odczytania i interpretowania judeochrześcijańskiego dziedzictwa [...] w kategoriach czysto ziemskich i świeckich”²², wyzbywała się stopniowo, jak

» 16 J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak” 2002, nr 9(568), s. 16.

» 17 R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 91.

» 18 S. Žižek, *O wierze*, przeł. B. Baran, Altheia, Warszawa 2008, s. 11.

» 19 *Ibidem*, s. 10.

» 20 O orientacjach temporalnych, czyli sposobach postrzegania i stosunku do różnych obszarów czasu, piszą m.in.: E. Tarkowska, *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 141-157; M. Szulakiewicz, *Czas i to, co ludzkie. Szkice z chronozofii i kultury*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 33-51; J. Guitton, *Sens ludzkiego czasu*, przeł. W. Sukiennicka, Inco-Veritas, Warszawa 1989.

» 21 Jako przykład takiego prezentystycznego nastawienia chciałbym przywołać apologię efemeryczności przedstawioną przez Monikę Bakke w artykule *Efemeryczne i przezroczyście*, [w:] *Rewizje i kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, red. A. Jamrozikowa, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996. Diagnoza, a zarazem dezyderat Bakke był następujący: „Współcześnie efemeryczność przestaje być cechą negatywną” (*ibidem*, s. 90).

» 22 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 4.

śluszenie zauważa Gianni Vattimo, „poszukiwania pozaziemskiej doskonałości”²³ na rzecz coraz bardziej się rozwijającej, powszechnej, katolickiej chciałoby się powiedzieć, wiary w doczesny i wewnątrzświatowy postęp. Załamanie się tej wiary, pociągając za sobą odwrócenie się od niepewnej i nieprzewidywalnej przyszłości, najpierw skutkowało przyjęciem postawy nastawionej na teraźniejszość. Wspomniałem, że nie trwała ona jednak zbyt długo. A to dlatego, że skupienie się na teraz, życie chwilą obecną, jak powiada toruński filozof Marek Szulakiewicz, wymaga, „aby świat stał się tak pociągający, by uniemożliwił jakiekolwiek wychylenie w przyszłość i przeszłość, aby człowiek nie ulegał pokusie pamięci i oczekiwania. >Bycie-teraz-tutaj< musi stać się wystarczające”²⁴. I choć trudno nie zgodzić się z Romanem Kubickim, twierdzącym że: „Dziś każdy (rzecz jasna, prawie każdy) chce zachowywać się tak, jak gdyby był przyssany do niezliczonych sutek zawsze pełnej i sytej doczesności”²⁵, to jednak, dostęp do tych mlekodajnych brodawek, nadal dla wielu jest ograniczony, to po pierwsze, a po drugie, nawet jeśli ktoś się do nich mocno przyssie, to i tak prędzej czy później mleko z nich ciekące zacznie mu kisać. Już Schopenhauer zauważył, że kiedy człowiek zaspokoi swoje pragnienia, to >wówczas opada go straszliwa pustka i nuda, tj. jego istota i istnienie same stają się dla niego nieznośnym ciężarem<”²⁶. Nudy, tej, jak z kolei powiada Kierkegaard, „wieczności bez treści, szczęścia bez smaku, powierzchownej głębi, wygłodniałego przesytu”²⁷, nie należy lekceważyć, bo to ona właśnie, by znów przywołać Schopenhauera, „maluje się w końcu prawdziwą rozpaczą na twarzy”²⁸. Z jednej więc strony teraźniejsza niedola wykluczonych, poddanych opresji, życiowo przegranych, z drugiej – spleen dobrobytu dopadający uprzywilejowanych, odnoszących sukces, kulturowo i gospodarczo dominujących, sprawiają, że skupienie się na bieżącej chwili, *hic et nunc*, nie jest wcale tak pociągające, jak mogłoby się wydawać. To też kolejny powód, by albo patrzeć z nostalgią w tył, albo z nadzieją wprzód, albo i też nabożnie w górę.

Skupiając się na tym oglądaniu się za siebie, w to, co minione, chciałbym krótko rozważyć, czy jest możliwe, by to odwracanie wzroku ku przeszłości, zarówno wymiarze jednostkowym, jak i kolektywnym, nie musiało mieć tylko czy to nostalgiczno-zachowawczego charakteru tęsknoty za

» 23 *Ibidem*, s. 8.

» 24 M. Szulakiewicz, *Czas i to, co ludzkie...* s. 37.

» 25 R. Kubicki, *Żyć tylko po to, aby żyć?*, [w:] *Język, rozumienie, komunikacja*, red. M. Domaradzki, E. Kulczycki, M. Wendland, Instytut Filozofii UAM, Poznań 2011, s. 248.

» 26 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 474.

» 27 S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dąkowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 279.

» 28 A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, s. 476.

„dobrymi, starymi czasami”, których tak marginesie, od kiedy człowiek opuścił bramy mitycznego Raju, nigdy nie było, czy to być próbą kompensacyjnej ucieczki od teraźniejszości, czy to obawą przed nieznaną przyszłością, czy wreszcie pozbawionym iluzji, pesymistycznym spojrzeniem, które jak Benjaminowski Anioł historii, w tym, co minione „widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach”²⁹, lecz mogłoby mieć także wymiar subwersywno-emancypacyjny i progresywny.

Być przeszukiwaniem, przeświecaniem reflektorem pamięci czy to indywidualnej, czy zbiorowej pomroki dziejów, by wydobyć z nich te momenty, zdarzenia, sytuacje, ale też dłuższe okresy, w których rodził się i trwał opór przeciw wszelkim formom zniewolenia, podporządkowania, wykluczenia, dominacji, wyzysku, przemocy i dyskryminacji klasowej, rasowej, płciowej. Opór pozwalający ciągle jeszcze żywić nadzieję, że mimo wszystko „inny, lepszy świat jest możliwy”. Co ważne, nie chodzi tu – by posłużyć się komentarzem młodego warszawskiego filozofa i teoretyka kultury Michała Pospiszyla do Benjaminowskiego projektu krytyki hegemonicznej historiografii – „o przepisanie historii w ten sposób, by jednym gestem zastąpić baronów, dyplomatów i fabrykantów nowymi bohaterami, tym razem pochodzącymi z klas ludowych”³⁰. Chodzi raczej o to, co Pospiszyl nazywa metodologicznym przesunięciem, „po którym historia, zamiast tworzyć kolejne gładkie i funkcjonalne wobec obowiązującej linii politycznej opowieści, stałaby się rezerwuarem napięć, sprzeczności i konfliktów, zdolnych zmienić nie tylko sposób widzenia przeszłości, ale także aktualne stosunki społeczne”³¹.

Oczywiście, takie „metodologiczne przesunięcie” nie ma być tylko domeną historiografii. Wydaje się, że równie dobrze, a może nawet i lepiej, nadaje się do tego sztuka, która jako forma kulturowego oporu, „»partyzantka« w sferze symbolicznej komunikacji”³², jako praktyka krytyczna i subwersywna, z jednej strony przypomina o niewygodnej, wstydlivej czy też traumatycznej przeszłości, z drugiej – co nie mniej ważne – w sposób bardziej afirmatywny – przywołuje przeszłe praktyki kontrhegemoniczne, alternatywne habitusy, herstories, mniejsze historie, słowem: daje głos tym, którzy do tej pory milczeli w Historii. Ten drugi aspekt eksploracji przeszłości przez sztukę chciałbym szczególnie podkreślić, gdyż wydaje się, że dominujące, to być może zbyt mocno powiedziane, ale z pewnością silnie obecne były w niej narracje przywołujące wydarzenia traumatycz-

» 29 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 418.

» 30 M. Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, PWN, Warszawa 2016, s. 15-16.

» 31 *Ibidem*, s. 16.

» 32 J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005, s. 10.

ne związane z cierpieniem niezliczonej liczby ofiar atlantyckiego niewolnictwa, reżimów totalitarnych, czystek etnicznych czy wojen. Wspomnę tu tylko dla przykładu takich artystów, jak: Christian Boltanski, Olbram Zoubek, Rudolf Herz, Tom Sachs, Krzysztof Wodiczko, Elżbieta Janicka, Mirosław Bałka, Rafał Jakubowicz, Zbigniew Libera czy Krystiana Robb-Narbutt.

Jak najbardziej takie przepracowywanie traumy i pamięć o ofiarach są potrzebne. Niemniej jednak, przynajmniej częściowo, zgadzam się także z diagnozą przywoływanego już przeze mnie Enza Traversa, który zarzuca współczesnemu dyskursowi o przeszłości jednostronność ujęcia w kwestii ofiar. Choć bowiem figura ofiary stała się, jak pisze ten historyk, „centrum obrazu” przeszłości, to jednak „wszystko odbywa się tak, jakby wspomnienie o ofiarach nie mogło współistnieć ze wspomnieniem o ich walce, o ich zdobyczach i porażkach [...]. Pamięć Gulagu zatarała pamięć o rewolucjach, pamięć Szoah zastąpiła pamięć o antyfaszyzmie, pamięć o niewolnictwie zaćmiła pamięć o antykolonializmie”³³. I choć może sztuka, na ile jej skromna znajomość pozwala mi to stwierdzić, najmniej jest tu winna, niemniej jednak, odczuwając, czy słusznie?, jak pisze w swym znanym tekście *Stosowane nauki społeczne* Artur Żmijewski, winę i wstyd za polityczne zaangażowanie się swego czasu na rzecz totalitarnej władzy³⁴, która zamiast „nowego wspaniałego świata” zbudowała Gulag i Auschwitz, bardziej jest skłonna empatycznie rozpamiętywać cierpienie ofiar niż postawę oporu i walki tychże ofiar oraz tych, którzy stawali w ich obronie.

Chciałbym być dobrze zrozumiany. Ktoś bowiem mógłby odczytać moją wypowiedź jako jednoznaczne wezwanie sztuki do przyjęcia bardziej aktywnej formy zaangażowania społeczno-politycznego, służenia „sprawie”, w tym akurat kontekście wspierania – nazwijmy to – lewicowej czy może lepiej emancypacyjnej polityki historycznej przez np. przywracanie pamięci o walkach rewolucyjnych, antyfaszyzmie czy antykolonializmie. Nie przeczę, że szeroko pojęte działania artystyczne podejmujące takie tematy są mi bliskie, szczególnie zaś przywracanie pamięci o chłopskim oporze, który możemy uznać za polską odmianę walki antykolonialnej³⁵.

Uważam więc podejmowanie takich tematów przez sztukę polską za

» 33 E. Traverso, *Historia jako pole bitwy...*, s. 303.

» 34 Zob. A. Żmijewski, *Stosowane nauki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12, s. 14-24. Zob. także krytyczny komentarz do tego Żmijewskiego I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010, s. 292-293.

» 35 Krótkie wyjaśnienie: warto sobie uświadomić, że *mutatis mutandis*, sytuacja chłopstwa zarówno w Rzeczypospolitej szlacheckiej, jak i podczas zaborów, szczególnie do czasu zniesienia poddaństwa i pańszczyzny, była podobna do podbitej ludności w krajach kolonialnych. Analogicznie także później, w czasach popańszczyźnianych, międzywojniu, a nawet okresie Polski Ludowej i III RP, kondycję polskiego chłopstwa z powodzeniem możemy opisywać jako postkolonialną czy też, bardziej właściwie, postzależnościową.

ważne, choćby w kontekście wypierania chłopskich korzeni przez znaczną część polskiego społeczeństwa i marginalizowania chłopskiej historii³⁶, niemniej jednak, po pierwsze, jak najbardziej daleki jestem od narzucania artystom czegokolwiek: niech robią, co chcą i jak chcą, a po drugie – zdaję sobie sprawę, że taka twórczość bardzo szybko może zostać zepchnięta do roli, jak to słusznie zauważa Kowalczyk, „jedynie politycznego narzędzia z idącymi za tym uproszczeniami interpretacyjnymi”³⁷. Sztuka tymczasem – jak trafnie swego czasu stwierdził Jan Sowa, którego o brak społeczno-politycznego zaangażowania, chyba trudno podejrzewać, i któremu jak mało komu zależy, a przynajmniej zależało, na dokonaniu rewizji nadzwyczajnej polskiej historii³⁸ – jest „królestwem wieloznaczności i interpretacji [...] jest jak plisowana spódnica – wydobyć z niej ostatecznego i niepowątpiewalnego sensu – a więc wyartykułowanie jednoznacznego przesłania społecznego lub politycznego – jest gestem analogicznym do rozprasowania spódnicy, a więc równa się jej zniszczeniu”³⁹.

Zdając więc sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie czipają na artystów angażujących się w aktualne spory społeczno-polityczne, także, a może przede wszystkim, te dotyczące pamięci przeszłych wydarzeń, uważam, że ich głos w tej materii, obok oczywiście innych głosów (historyków, socjologów, polityków, publicystów itd.), jest głosem niezmiernie ważnym, bo wydobywającym, jak już zresztą pisałem, wątki pomijane, marginalizowane czy niewygodne. Artyści winni więc aktywnie włączać się w dyskurs dotyczący bieżącej polityki historycznej. I choć przywołany przed chwilą Sowa twierdził podczas wykładu w Pracowni Pytań Granicznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza (kwiecień 2017 roku), że odpowiedzią na prawicową politykę historyczną nie ma być lewicowa polityka historyczna, lecz lewicowa polityka futurologiczna, gdyż na polu historii

» 36 W polu sztuki jednym z ciekawszych artystów młodego pokolenia podejmującym wątki chłopskiej historii jest Daniel Rycharski. Rycharski, ukończywszy studia w Krakowie, przeniósł się ze swoją pracownią do rodzinnej wsi Kurówko na północy Mazowsza, gdzie podejmuje szereg działań/interwencji artystycznych (początkowo zwanych wiejskim street-artem), angażując w nie także lokalnych mieszkańców. Z wielu jego interesujących projektów warto wymienić w kontekście przywracania historii chłopskiej *Bramę na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny* (2014) oraz ruchomą instalację *Pomnik Chłopa* (2015), którą Rycharski zbudował we współpracy z wiejskim artystą krytycznym i konstruktorem Stanisławem Garbarczukiem, Dorotą Hadrian i Łukaszem Surowcem, nawiązując do projektu pomnika czy też raczej antypomnika dla uczenia zwycięstwa nad zbuntowanym chłopstwem w tzw. wojnie chłopskiej w Niemczech (1524-1526) autorstwa Alberta Dürera. Więcej o Rycharskim piszę w artykule *Przeciw-pamięć jako praktyka kontrhegemoniczna w sztukach (audio)wizualnych. Odpominanie chłopskiego dziedzictwa we współczesnych działaniach artystycznych i kulturowych*, [w:] *Sztuki w kontekście społecznym*, red. Ł. Guzek, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2016, s. 82-83.

» 37 I. Kowalczyk, *Powrót do przeszłości...*, s. 293.

» 38 Mam tu na myśli jego próbę przepisania w nowy sposób historii Polski oraz opisanie jej społeczno-kulturowej tożsamości przy pomocy psychoanalizy Lacanowskiej, teorii systemów-światów, studiów postkolonialnych i teorii hegemonii, zawartą w książce *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

» 39 J. Sowa, *Widmo zaangażowania krąży po gazetach*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 129-130.

lewica raczej nie ma szans na wygraną, to kończąc, pozwolę sobie z nim w tym punkcie się nie zgodzić. Wydaje mi się, że oddanie pola historii siłom konserwatywnym i tradycjonalistycznym jest też oddaniem im przyszłości, gdyż jak trafnie pouczał slogan Partii z *Roku 1984* Orwella: „Kto rządzi przeszłością, w tego rękach jest przyszłość”⁴⁰. Siły te dobrze przyswoiły sobie Orwellovską lekcję. Ale któż rządzi przeszłością, jak nie ten, kto rządzi teraźniejszością? Jak zresztą głosiło drugie zdanie tego sloganu. Trzeba więc tu i teraz prowadzić walkę o przeszłość, by wygrać przyszłość. To znaczy, że należy na polu pamięci i historii prowadzić swoistą „wojnę pozycyjną”, o której mówi Chantal Mouffe, a której stawką może nie tyle jest ustanowienie na rzeczonym obszarze nowej hegemonii, ile pokazanie, że: „Zawsze istnieją alternatywy, które zostały wykluczone przez dominującą hegemonię i które można urzeczywistnić”⁴¹. Podobną myśl możemy znaleźć u Guya Deborda, który w jednym ze swych filmów, powstałym w latach założycielskich dla Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, twierdził, że przeszłość należy do dziedziny snów, te zaś wskazuje nam marzenia z przeszłości, które ciągle jeszcze nie zostały zrealizowane i domagają się odpowiedzi⁴². Bądźmy ambasadorami tych marzeń. ●

» 40 G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010, s. 280.

» 41 Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 136.

» 42 Zob.: P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015, s. 54.

Andrzej Marzec

filozof, krytyk filmowy, redaktor
„Czasu Kultury”. Autor książki
*Widmontologia. Teoria filozoficzna
i praktyka artystyczna
ponowoczesności* (2015).

Bohaterowie zombie i drugie życie Hollywood – o nostalgii we współczesnym kinie

Współczesna kultura wydaje się niewspółczesna, przede wszystkim dlatego, że nękana jest przez ciągle powroty przeszłości – pogrążona w nieuleczalnej melancholii, konsumuje wciąż resztki minionych dekad, których nie jest w stanie puścić w niepamięć, pożegnać i raz na zawsze zapomnieć. Ten interesujący, obsesyjny i niespotykany do tej pory na tak wielką skalę fenomen Simon Reynolds nazywa *retromanią*¹. Według niego, główną przyczyną braku oryginalności we współczesnej muzyce, czyli tak zwanej artystycznej przetwórczości (*recreativity*)², jest zbyt łatwy dostęp do archiwum, od którego nie jesteśmy w stanie się uwolnić. Jeśli potrafimy dzisiaj zmieścić w naszym telefonie całą historię muzyki i nosić ją ze sobą w kieszeni, to nic dziwnego, że przeszłość nie jest w stanie nas opuścić. Reynolds w ciekawy sposób analizuje muzyczny pejzaż XXI wieku, który paradoksalnie nie niesie ze sobą wcale muzyki przyszłości, zupełnie nowych i odmiennych gatunków muzycznych, lecz poprzez *covery*, *sample* oraz *remixy* sprawia, że niezwykle trudno zorientować się, w jakiej dokładnie epoce żyjemy. W moim tekście chciałbym spojrzeć na zjawisko powrotów przeszłości we współczesnym kinie popularnym i spróbować scharakteryzować, na czym polega nostalgia w przestrzeni ruchomych obrazów.

Powroty

Sztuka filmowa właściwie już od momentu swojego powstania związana była ściśle z rzeczywistością znajdującą się pomiędzy światłem i ciem-

» 1 Zob. S. Reynolds, *Retromania: Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. F. Łobodziński, Kosmos, Warszawa 2018.

» 2 Zob. S. Reynolds, *You Are Not a Switch: Recreativity and the modern dismissal of genius*, http://www.slate.com/articles/arts/books/2012/10/against_recreativity_critics_and_artists_are_obsessed_with_remix_culture_.html [dostęp: 4.02.2018].

nością, czyli sympatyzującą z cieniami oraz widmami. Polegała przede wszystkim na sugestywnym przywoływaniu nieistniejącego już świata przeszłości lub wywoływaniu przyszłości, która jeszcze nie miała szansy zaistnieć. Prawdopodobnie nie znajdziemy w kulturze przestrzeni bardziej sprzyjającej powrotom z zaświatów i umożliwiającej przywracanie zmarłym życia niż kino. Nie bez powodu telewizor w latach 70. XX wieku nazywany był na Wyspach Brytyjskich pudełkiem z duchami (*ghost box*). To właśnie za jego pomocą na ekranie możemy zazwyczaj oglądać ludzi, którzy już dawno są martwi, lecz pojawiają się znów przed naszymi oczami jak żywi i wciąż do nas mówią, generując tym samym poczucie niesamowitości.

Slavoj Žižek twierdzi, że powrót żywych trupów, czyli fenomen, który w świecie spełnionej i przede wszystkim racjonalnej nowoczesności był czymś nie do pomyślenia, współcześnie okazuje się jedną z najważniejszych fantazji kultury masowej³. Skąd jednak pochodzi to dziwne, lecz intensywne, współczesne oczekiwanie, że kultura wizualna, a dokładnie kino głównego nurtu spełni nasze pragnienie bycia świadkiem powrotu z martwych? Słoweński filozof próbuje wyjaśnić to zjawisko na gruncie psychoanalizy Lacanowskiej i uważa, że zmarli powracają tylko wówczas, gdy nie są przez nas odpowiednio pochowani. Sam rytuał pogrzebu jest jego zdaniem dość niejednoznaczny, gdyż służy przede wszystkim uzyskaniu pewności, że zmarły raz pochowany nie powróci już więcej z zaświatów. Gwarancję rozdzielności świata żywych i umarłych stanowi solidny, czyli odpowiednio ciężki kamień nagrobny. Jest w stanie dostarczyć nam nie tylko niepodważalnych informacji o tym, kto pod nim spoczywa, ale również zapobiega poprzez swój ciężar potencjalnemu wydostaniu się martwej osoby spod ziemi.

Jeśli rozważania Žižka zastosować do współczesnego świata kultury, okaże się wówczas, że nie dysponujemy obecnie odpowiednim kamieniem nagrobnym, który byłby w stanie skutecznie oddzielić naszą teraźniejszość od przeszłości i pozwolić nam o niej zapomnieć. Współczesność w tym kontekście jawi się jako rozczarowana przyszłością, utopijnymi wizjami, obietnicami i projektami kreślonymi przez nowoczesność⁴. Między innymi właśnie dlatego ucieka od mocnych postaci sensu, wokół którego mogłaby się ukształtować oraz nabrać unikalnego charakteru i w ten sposób odróżnić się, odciąć raz na zawsze od przeszłości. W czasach świadomości wybranej słabości, stronimy raczej od radykalnych postaw, które zazwyczaj rozpoczynały i kończyły poszczególne epoki. Nie chcemy przezwyciężyć

» 3 Zob. S. Žižek, *Patrząc z ukosa: od Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 42.

» 4 Zob. F. Bifo Berardi, *After the Future*, AK Press, Edinburgh, Oakland 2011.

(*Verwindung*)⁵ tego, co samo odchodzi, mającąc za widnokrzem. W tej sytuacji jesteśmy raczej zainteresowani wspomnianiem, archiwizowaniem oraz ocalaniem pozostałości, którym nie pozwalamy odejść i całkowicie zniknąć.

Czas wyszedł z formy

Ten melancholijny wymiar kultury związany z nikłą, śladową obecnością przeszłości w naszej teraźniejszości odnajdziemy w późnej myśli Jacques'a Derridy. Stan niezdecydowania, rozchwiania czy też zawieszenia pomiędzy początkiem i końcem, obecnością i nieobecnością francuski filozof nazywa widmowością. W przeciwieństwie do procesu żałoby, która umożliwia akceptację straty oraz rozstanie z naszymi zmarłymi, nastrój melancholii pozwala nieustannie rozpamiętywać i przechowywać w sobie ślad innego. Derrida pokazuje, że mesjańskie pojęcie nowości, czyli to, co ma się uobecnąć, nadchodząc z przyszłości, jest zawsze skazane na rozczarowanie. Żyjemy w świecie przechodzonym, w rzeczywistości z drugiej ręki, w której każde istnienie jest kontynuacją i dlatego przybiera postać śladu, resztki, widma. To znaczy, że nigdy nie będziemy mieć do czynienia z *creatio ex nihilo*, a postulowany radykalny początek i koniec są jedynie fikcją.

Derrida dokonuje również ciekawego przesunięcia w dotychczas obowiązującej linearnej koncepcji czasowości. Według niego, nie możemy mówić już o postępie jako rozwoju, lecz jedynie o upływie czasu, który zawiesza teleologię, gdyż nie przybliża nas do wcześniej obranego przez nas celu. Francuski filozof posługuje się Hamletowskim stwierdzeniem: „czas wyszedł z formy” (*the time is out of joint*)⁶, po to, aby pokazać, że nie jesteśmy już w stanie myśleć o teraźniejszości poprzez pryzmat obecnego, dostępnego i namacalnego teraz, lecz powinniśmy postrzegać ją raczej jako dynamiczny spłot, nieustannie przenikającej się przeszłości oraz przyszłości. Współczesność, według Derridy, okazuje się niewspółczesna, można porównać ją do nawiedzzonego domu, przestrzeni widmowo odwiedzanej poprzez rozkładające się ślady wczoraj oraz mgliste obietnice jutra.

Niekończąca się opowieść

Zarówno funeralne intuicje Žižka, jak również Derridiańska koncepcja czasu pozwalają nam, przynajmniej w części, wyjaśnić, dlaczego nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, w jakiej właściwie epoce żyjemy. Rzu-

» 5 Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2007.

» 6 Zob. J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

cają również światło na genezę powrotów z kulturowych zaświatów. Przyjrzyjmy się w takim razie temu, co dokładnie powraca we współczesnym kinie głównego nurtu oraz spróbujmy scharakteryzować obecny w nim fenomen nostalgii. Powroty oraz powtórki w przypadku filmów nie są zjawiskiem szczególnie nowym i nie chodzi tutaj jedynie o to, że lubimy po prostu oglądać nasze ulubione tytuły więcej niż tylko jeden raz. W ostatnim czasie możemy zaobserwować zdecydowanie częstsze pojawianie się w światowej kinematografii remake'ów, czyli nowych wersji starych dzieł filmowych oraz sequeli, ukazujących dalszy ciąg losów znanych nam już bohaterów.

Odnosimy nieodparte wrażenie, że jakiegokolwiek rozstania i wszelkiego rodzaju końca, przynajmniej w świecie filmów, a nie w ich warstwie fabularnej, już dawno przestały być możliwe. Między innymi w ten właśnie sposób można tłumaczyć zniknięcie klasycznego napisu „The End” kończącego zazwyczaj wszelkie klasyczne produkcje filmowe. Współcześnie, gdy zbliża się obiecany finał, właściwie nikt nie dowierza tej obietnicy. Przeciwnie, każdy z nas w oparciu o ostatnie sceny wyobraża sobie, jakby mogła wyglądać następna część oglądanego przez nas filmu. Możemy zaryzykować twierdzenie, że żyjemy w świecie kontynuacji, gdzie traumatyczny i niepokojący koniec stał się niemożliwy, gdyż za wszelką cenę pragniemy go uniknąć.

Kolejnym zjawiskiem potwierdzającym współczesne zamięłowanie do kontynuacji jest rosnąca w niezwykłym tempie popularność seriali, które niegdyś nazywane pogardliwie „tasiemcami”, w ostatnim czasie stały się pełnoprawnym przedmiotem badań filmoznawców. Serialowe produkcje, entuzjastycznie przyjmowane przez filmową krytykę, coraz częściej znajdują swoje miejsce również na międzynarodowych festiwalach filmowych. Warto podkreślić, że w 2017 roku podczas Festiwalu w Cannes zaprezentowany został najnowszy sezon *Twin Peaks* Davida Lyncha. Jednak chyba najbardziej ciekawym fenomenem w kontekście tzw. kultury dalszego ciągu jest sam sposób konsumowania serialowych odcinków. Jeszcze do niedawna amatorzy seriali z niecierpliwością, w emocjach oczekiwali na kolejne części swoich ulubionych produkcji, skrupulatnie i niezwykle oszczędnie wydzielane im przez stacje telewizyjne. Dzisiaj najczęściej już w dniu premiery mamy dostęp do wszystkich części danego sezonu, które możemy od razu w całości obejrzeć na platformie internetowej typu Netflix. Między innymi stąd bierze się zjawisko *binge-watching*, czyli napadowe, kompulsywne oglądanie kolejnych odcinków serialu bez końca, by nie powiedzieć do upadłego. Dzięki temu, że kolejne części odtwarzają się niemalże same, z pominięciem napisów końcowych, właściwie nigdy niemusimy zderzyć się z przykrą świadomością końca, która zostaje skutecznie odroczone lub po prostu wyparta.

Nostalgiczny powrót do dzieciństwa

Nostalgia, z jaką spotykamy się w kinie głównego nurtu, najczęściej przybiera postać romantyczną. Do tej pory niedoścignione w jej skutecznym wzbudzaniu były filmy historyczne oraz kostiumowe, dzięki którym chociaż na chwilę mogliśmy przenieść się w odległe i niedostępne nam czasy. Jednak okazuje się, że zdecydowanie trudniej nam tęsknić np. za rzeczywistością XVII wieku, która nawet jeśli zostanie przedstawiona w niezwykle sugestywny sposób, zawsze będzie jednak zbyt daleka, zakurzona i muzealna, aby mogła wzbudzić w nas tęsknotę. Dlatego największy nostalgiczny potencjał posiadają raczej produkcje filmowe odnoszące się do niedawnej przeszłości, gdyż podkreślają w ten sposób nieuchronny upływ czasu oraz odwołują się do bliskich, zrozumiałych kodów kulturowych.

Sukces *Stranger Things* (2016) można wyjaśnić m.in. niezwykle estetycznym i przede wszystkim skutecznym zagospodarowaniem społecznego apetytu na nostalgię za latami 80. XX wieku. Twórcy serialu, opowiadając o niesamowitych przygodach czwórki młodych chłopców (Mike, Dustin, Lucas i Will), sprawiają, że zmurzała, przykurzona, wypłowiała do tej pory przeszłość staje się nagle barwna, nabiera rumieńców życia i wydaje się nam niezwykle atrakcyjna. Wielokrotnie wykorzystywany w kulturze, klasyczny motyw powrotu do dzieciństwa sprawia, że widzowie niezwykle łatwo ulegają nastrojowi tęsknoty za własną młodością (lub samą ideą młodości), która może powrócić jedynie za sprawą barwnej iluzji serialu.

Svetlana Boym dokonywała rozróżnienia pomiędzy dwoma rodzajami tęsknoty za przeszłością, mówiąc o nostalgii refleksyjnej i odzyskującej (restorative)⁷. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z drugim jej typem, czyli próbą odzyskania utraconego raz na zawsze czasu, pragnieniem powrotu do rzeczywistości, która po prostu już nie istnieje. *Stranger Things* odświeża i odmładza stare już lata 80. XX wieku, sprawia tym samym, że wspomniany powrót żywych trupów Żiżka zostaje skutecznie ukryty pod maską niewinnego, uroczego i przytulnego dzieciństwa. Jednak serial, mimo estetycznych fajerwerków oraz ciekawej i trzymającej w napięciu fabuły, okazuje się powracającym z martwych lub po prostu kulturalnych zaświatów zombie. Opowieść o grupie dzieciaków z przedmieść, ścigających na swoich rowerach mniej lub bardziej wyimaginowane, lecz wciąż tak samo przerażające potwory, jest tak naprawdę jedynie przykrywką dla intertekstualnej zabawy z zaawansowanymi wiekowo widzami.

Wystarczy rzucić okiem na plakat *Stranger Things*, aby bez trudu rozpoznać nawiązanie do rozwiązań stylistycznych pochodzących z trylogii *Gwiezdnych Wojen*, które towarzyszyło dzieciństwu pokolenia Y (czyli tak

» 7 Zob. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2002, s. 41.

zwanych millenialsów). Serial całkiem świadomie, niczym Frankenstein kultury wizualnej, utkany jest z szeregu odwołań do produktów popkultury, czyli głównie filmów oraz gier lat 80. XX wieku. Dlatego też większość z widzów z radością odnajdzie tutaj odniesienia do znanych, ulubionych i kanonicznych już: *Pogromców duchów* (1984), *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (1977), *E.T.* (1982), *Gremlinów* (1984) oraz wielu innych filmów, które kiedyś potrafiły przyprawić swoich widzów o wypieki na twarzy oraz bezsenne noce, jednak dzisiaj są już zbyt słabe i wyblakłe, aby móc zrobić to ponownie.

Nie należy się przejmować, jeśli sami czujemy się lekko zagubieni w przytłaczającym nadmiarze odniesień do przeszłych dzieł popkultury (kulturalnych powstań z martwych). Podczas oglądania *Stranger Things* można odnieść nieodparte wrażenie, że serial powstał głównie w wyobraźni męskiej grupy fanów filmów, literatury science fiction i gier wideo. Gdy wyobrazimy sobie dorosłych bohaterów tego serialu, przed naszymi oczami pojawi się grupa introwertycznych, brzuchatych, lecz niezwykle dobrodusznym starszych, łysiejących panów, którzy spędzając noce i dni przed komputerem, wciąż mieszkają pod jednym dachem z rodzicami (*Computer Chess*, 2013 reż. A. Bujalski). Zamiast tego lekko niepokojącego obrazu, otrzymujemy poruszającą i przede wszystkim słodką opowieść o nieporadnych chłopcach, młodych outsiderach, śniących swój sen o innym świecie, gdzie mogą stać się suberbohaterami.

Podobny zabieg, związany z próbą odmłodzenia przeszłości, został zastosowany przez twórców *Trzynastu powodów* (2017). Serialowa fabuła opowiada o losach zmarłej samobójczą śmiercią nastolatki, która postanawia nagrać własne wspomnienia na kasetach magnetofonowych i tym samym wyjaśnić powody swojej dramatycznej decyzji. Spotykamy się tutaj z typowym zabiegiem dla nostalgii odzyskującej (*restorative*), czyli ożywieniem przeszłości, a dokładniej w tym przypadku kultury analogowej, która nie jest kojarzona czymś przestarzałym i martwym, lecz zostaje nieodłącznie związana z młodością, świeżością, a nawet paradoksalnie z tym, co najnowsze. Wbrew pozorom jednak nie jesteśmy w stanie nigdy wrócić do tego, co odeszło, natomiast to, co powraca z martwych, jest już zawsze w jakiś sposób zmienione, związane z rozkładem, rozpadem i dekompozycją⁸. To właśnie tych składników powrotu z przeszłości nie jesteśmy w stanie zobaczyć w świecie przypudrowanych serialowych produkcji Netflixa, które są dlatego tak bardzo pociągające, gdyż oferują nam spotkanie z nie możliwym – odmłodzoną przeszłością.

» 8 Zob. J. Castricano, *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2001, s. 70.

Powrót żywych trupów

Wydawało się, że kino głównego nurtu znajdowało się do tej pory poza czasem. Produkcje hollywoodzkie charakteryzowały się niezwykle konserwującą mocą, obiecywały swoim bohaterom i bohaterkom nieśmiertelność, chroniąc ich przed przemijaniem, starością oraz destrukcyjnym upływem czasu. Tymczasem ostatnie powroty, wznowienia i kontynuacje w kinematografii przyniosły wraz ze swoim pojawieniem się zupełnie nieoczekiwany obrót spraw. Wciąż oglądamy na ekranach kin swoich ulubionych aktorów, ale są to w tym momencie ludzie starzy, zmęczeni i wyeksploatowani hollywoodzkim życiem, którzy lata swojej świetności mają już dawno za sobą.

Warto w tym wypadku wspomnieć choćby o nieudanej próbie wskrzeszenia *Z archiwum X*, kultowego amerykańskiego serialu lat 90. XX wieku. W nowej odsłonie nieustraszony agent FBI Fox Mulder nie udaje nowej, lepszej wersji siebie, lecz jest świadomym swoich ograniczeń, starzejącym się mężczyzną po przejściach. W trakcie jednej z akcji, gdy łapie zadyszkę, wspinając się po schodach, nie ukrywa przed widzami swojej słabnącej kondycji fizycznej, lecz przyznaje, że niegdyś mógł zrobić to lepiej i szybciej. Być może to właśnie zadziwiająca, by nie powiedzieć bohaterstwa szczerość i autentyczność aktorów sprawiła, że współczesna wersja serialu nie odniosła znacznego sukcesu.

Bardzo podobne reakcje można było zaobserwować w przypadku długo (25 lat) oczekiwanego powrotu *Twin Peaks*. Większość wiernych widzów, którzy przez lata karmili się niesamowitą i idylliczną opowieścią o amerykańskiej prowincji, oczekiwało powrotu do równie sielskiej, magicznej rzeczywistości lat 90. David Lynch rozczerował nostalgików, którzy spodziewali się, że ulubiony serial powróci w jeszcze lepszej formie i odzyska swój dawny blask. Reżyser uświadomił swoim widzom bolesną prawdę, że tym razem to nie Laura Palmer, ale samo *Twin Peaks* padło ofiarą skrytego zabójcy, którym jest czas. Lynch znów zaprasza nas w sentymentalną wędrówkę, ta jednak posiada niewiele wspólnego z beztroską małomiasteczkowej opery mydlanej. Pokazuje dobrze nam znanych aktorów, lecz większość z nich zmieniła się nie do poznania. Nie wiemy dokładnie, co działo się z nimi przez ten czas, w którym my — widzowie wciąż odtwarzaliśmy ich młode, pełne energii i życia postaci. Jednak twarze mieszkańców *Twin Peaks* mówią same za siebie, przydarzyło się im coś straszliwie niepokojącego i zdecydowanie trudno nam wyjaśnić, dlaczego tak się stało.

Lynch w doskonałym stylu kończy swoją filmową karierę, odważnie przekracza ograniczenia własnej stylistyki, nie stroniąc od zaskakujących eksperymentów formalnych. Jednak mimo artystycznego kunsztu reżysera *Mulholland Drive*, to nie on posiada tutaj ostateczny głos, lecz upływający

bezlitośnie czas, który odegrał najważniejszą rolę w kreacji głównych bohaterów serialu. Oglądając nową odsłonę *Twin Peaks*, obserwujemy porysowane zmarszczkami, zdeformowane twarze, które wyrażają mieszaninę pogody ducha i smutku związanego z doświadczeniem przemijania. Pojawiają się w nim również aktorzy, którzy dosłownie umierają na naszych oczach, gdyż w chwili zakończenia zdjęć do serialu już nie żyli. Chodzi tutaj o agenta FBI Alberta Rosenfielda (Miguel Ferrer), doktora Willa Haywarda (Warren Frost) czy też legendarną Damę z pieńkiem (Catherine Coulson), której złowrogie, niezrozumiałe do tej pory przepowiednie wreszcie się spełniają i przyjmują w jej ustach postać egzystencjalnej przestrogi. To jednak nie wszystko, gdyż Lynch jest znany również jako wytrawny i zręczny krytyk hollywoodzkiego sposobu życia. Część z twarzy mieszkańców Twin Peaks jest zdeformowana nie tylko przez wyniszczający tryb życia, ale również przez wielokrotne operacje plastyczne (nieudane próby powstrzymania czasu), które sprawiły, że ich oblicza dosłownie rozpływają się na naszych oczach, przyjmując monstrualny charakter. Okazuje się, że wyobraźnia Lyncha, która do tej pory wydawała się niezwykle ekscentryczna i surrealistyczna, znalazła się zdecydowanie bliżej życia niż się tego po niej spodziewaliśmy.

Filmowi replikanci

Jedną z najbardziej oczekiwanych nostalgicznych premier roku 2017 była z pewnością kontynuacja *Łowcy androidów*, czyli obrazu, który ukształtował mroczny pejzaż gatunku science fiction lat 80. XX wieku. *Blade Runner 2049* zmusza do wysiłku, gdyż powoduje, że to widz sam staje się łowcą androidów. Wciela się w likwidatora filmów podszywających się pod własne oryginały i coraz lepiej je naśladujące, wreszcie niemalże lepsze od własnego pierwowzoru. Dlatego każdy z widzów musi sam zdecydować, czy ma do czynienia z replikantem (repliką pierwowzoru), czy też z autentycznym filmowym doświadczeniem, na tyle kalorycznym, że będzie można się nim bez trudu karmić przez następnych 35 lat. W filmie Denisa Villeneuve'a i jego nostalgicznej estetyce można się rozkochać lub, podkreślając jego wtórność oraz mielizny fabularne, bez skrupułów, niczym replikanta, „wysłać na emeryturę”.

Łowca androidów Ridleya Scotta skupiał się na poszukiwaniu androida bardziej ludzkiego niż człowiek, natomiast *Blade Runner 2049* to obraz zdecydowanie bardziej filmowy niż pierwowzór. Szukanie autentyzmu, oryginalności i nieszablonowości to w tym przypadku ślepa uliczka. Warto skupić się raczej na filmowych zapożyczeniach i je celebrować, obserwować, w jaki sposób przyjmują własną, lecz powtarzalną formę. Bez trudu odnajdziemy nawiązania do *Stalker* (Andrei Tarkow-

ski), *Her* (Spike Jonze) i przede wszystkim do pierwowzoru z lat 80. *Blade Runner 2049* doskonale wyjaśnia mechanizm kina, gdyż pozwala nam uczestniczyć w mroku, który nie należy do nas, śnić cudzy sen i przeżywać cudze lęki, nadzieje, rozterki – myśląc wciąż, że uda nam się samym uciec od klisz, konwencji i szablonów. Dlatego zastanawianie się czy *Blade Runner 2049* jest bękartem, czy też prawowitym dziedzicem, synem/córką swego trzydziestopięcioletniego pierwowzoru, będzie jedynie stratą czasu. Warto przypatrzyć się raczej temu, czy film jest w stanie działać, oddziaływać i jakiej kinematograficznej, ludzkiej bądź nie-ludzkiej sprawie się przysłuży.

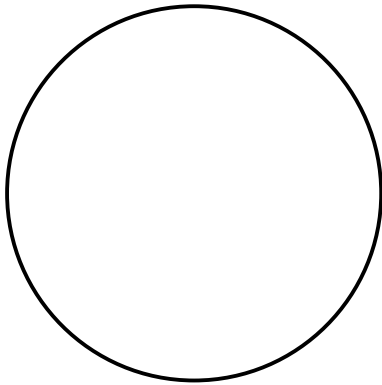
Najciekawszym w kontekście starzejących się i umierających na filmowym ekranie bohaterów jest przypadek Harrisona Forda (75 lat), gdyż ten pojawia się nie tylko w *Blade Runner 2049* (Rick Deckard), ale również w odświeżonych *Gwiezdnym Wojnach* (Han Solo). Ten niezwykle doświadczony aktor w większości sensacyjnych filmów odgrywał postaci, które w różny sposób walczyły o życie, jednak w swoich ostatnich kreacjach jego wysiłki przyjmują charakter egzystencjalny i staje się walką o przeżycie. Z ogromną ulgą obserwujemy, gdy Han Solo w jednej z ostatnich części *Gwiezdnym Wojen – Przebudzenie mocy* wreszcie umiera. Od tej chwili możemy być już spokojni, że Harrison Ford w wieku emerytalnym nie będzie już musiał dłużej walczyć, biegać ani skakać w zmaganiach z złowrogimi siłami Imperium. To właściwie chyba jeden z niewielu końców, na jakie możemy natrafić w filmach według koncepcji George'a Lucasa, przejętych przez imperium Disneya. Gdyż w każdej części bez wyjątku spotykamy się z obietnicą całkowitego, ostatecznego zniszczenia rebeliantów, która jednak nigdy nie zostaje spełniona, jest podobnie niemożliwa, jak obietnica apokalipsy⁹.

Okazuje się, że współczesne kino w przeważającym stopniu zrezygnowało z roli orędownika oraz gwaranta wieczności. Wręcz przeciwnie, coraz częściej zdaje sprawę ze śmiertelności, materialności i upływu czasu. W refleksji nad zjawiskiem powrotu tego, co stare w kulturze wizualnej, najbardziej interesująca jest odpowiedź na pytanie: dlaczego dzisiaj lubimy albo wręcz musimy oglądać w kinach bohaterów starych, zniszczonych życiem, a zatem w jakiś sposób niebohaterskich. Zdecydowanie ciekawsze wydają się filmy, dla których główną inspiracją nie jest nostalgia odzyskująca (restorative), która desperacko pragnie przywrócić nieistniejącą już dawno rzeczywistość, lecz jej postać refleksyjna¹⁰. Ta druga forma tęsknoty za przeszłością jest nie tylko o wiele bardziej twórcza i bliższa ludzkiemu

» 9 Zob. J. Derrida, *No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)*, tłum. C. Porter, P. Lewis, „Diacritics” 1984, vol. 14(2), s. 20-31.

» 10 Zob. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2002, s. 49.

życiu, lecz przede wszystkim zdaje sprawę z przemijalności i niezbędnego również w przypadku samego kina: ruchu. ●



dr hab., historyczka sztuki,
kulturoznawczyni, badaczka i teoretyczka
sztuki i kultury współczesnej. Autorka
książek na temat sztuki krytycznej,
feminizmu oraz reinterpretacji historii
w sztuce najnowszej, oraz ponad dwustu
artykułów w monografiach zbiorowych
i czasopismach naukowych. Laureatka
Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego
Stajudy za działalność krytyczną i naukową
oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków
Sztuki za książkę *Ciało i władza*.
W latach 2003-2006 była doradczynią
Kulturstiftung des Bundes, współtworząc
polsko-niemiecki projekt kulturalny Büro
Kopernikus. Autorka polskiej części
ekspozycji *Gender Check / Sprawdzam
płeć* (MUMOK, Wiedeń, 2009; Zachęta,
Warszawa, 2010). W latach 2010-2011
członkini Akademickiej Rady Doradczej
dla programu wykładów z zakresu
historii sztuki współczesnej Europy
Środkowo-Wschodniej prowadzonych
na uniwersytetach europejskich, World
University Service Austria. Kuratorka
wystaw zbiorowych i indywidualnych,
m.in. w Galerii Miejskiej Arsenał
w Poznaniu, Galerii ON w Poznaniu,
CSW Znaki Czasu w Toruniu.
Najważniejsze publikacje: *Ciało i władza*.
Polska sztuka krytyczna lat 90.,
Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002;
Niebezpieczne związki sztuki z ciałem,
Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002;
W poszukiwaniu małej dziewczynki,
red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola,
Poznań-Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm
i media*, red. wraz z E. Zierkiewicz,
Konsola, Poznań-Wrocław 2005; *Matki-
-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka
i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska
Arsenał, Poznań 2010; *Podróż do
przeszłości. Interpretacje najnowszej
historii w polskiej sztuce krytycznej*,
Wydawnictwo Academica, Warszawa 2010;
Mikroutopie codzienności, Centrum Sztuki
Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

O potrzebie teorii zaangażowanej – w odniesieniu do tekstów Piotra Piotrowskiego

Choć w zaproszeniu na niniejsze seminarium Marta Smolińska zaakcentowała splot sztuki i filozofii, kończąc swój tekst, napisała: „pytajmy bardziej o to, co JEST PULSEM TERAŹNIEJSZOŚCI (#teraz) oraz o to, co NADCHODZI”. Dlatego też postanowiłam pójść na przekór założeniom tego seminarium i odłożyć na bok kwestie filozoficznych inspiracji, ale zarazem zapytać o to, co jest pulsem terażniejszości. Chcę bowiem zastanowić się nad tym, jak bardzo potrzebujemy dzisiaj teorii i sztuki zaangażowanej. W tym celu sięgnę po teksty Piotra Piotrowskiego, od którego śmierci upłynęły ponad dwa lata (zmarł 3 maja 2015 roku). Jestem przekonana, że warto dzisiaj zastanowić się nad aktualnością jego spostrzeżeń, a także nad potrzebą zaangażowanego pisania o sztuce współczesnej w kontekście problemów, jakie przynosi aktualna rzeczywistość. Z pewnością, wraz z jego odejściem zabrakło w polskiej historii sztuki czy szerzej – w humanistyce – wyrazistych, odważnych, a nawet radykalnych poglądów, które pozwoliłyby nam na nowo przyjrzeć się nie tylko sztuce, ale też temu, co dzieje się wokół nas. Chodzi również o brak upominania się o wolność, emancypację i demokrację, co towarzyszyło większości tekstów Piotrowskiego. A chodzi zarazem o upomnienie się o powinność etyczną badacza/badaczki, o zadanie pytania, jaką postawę powinien/powinna zająć w zmieniającej się rzeczywistości, zwłaszcza w takiej, gdy zagrożone są podstawy demokratycznego państwa prawa. Piotr Piotrowski przestrzegał w swoich tekstach przed zaniedbywaniem budowy społeczeństwa otwartego, zarzuceniem debat na temat demokracji i wolności oraz brakiem poszanowania dla różnic, prowadzącym do atrofii demokracji. Chcę postawić w tym tekście pytania, na ile przesłanie badacza płynące z jego tekstów pozostaje wciąż aktualne, a czego z kolei w nich zabrakło. Czy my jako badacze nie powinniśmy, tak jak on, odnosić się przede wszystkim do „tu i teraz”, zamiast zamy-

kać się w przysłowiowych wieżach z kości słoniowej naszych, jakże często, hermetycznych badań? Chodzi więc też o namysł nad tym, czemu służyć powinny nasze badania?

Dzisiaj znaleźliśmy się w wyjątkowo niebezpiecznym momencie, gdyż dewaluowane są i ustawowo zmieniane podwaliny demokracji, takie jak: Trybunał Konstytucyjny, sama Konstytucja czy niezawisłe sądownictwo, rządząca partia zaś próbuje przejąć całkowitą kontrolę nad mediami, nauką, edukacją oraz kulturą. „W kolejce instytucji demokratycznego państwa, które pozostały jeszcze do demontażu, następne są media (wszystkie, publiczne już zniszczono), samorządy i uniwersytety”¹. Narastają antyimigranckie nastroje, a nacjonalistyczne poglądy, które jeszcze kilka lat temu stanowiły margines, obecnie wygłaszane są jawnie i przybierają na sile, zwłaszcza w kontekście kolejnych Marszy Niepodległości. Jak mówił w 2016 roku Józef Pinior w wywiadzie udzielonym Cezaremu Michalskiemu: „Naprawdę bowiem jesteśmy w najbardziej przełomowym i jednocześnie najniebezpieczniejszym historycznym momencie. W okresie Wiosny Ludów polski nacjonalizm kształtował się wokół idei narodu politycznego, który był wieloetniczny i wielowyznaniowy. Mickiewicz był radykalnym politycznie rzymskim katolikiem, który umiera w Stambule, w centrum politycznym świata islamu, organizując legiony polskie z żydowskiej ludności Imperium Otomańskiego. [...] Teraz jednak mamy przejście PiS-u na pozycje nacjonalizmu etnicznego połączonego z jednowyznaniowością – zrealizowanie koncepcji nacjonalistycznej ukształtowanej w Polsce po klęsce powstania styczniowego i rewolucji industrialnej. I taka formacja po raz pierwszy w historii przejmuje polskie państwo bardzo głęboko i pragnie równie głęboko sformatować polskie społeczeństwo. Jeśli im się to uda, staniemy się skansenem w Europie, która jest emanacją narodów politycznych, a nie etniczno-wyznaniowych”².

Dlaczego tak się stało? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto przeanalizować to, co działo się po przełomie ustrojowym 1989 roku, gdy Polska weszła w fazę przyspieszonego rozwoju kapitalizmu. I choć wielu dawnych opozycjonistów zarzuciło pytanie o wolność, uważając, że w tej sprawie wszystko już zostało zrobione, Piotrowski twierdził, że to pytanie wciąż, także w nowej sytuacji politycznej, pozostaje kluczowe, zarówno w kontekście politycznym, jak i artystycznym. Dał temu wyraz w opublikowanym w 1992 roku na łamach „Obiegu” tekście zatytułowanym *W poszukiwaniu*

» 1 A. Leszczyński, PiS. Zwyczajna polska dyktatura, „Krytyka Polityczna”, 18.07.2018, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/pis-zwyczajna-polska-dyktatura> [dostęp: 2.09.2017].

» 2 „Pinior: O co toczy się spór z Kaczyńskim?”, rozmowa z Józefem Piniorem przeprowadzona przez Cezarego Michalskiego, „Krytyka Polityczna”, 28.01.2016, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/pinior-o-co-toczy-sie-spor-z-kaczynskim/2016> [dostęp: 2.09.2017].

*alternatywy; odpowiadając Beuysowi*³. Można powiedzieć, że był to tekst przełomowy, wyznaczający kierunek myślenia o sztuce współczesnej w nowej liberalnej rzeczywistości.

Piotrowski zadawał w tym artykule kluczowe pytanie o to, w jakiej sytuacji znaleźliśmy się jako społeczeństwa Europy Wschodniej po przełomie roku 1989. Tekst można również uznać za rozliczenie się autora z jego własną działalnością opozycyjną. Przywołuje on bowiem nadzieje rozbudzone solidarnościowym zrywem roku 1980 – „nadzieję na zwycięstwo ludzkiej solidarności nad klasowymi, narodowymi i politycznymi partykularyzmami” oraz nadzieję na podążanie „trzecią drogą” (poza komunizmem i kapitalizmem) i budowę „społeczeństwa integralnego”, według koncepcji Josepha Beuysa⁴. Z rozczarowaniem pisze: „Uważny jednak obserwator tamtych dni dostrzegał nuty późniejszej, nacjonalistycznej retoryki i partykularnej ideologii. [...] Ówczesne galerie i czasopisma (podziemne) zapełniały się martyrologią i narodowo-chrześcijańską publicystyką”⁵. Zwraca uwagę, że odżył po raz kolejny polski mesjanizm, niektórzy w religijno-narodowej ikonosferze dopatrywali się głębokiej tożsamości polskiej twórczości, po stanie wojennym zaś chrześcijańska retoryka przeniosła się do sali sejmowej⁶. Tym samym już wtedy Piotrowski wskazywał na zagrożenia związane z dominacją Kościoła katolickiego w polskim życiu publicznym. W związku z tym, że Kościół w Polsce przyczynił się w pewnej mierze do zerwania z jarzmem komunizmu (szczególną rolę przypisuje się m.in. pielgrzymkom papieża Jana Pawła II do Polski), po roku 1989 znalazł się na uprzywilejowanej pozycji. Jednym z pierwszych posunięć demokratycznie wybranego rządu Tadeusza Mazowieckiego (pierwszego premiera wybranego w demokratycznych wyborach) było wprowadzenie religii do szkół w 1990 roku, natomiast w 1993 wprowadzono w Polsce ustawowy zakaz aborcji. W zasadzie wszystkie późniejsze ekipy rządowe w Polsce (obojętnie czy prawicowe, czy lewicowe) szły na ustępstwa wobec Kościoła katolickiego, biorąc pod uwagę w swoich decyzjach opinie hierarchów⁷.

Historyk sztuki wskazywał, iż „naiwnością byłoby stwierdzenie, że społeczeństwa Wschodniej Europy po zburzeniu muru są wolne. Jeśli są wolne, to tylko od sowieckiej dominacji. Wraz ze zniknięciem leninowsko-stalinowskiego państwa, co wygląda na kolejny paradoks, odżywają stare demony: nacjonalizm, ksenofobia i nietolerancja; w sposób może znacznie

» 3 P. Piotrowski, *W poszukiwaniu alternatywy; odpowiadając Beuysowi*, „Obieg” 1992, nr 04/05, s. 9-14.

» 4 *Ibidem*, s. 10.

» 5 *Ibidem*.

» 6 *Ibidem*.

» 7 Por. K. Chmielewska, T. Żukowski, *Aborcyjny kompromis?*, „Tygodnik Przegląd”, 19.11.2006, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/aborcyjny-kompromis> [dostęp: 2.09.2017].

głębszy zagrażające naszej wolności niż obecność żołnierzy z pięcioramiennymi, czerwonymi gwiazdami na swoich budionnówkach”⁸.

Tym samym, już wtedy Piotrowski zauważał, że największymi zagrożeniami dla młodej demokracji są: brak tolerancji, nacjonalizm i ksenofobia, a więc postawy, które w następnych latach w całej Europie Środkowej zaczęły coraz bardziej przybierać na sile. Problemem było również, według historyka sztuki, to, że antykomunistyczna opozycja nie stawiała sobie za cel wolności człowieka, ale raczej wolność narodu, jego niepodległość, a tym samym zabrakło możliwości wyjścia poza narodowe partykularyzmy i uniwersalizowania własnego doświadczenia⁹. Można powiedzieć, że słowa te, pisane na początku lat 90., brzmią jak ostrzeżenie przed tym wszystkim, co działo się i dzieje obecnie w Europie Środkowej – dziś chodzi przede wszystkim o sytuację Węgier i Polski. Po latach Piotrowski określił tę sytuację niespełnioną demokracją¹⁰. Na początku lat 90. uważał, że chronić przed zniewoleniem mogą jedynie utopia i bunt. Przywoływał słynną myśl Alberta Camusa z *Człowieka zbuntowanego* (1958): „Buntuje się, więc jesteśmy”. Zwracał uwagę na gramatyczną stronę tego zdania, a więc liczbę pojedynczą podmiotu i liczbę mnogą dopełnienia. „Bunt dla Camusa to wyraz solidarności z ludźmi – pisał – to warunek sine qua non procesu wyzwolenia ludzkości, drogi od niewolnictwa do wolności, to – zatem – konstytucja humanizmu”¹¹. Buntownicze wartości, jak przewidywał Piotrowski, będą też w coraz większym stopniu, obecne w strategiach artystycznych. Utopia zaś miałaby nadać obraz nowej wizji przyszłości, postulowanej w tekście – za Beuysem – trzeciej drodze. Utopia bowiem „pobudza wyobraźnię i zmusza do wysiłku przebudowy paradygmatu. Potrzebna jest każdemu z nas, aby >przekraczać samego siebie< , aby kreować nową rzeczywistość”¹².

To również w tym tekście Piotrowski wyraźnie określił priorytety w postawie zarówno badacza, jak i artysty. Chciał kreować postawę buntu, namawiał do niezgody, uważał, że powinnością tak historyka sztuki współczesnej, jak i współczesnego artysty, jest zaangażowanie w „tu i teraz”, w problemy otaczającej nas rzeczywistości. Pisał również: „Sztuka rodzi się w kontakcie z rzeczywistością, także i tą konkretną (choć rzecz jasna nie przede wszystkim z tą). Jest jednak czymś więcej niż reakcją na rzeczywistość. Jest, najogólniej mówiąc, przeformulowaniem czynni-

» 8 P. Piotrowski, *W poszukiwaniu alternatywy...*, s. 14.

» 9 *Ibidem*.

» 10 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 263.

» 11 A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Oficyna Literacka, Kraków 1984 (oryg. Paryż 1958), za: P. Piotrowski, *W poszukiwaniu alternatywy...*, s. 11.

» 12 P. Piotrowski, *W poszukiwaniu alternatywy...*, s. 14.

ka kontekstualnego, lokalnego, pojętego na rozmaity sposób (polityczny, społeczny, ale też formalny czy psychologiczny) w uniwersalny”¹³.

Piotrowski w kolejnych tekstach ujawnia coraz większe zainteresowanie politycznymi uwikłaniami sztuki, śledzi je w odniesieniu do sztuki polskiej lat 90., wykorzystującej jako główne medium przekazu ludzkie ciało, a więc twórczości, która później zostanie nazwana sztuką krytyczną¹⁴. W tekście *Poza starą i nową wiarą*, opublikowanym na łamach „Magazynu Sztuki” w 1996 roku, analizuje twórczość m.in. Roberta Rumasa, Grzegorza Klamana, Zofii Kulik, wpisując ją w postawę krytyczną scharakteryzowaną przez Hala Fostera¹⁵. Tu znowu jako kluczowe jawi się pojęcie władzy. Piotrowski pisze: „Postawa, dzięki której artysta-podmiot realizuje się w pełni >w lustrze historii< [...], to postawa krytyczna; być krytycznym wobec historii to uchylać rozdziercie artysty, zbudować pomost między alienacją i identyfikacją. Zadania sztuki krytycznej, jak zauważa Hal Foster, to nazywanie i pozbawianie uroku politycznych operacji przy pomocy środków >terrorystycznej prowokacji<, dokładniej, upublicznianie metod władzy takich, jak nadzorowanie oraz kontrola informacji”¹⁶. W tym artykule ciekawe jest zwłaszcza to, co pisze w odniesieniu do sztuki Zofii Kulik, łączącej krytykę polityczną z perspektywą feministyczną, wskazując m.in. na problem kobiet w społeczeństwie polskim¹⁷. Autor nazywa tu po imieniu represyjny stosunek ówczesnych władz do kwestii kobiecych, związany z erupcją prawicowej retoryki będącej reakcją na pozorną emancypację poprzedniej epoki komunizmu. Wyjątkowo w tym tekście bardzo mocno akcentuje kwestie ekonomiczne: wskazuje na wzrost bezrobocia, który w latach 90. XX wieku dotkliwie dotykał kobiety, na ich niższe o trzydzieści procent pensje w przypadku tych samych etatów, na to, że w zdecydowanej większości kobiety wykonują prace niewymagające żadnych kwalifikacji, a także na ich brak na stanowiskach kierowniczych. Zgodnie więc z feministycznymi konstatacjami, które w tym czasie zaczęły być w Polsce publikowane, np. w piśmie feministycznym „Pełnym Głosem”, Piotrowski powiada: „‘męski’ establishment polityczny (właściwie prawicowy) broni miejsc pracy dla mężczyzn, legitymizując jednocześnie bezrobocie wśród kobiet względami ideologicznymi”¹⁸. Aspekty społeczne związane z brakiem równych szans dla kobiet i mężczyzn, zaangażowanie w problematykę tak feministyczną, jak i mniejszości seksualnych, będą

» 13 *Ibidem*.

» 14 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

» 15 H. Foster, *For a Concept Art of the Political In Contemporary*, Seattle, Washington 1985, s. 153.

» 16 P. Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10 (2), s. 154.

» 17 *Ibidem*, s. 156.

» 18 *Ibidem*, s. 157.

niezwykle istotne dla prowadzonych przez Piotrowskiego badań nad sztuką współczesną i dla jego praktyki muzealnej (chodzi m.in. o wystawę *Ars Homo Erotica* z 2010 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, którego Piotrowski był w tym czasie dyrektorem, kuratorem zaś był jeden z jego dawnych uczniów – Paweł Leszkowicz). Niechęć do zaakceptowania inności, praw kobiet oraz praw mniejszości seksualnych badacz łączy z silną pozycją Kościoła katolickiego oraz fundamentalizmem katolickim manifestowanym nie tylko przez hierarchów, ale także przez partie polityczne szukające jego poparcia i chroniące się w cieniu jego autorytetu¹⁹.

W wywiadzie udzielonym w 1998 roku dla czasopisma „Znak”²⁰, dokonując ramowania sztuki polskiej lat 90., historyk sztuki zwrócił uwagę na bezpośredni kontekst dla niej, jakim była zmitologizowana sztuka lat 80., która, według części krytyki, była manifestacją „duchowości”, czerpiącej z „wielkich narracji narodowych” – duchowości, która była remedium na nędzę stanu wojennego, dawała poczucie bezpieczeństwa i schronienia, nad rzeczywistością zaś budowała wielką mitologię. Według Piotrowskiego, przywiązanie do owej mitologii stało u podstaw strofowania nowej sztuki lat 90. Ale, jak powiada historyk sztuki, karcenie tej sztuki za odejście od duchowości stało się zwykłym instrumentalizmem politycznym stosowanym przez tych, którzy źle czują się w nowej, liberalnej rzeczywistości. Tymczasem dla artysty głównym problemem winno być określenie się wobec rzeczywistości, a nie mitu. Tożsamość artysty mierzy się siłą jego konfrontacji z rzeczywistością – dziś – globalną kulturą medialną. O sztuce polskich artystów krytycznych badacz powiadał, że wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia²¹.

Niestety, analizy Piotrowskiego, choć niezwykle przenikliwe i wskazujące na wady późnego kapitalizmu, nie odbiegają jednak w swym zasadniczym przekazie od myślenia neoliberalnego, które w latach 90. zdominowało polską politykę. Zaprzestano bowiem pytać o to, kto i dlaczego źle czuje się w nowej, liberalnej rzeczywistości oraz co do tego doprowadziło. Piotrowski skupiał się przede wszystkim na sprawach ideologicznych, mniejszą zaś wagę przykładał do spraw ekonomicznych – wyjątkiem był przywołany wcześniej akapit akcentujący złą sytuację kobiet na rynku pracy. Tymczasem od początku lat 90. następowało coraz większe rozwarstwienie społeczne. O swojej optyce badacz mówił w 2007 roku: „Widzę wady neoliberalizmu i ubolewam, że wzrasta dochód narodowy, a pełno nędzy dookoła. Ale nie to jest moją główną myślą – moja krytyka ma sens

» 19 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999, s. 238.

» 20 „Wytrącić z automatyzmu myślenia”, z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek, „Znak” 1998, nr 12 [grudzień], s. 60-68.

» 21 *Ibidem*.

ideologiczny, nie ekonomiczny, bo się na tym specjalnie nie znam”²². Tu jednak ujawnia się błąd w jego myśleniu, to bowiem właśnie przegrani transformacji, ci, którzy poczuli się źle w nowej rzeczywistości, a także wykluczeni z kultury i języka w coraz większym stopniu, zarówno w Polsce, jak i w innych krajach postkomunistycznej Europy, zaczęli upominać się o własne prawa, głosując na populistyczne, antydemokratyczne, nacjonalizujące w swoich ideach partie. Chodzi jednak o wykluczonych nie tylko z finansowego dobrobytu, ale także (a może przede wszystkim?) z nowego porządku symbolicznego opartego na tolerancji, ideach wolnościowych, międzyludzkiej i międzypaństwowej solidarności. Paradoksalnie te szczytne idee rozeszły się częściowo z potransformacyjną rzeczywistością i zabrakło faktycznego solidaryzmu społecznego wobec tych, którzy przegrali na transformacji. Dlatego też liberalna demokracja ponosi klęskę, a przegrani żądają odwetu. To nie przypadek, że obiektem nienawiści prawicowych „oburzonych” stała się Unia Europejska, oparta właśnie na wartościach liberalnych i równościowych.

W ostatnim czasie humaniści wskazują, że mamy do czynienia z nową wojną kulturową²³. Trzeba jednak pamiętać o tym, że ma ona wyraźne podłoże polityczno-ekonomiczne. Wszystkie poprzednie ekipy rządowe milczały o ofiarach transformacji, nie zauważając coraz większego rozwarstwienia społecznego i konsekwencji, do jakich może ono doprowadzić. Gdy jednym żyło się coraz lepiej i dość szybko robili karierę, drudzy stawali się coraz bardziej wykluczeni (nie tylko pod względem finansowym, ale też komunikacyjnym – chodzi przede wszystkim o małe ośrodki, oddalone i coraz bardziej odcięte od centrów, w których od początku lat 90. dogorywały zakłady przemysłowe), a byt tych ostatnich został skazany na niewidzialność. Chodzi też o wzrastające w latach 90. Bezrobocie i pogarszające się warunki pracy: o wykorzystywanych pracowników oraz pracowników korporacyjnych sieciówek; rozpowszechniające się praktyki outsourcingu, które dotarły nawet do instytucji publicznych, takich jak uniwersytety, nie dając gwarancji ani stałej pensji, ani nawet jej wypłaty (co miało miejsce w przypadku kobiet sprzątających na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2014 roku). To również problemy, z którymi borykają się samotne matki, którym zasądzone prawomocnymi wyrokami alimenty,

» 22 J. Janiak, „Artyści ponoszą odpowiedzialność”. Wywiad z Piotrem Piotrowskim, Poznań, luty 2007, maszynopis niepublikowany, udostępniony przez autorkę.

» 23 Por. W. J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Iskry, Warszawa 2013. Zob. też Manifest założycielski Otwartej Akademii, 2.07.2014, <http://e.czaskultury.pl/otwarta-akademia/manifest/1679-manifest-otwartej-akademii> oraz wcześniejsze Oświadczenie założycieli Otwartej Akademii „Przeciwko Państwu wyznaniowemu”, (autorzy: Prof. Przemysław Czapliński, Prof. Izabela Kowalczyk, Prof. Roman Kubicki, Prof. Piotr Piotrowski, Prof. Krzysztof Podemski, Dr Błażej Warkocki, Prof. Marek Wasilewski), 23.05.2014, <http://e.czaskultury.pl/otwarta-akademia/oswiadczenia/1683-przeciwko-panstwu-wyznaniowemu> [dostęp: 20.02.2016].

a które należnych pieniędzy nie otrzymują ze względu na uchylanie się ojców od obowiązku alimentacyjnego. To także drastyczny problem eksmitowanych lokatorów i lokatorek kamienic, którzy, niekiedy dosłownie, wyrzucani są na bruk. To wreszcie wrażenie coraz większej niepewności związanej z pracą i brak nadziei na stabilną przyszłość. To poczucie dotyka w coraz większym stopniu ludzi młodych, dlatego nie powinno dziwić, że to właśnie w tej grupie znalazło się w ostatnich wyborach najwięcej zwolenników Prawa i Sprawiedliwości.

To właśnie młodzi swoją przyszłość postrzegają jako w najwyższym stopniu niepewną, stracili wiarę w perspektywę dobrze płatnej pracy, nie wierzą, że coś jeszcze od nich zależy. Nie mają też, z nielicznymi wyjątkami, poczucia solidarności społecznej, potrzeby uczestnictwa w społeczeństwie obywatelskim, a nawet nie do końca rozumieją znaczenie pojęcia demokracja. Po transformacji zawiodła, niestety, edukacja obywatelska. Polityka edukacyjna wolnej Polski skupiała się na kwestii reform szkolnictwa, na sprawach parametryzacji nauki, na próbie przystosowaniu młodzieży do wejścia na rynek pracy, co w gruncie rzeczy oznacza wychowanie uległych pracowników korporacji. Odpuszczono zupełnie naukę krytycznego myślenia oraz edukację obywatelską, a w zamian zaserwowano dzieciom i młodzieży dwie lekcje religii tygodniowo.

Ci, którzy zasilają szeregi niezadowolonych, niezależnie od wieku, zarówno młodzi bez perspektyw na przyszłość, jak i przegrani transformacji, a nawet ci, którzy na niej wygrali, ale z jakiegoś powodu czują się wykluczeni z systemu symbolicznego, wykorzystywani są przez prawicowe siły polityczne, gospodarujące ich poczuciem społecznego i ekonomicznego wykluczenia. David Ost, wskazując na podziały klasowe we współczesnej Polsce, akcentował problem ludzi skazanych w nowych warunkach ustrojowych na bycie nieudacznikami: „Właśnie ich przechwyciła prawica. To ona od 1992 r. stała się głosem wykluczonych. A równocześnie dawała absurdalne recepty, bo mówiła, że jest źle, gdyż Polska znajduje się w rękach obcych: postkomunistów, liberałów, ateistów. I że musimy się zjednoczyć wokół narodu”²⁴. Ost, inaczej niż Piotrowski, w tym właśnie mechanizmie upatruje przyczyn ekspansji prawicowych ideologii oraz rozwoju politycznego populizmu. W odniesieniu do rozważań Osta Jan Sowa argumentuje, że „populizm udałoby się wyeliminować, gdyby gniew pokrzywdzonych skierować nie ku sztucznie skonstruowanemu Złemu Innemu (ubekowi, komuchowi, Żydowi czy gejowi), ale w stronę faktycznego źródła proble-

» 24 A. Leszczyński, *David Ost o ćwierćwieczu wolnej Polski: Nie byliście głupi* [wywiad], „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 27.04.2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,139186,16233248,David_Ost_o_cwiercwieczu_wolnej_Polski_Nie_byliscie.html [dostęp: 2.09.2017].

mów, czyli ekonomii”²⁵. Piotrowski nie chciał, niestety, w swoich analizach łączyć ze sobą tych kwestii. Skupiał się bowiem przede wszystkim na aspekcie ideologicznym konfliktu.

Na przełomie XX i XXI wieku coraz bardziej zaostrzają się w Polsce podziały ekonomiczne i ideologiczne, zwłaszcza w kontekście przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Coraz wyraźniejszy staje się podział między zwolennikami demokracji, otwartości, europejskiej wspólnoty i liberalnych wartości a obrońcami narodowej tradycji, polskiej tożsamości i katolickiej religii. Ci ostatni jako cel swoich ataków obierają także sztukę krytyczną, domagając się odwoływania wystaw czy skarżąc artystów, którzy w ich mniemaniu obrażają uczucia religijne. Mało kto w tym czasie jest w stanie dostrzec ekonomiczne podłoże tego konfliktu, który jawi się jako batalia między zwolennikami wolności a swoistym „ciemnogrodem” (dyskusja między tymi grupami chyba nigdy nie została podjęta, zresztą można zapytać, czy byłaby w ogóle możliwa?). Ze względu na to, że zwolennicy wolności, demokracji, praw obywatelskich, wolnej sztuki pozostawali w mniejszości, łamane zaś były nawet konstytucyjne wolności (np. nie przestrzegano prawa do wolności zgromadzeń poprzez zakazy: Parady Równości w Warszawie w 2005 roku oraz Marszu Równości w Poznaniu, również w 2005 roku), jedyne, co pozostawało, to bicie na alarm w obronie demokracji. Piotrowski, który w tym czasie zaczynał krytykować demokrację liberalną jako opartą na consensusie i przekonaniu o wspólnym dobru, co w praktyce przyczynia się do wykluczeń grup mniejszościowych²⁶, stwierdzał jednak: „Trudno z jednej strony krytykować demokrację liberalną, skoro ta nawet w dokumencie konstytucyjnym nie znalazła pełnego zapisu [chodzi o kwestię rozdziału Kościoła od państwa – I.K.]. Wręcz przeciwnie: jej zwolennicy muszą się bronić i bronić jej zasad przed ideologizacją consensusu”²⁷. Zastanawiał się więc nad tym, jak dyskutować w Polsce o demokracji radykalnej, skoro jej przeciwny model, demokracja liberalna nie znajduje pełnej realizacji, a co więcej staje się przedmiotem ataku środowisk konserwatywno-prawicowych²⁸.

Teksty Piotrowskiego zmierzają coraz bardziej w stronę analiz sztuki w kontekście politycznym. Zaczyna on definiować sztukę wprost jako działanie polityczne. W książce z 2007 roku pisał: „Sztuka, jako aktywność publiczna, niejako ze swej natury jest działaniem politycznym w szerokim tego słowa znaczeniu, gdyż przestrzeń tę definiuje polityka, polityka pojęta jako konflikt między władzą a obywatelem, między różnymi obozami sze-

» 25 J. Sowa, *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja, demokracja radykalna*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 444.

» 26 P. Piotrowski, *Pazurami i dziobem w obronie demokracji*, „Artmix” 2008, nr 15, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1729> [dostęp: 2.09.2017].

» 27 P. Piotrowski, *Agorafia*, s. 265.

» 28 *Ibidem*.

roko pojętej władzy, a także między różnymi grupami obywateli różniących się płcią, społecznym pochodzeniem, ekonomicznymi interesami, a także wyznawanymi systemami ideologicznymi, konflikt między tendencjami emancypacyjnymi a konserwującymi porządek społeczny, obyczajowy, polityczny”²⁹. W tych procesach, jak zauważa historyk, sztuka nie jest ich wyrazem czy ilustracją, ale aktywnym aktorem.

Wymowny jest zarówno tytuł książki, w której padają przytoczone powyżej słowa, jak i wcześniejszego artykułu opublikowanego w katalogu wystawy *Negocjatorzy sztuki* (kuratorka Bożena Czubak): *Sztuka według polityki*³⁰. W tekście pod tym tytułem Piotrowski wskazuje na dwie artystyczne tradycje ustosunkowywania się sztuki do polityki, obecne w krajach bloku wschodniego – z jednej strony myślenie o autonomii sztuki, która broniła się w ten sposób przed zawłaszczeniem przez totalitarne władze (to myślenie przejął Piotrowski od Jarosława Kozłowskiego, z którym przyjaźnił się i współpracował od lat 70.), a z drugiej – kulturę alternatywną opozycyjną wobec oficjalnych instytucji. Ten prosty układ zmienia się wraz z wprowadzeniem w krajach naszej części Europy demokracji. Zmusza to do rewizji modernistycznej mitologii, jaką jest uniwersalizm. Dlatego polityczność sztuki będzie już rozumiana inaczej. „Modernizm nie różnicował sztuki według płci, rasy, pochodzenia. Sztuka była jedna. Nie wymagało to więc indywidualnych negocjacji, indywidualnego uzgadniania własnej pozycji: z uwagi na płeć, rasę czy pochodzenia. Teraz [w latach 90. XX wieku – I.K.] nie jest to możliwe. Upadek totalitarnego punktu odniesienia pociągnął za sobą pluralizację podmiotu i świadomość jego indywidualizacji”³¹ – powiada Piotrowski. Powinno to wymuszać świadomość społecznego zróżnicowania ze względu na światopogląd, pozycję ekonomiczną, płeć, orientację seksualną, wykształcenie czy pochodzenie. Ta nowa sytuacja wiąże się też z ujawnieniem się różnych politycznych interesów poszczególnych grup społecznych. Jednak polska władza, jak pisze Piotrowski w odniesieniu do lat 90., obojętnie czy deklarująca się jako lewicowa, czy prawicowa, stara się to zróżnicowanie ukryć. Zwłaszcza ta ostatnia działa na rzecz ograniczania raczkującego dopiero społeczeństwa otwartego czy liberalnego, deprecjonując też takie wartości, jak wolność słowa oraz sztuki. Można z tych słów wyabstrahować bardzo istotną kwestię, a mianowicie: postkomunistyczne społeczeństwa z trudem akceptowały własne zróżnicowanie, zwłaszcza polskie społeczeństwo miało jawić się – w opiniach rządzących – jako swoisty monolit. Ten brak uzna-

» 29 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 8.

» 30 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, w: *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*. Katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 20-34; P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*.

» 31 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, s. 23.

nia różnic wydaje się poważnym zagrożeniem dla demokracji – i przed tym właśnie przestrzegał Piotrowski – w cytowanym i w innych tekstach. „Wnet każdy >Inny< i jego język stanie się >obcym<” – pisał historyk sztuki w sposób wręcz proroczy, wskazując, że może to prowadzić do nowego autorytaryzmu – dominacji jednej grupy nad innymi³².

Badacz zwracał też uwagę na takie wątki w sztuce lat 90., które atakując czy krytykując system władzy, ujawniają podwójną moralność polskiego społeczeństwa oraz kompleksy Polaków (można dodać, że raczej tej części Polaków, którzy źle czują się w nowej liberalnej rzeczywistości). Wskazywał na zainteresowania artystów politycznym dyskursem ciała, jego estetyzacją w kulturze masowej, władzą korporacji, represyjnymi modelami wychowania. Zauważał, że twórczość polskich artystów lat 90. koncentruje się na problemie ciała, wskazując na represjonowanie cielesności przez mechanizmy władzy. Bardzo mocno wydobywał kwestie związane z ograniczeniem praw kobiet do decydowania o swoich ciałach. Np. w odniesieniu do pracy Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny*, w której prezentuje ona własną waginę, pisał: „Cielesność kobiet, transwestytów, mniejszości seksualnych, wszystkich tych, które/rzy wyłamują się patriarchalnemu porządkowi, albo miejscom, które on im wyznacza, narażona jest szczególnie na opresję. Nie trzeba wielkiego wysiłku, aby funkcjonowanie takiego właśnie systemu w tzw. nowej Polsce, a więc po 1989 roku, odnaleźć. Najogólniej rzecz ujmując reakcyjna polityka antykobieca, w co wchodzi nie tylko obowiązujące, bardzo radykalne prawo zakazujące przerwania ciąży, swoistego rodzaju dyskurs potępienia środków antykoncepcyjnych, ale też, co przypomina już niezdrową obsesję polityków prawicy, zakusy na restrykcje w zakresie badań prenatalnych, tzw. rodzinne wzory funkcjonowania płci, których skutkiem jest upośledzenie kobiet na rynku pracy, czyni twórczość Żebrowskiej sztuką polityczną par excellence”³³.

W odniesieniu do praw kobiet warto podkreślić, że w latach 90. w Polsce zamiast przybywać wolności, zaczęło jej ubywać. Nie w pełni ukształtowana demokracja przyniosła nowe ograniczenia. Jak już zostało powiedziane, w 1993 roku wprowadzono ustawowy zakaz aborcji, lekceważąc obywatelski wniosek o referendum, pod którym znalazło się 1,7 miliona podpisów³⁴. Jednocześnie ograniczono dotacje do środków antykoncepcyjnych oraz wstrzymywano lekcje wychowania seksualnego. Próba liberalizacji przepisów antyaborcyjnych w 1996 roku napotkała na opór sędziów Trybunału Konstytucyjnego. Trybunał stwierdził niezgodność ustawy liberalizacyjnej z małą konstytucją, a tym samym ustawa

» 32 *Ibidem*, s. 24.

» 33 *Ibidem*, s. 28.

» 34 K. Chmielewska, T. Żukowski, *Aborcyjny kompromis?*, „Tygodnik Przegląd”, 19.11.2006, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/aborcyjny-kompromis> [dostęp: 2.09.2017].

utraciła moc obowiązywania³⁵. Projekt liberalizacji ustawy z marca 2004 roku, który trafił do ówczesnego Marszałka Sejmu Józefa Oleksego, nie został nawet przekazany przez niego pod obrady. Do dziś w środowiskach feministycznych panuje przekonanie, że było to wynikiem cichej umowy rządu (wówczas lewicowego!) z Kościołem, iż ten nie będzie sprzeciwiał się wejściu Polski do Unii Europejskiej, o ile rząd nie podejmie żadnych kroków zmierzających do liberalizacji obowiązującej ustawy. Tym samym utrzymywano stan prawny, który obłudnie nazywany był i nadal jest „udanym kompromisem”.

Obecna polityka Prawa i Sprawiedliwości wprowadza nowe restrykcje w przypadku kwestii kobiecych. Są to m.in.: odebranie dotacji na badania prenatalne, batalia przeciw środkom antykoncepcyjnym (w tym zaostreżenia związane ze sprzedażą pigułek „dzień po”), zapowiedź wypowiedzenia konwencji antyprzemocowej, a nawet próby zaostreżenia i tak już restrykcyjnego prawa antyaborcyjnego, co wywołało w Polsce w 2016 roku falę protestów kobiet na niespotykaną dotąd skalę³⁶. Jak najbardziej do tego, co dzieje się obecnie w Polsce, pasują słowa Piotrowskiego z omawianego artykułu, wskazujące na brak poszanowania reguł społeczeństwa otwartego, w którym ważne byłyby zasady: równowagi płci, poszanowania mniejszości, wolności wyrażania odmiennych przekonań, szacunku dla „obcych”, religijnej neutralności państwa. „Wydaje się, że zasada nowoczesnej, czy też ponowoczesnej demokracji, polegająca na respektowaniu przez większość praw mniejszości, obca jest stylowi rządzenia kolejnych ekip; raczej preferuje się tu swoistego rodzaju klasyczne reguły >władzy ludu<: dominację większości”³⁷.

Dlatego też badacz, choć krytykował demokrację liberalną, stając po stronie demokracji radykalnej, nieraz w swoich tekstach postulował obronę demokracji jako takiej. Np. w odczycie zatytułowanym Pazurami i dziobem w obronie demokracji, wygłoszonym 31 stycznia 2007 roku z okazji 150. rocznicy powstania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w którym odnosił się m.in. do procesu Doroty Nieznańskiej, mówił: My, ludzie korporacji [Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk – I.K.], powinniśmy być szczególnie na procesy społeczne i polityczne wyczuleni. Powinniśmy je analizować i na ten temat się wypowiadać. Powinniśmy stać w obronie takich wartości jak demokracja i wolność, bronić ich >pazurami i dziobem<, tak jak nasi przodkowie >pazurami i dziobem< bronili narodu i niepodległości. Pragnę, aby dzisiejszy wykład, wygłoszony wła-

» 35 *Ibidem*.

» 36 Chodzi o projekt ustawy, złożony przez organizację Ordo Iuris w polskim Sejmie w 2016 roku, co wywołało takie protesty jak: W naszej sprawie, 9.04.2016, Czarny Protest i Ogólnopolski Strajk Kobiet, 3.10.2016.

» 37 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, s. 31.

śnie na tym szacownym forum, odebrany został jak głos za koniecznością prowadzenia publicznej debaty na temat wolności i demokracji, debaty, która jakby ostatnio w Polsce zamarła ustępując miejsca kolejnym sensacjom polskiego życia politycznego, teczkom, agentom, taśmom, sex-afetom itp.³⁸

Wydaje się, że to właśnie ten brak dyskusji na temat wolności i demokracji, o których mówił Piotrowski, zaprowadził polskie społeczeństwo do obecnej sytuacji, w której zagrożone są podstawy demokracji. Historyk sztuki cały czas próbował ostrzegać przed taką sytuacją, jednak debata, do której nawoływał, nie została podjęta. Pisał również: „O demokrację muszą się więc upominać intelektualiści i artyści, którym bliskie są wolnościowe ideały, którzy odczuwają dyskomfort niespełnionych nadziei, dyskomfort niespełnionej demokracji; intelektualiści i artyści, którzy widzą swoje miejsce na agorze, w środku publicznej debaty, których postępowaniem kieruje agorafilia”³⁹.

Pod koniec swojego życia w związku z eskalacją konfliktów politycznych Piotrowski odczuwał głęboki niepokój oraz potrzebę działań na rzecz wolności edukacji, kultury, badań naukowych oraz otwartych debat. Dlatego też zainicjował utworzenie w 2014 roku inicjatywy, jaką była Otwarta Akademia (wśród której założycieli byli również: Monika Bobako, Przemysław Czapliński, Andrzej W. Nowak, Roman Kubicki, Krzysztof Podemski, Błażej Warkocki, Marek Wasilewski i autorka tego tekstu, chęć zaś przystąpienia do inicjatywy wyraziło ponad pięćset osób z całej Polski). Jej założenie wiązało się z odczuwaną przez nas potrzebą odpowiedzi na coraz silniej występującą w Polsce w tym czasie presję narzucania prawnicowego światopoglądu przez środowiska dążące do ograniczania wolności obywatelskich. Do założenia tej inicjatywy doprowadziło m.in. to, co działo się w 2013 i 2014 roku w Poznaniu. Chodzi przede wszystkim o odwołanie spektaklu *Golgota Picnic* podczas festiwalu Malta w Poznaniu, ale także o wcześniejsze ataki na gender studies. Powołanie tej inicjatywy wiązało się z przekonaniem, że Poznań staje się miejscem coraz bardziej kompromitujących wydarzeń, jak „odwołanie debaty uniwersyteckiej *Wojna o gender. Uniwersytet. Demokracja*, [która miała odbyć się na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza – I.K.] pod presją środowisk prawnicowych, a także niewyjaśniona do dziś kwestia nadużycia siły przez policję wobec osób protestujących przeciwko antygenderowemu wystąpieniu księdza Pawła Bortkiewicza, które odbyło się na terenie Uniwersytetu

» 38 *Ibidem*.

» 39 P. Piotrowski, *Agorafilia*, s. 287.

Ekonomicznego 5 grudnia 2013 roku⁴⁰. W 2014 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta doszło do odwołania spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi pod wpływem nagonki prawicowych partii, przedstawicieli Kościoła (w tym poznańskiego arcybiskupa), a także tujejszych naukowców tworzących Akademicki Klub Obywatelski im. Lecha Kaczyńskiego. Inicjatywa miała więc na celu ujawnić konflikt, który zaistniał w Poznaniu, w środowisku akademickim, ale który stawał się coraz wyraźniejszy także w całej Polsce – pomiędzy zwolennikami demokracji a tymi, którzy uważają, że w życiu publicznym na pierwszym miejscu powinno stawiać się na wartości katolickie i narodowe.

Piotrowski w pisanym głównie przez siebie tekście założycielskim Otwartej Akademii dobitnie podkreślał: „Odwołanie spektaklu *Golgota Picnic* stanowi olbrzymi krok naprzód w stronę budowy państwa wyznaniowego, reaktywacji cenzury oraz ograniczenia swobód obywatelskich i praw człowieka, jako że wolność wyrazu jest częścią tych praw⁴¹. W manifestie znalazły się również słowa: „W naszym kraju wzrasta napięcie, nasila się werbalna, a w skrajnych przypadkach także fizyczna agresja, której miejscem jest nie tylko ulica, lecz także sala uniwersytecka. Przedmiotem ideologicznych i populistycznych ataków stają się nie tylko wiedza, lecz również wartości, takie jak otwartość, wrażliwość i racjonalne myślenie. Nierzadko w tych kampaniach padają słowa obraźliwe, za które nikt nie ponosi odpowiedzialności. Wypowiadane są one często przez reprezentantów instytucji życia publicznego, obdarzonych tradycyjnie znacznym społecznym zaufaniem⁴².”

Piotr Piotrowski uważał, że powinnością naukowców jest troska o społeczeństwo. Można to powiązać też z jego przekonaniem, że zarówno nauka, jak i sztuka powinny uczyć krytycznego myślenia, otwartości oraz odpowiedzialności za innych. W centrum stawiać powinny wolność, gdyż „nie może być demokracji bez wolności”, zaś „Wolność jako prawo człowieka jest niepodzielna: albo jest albo jej nie ma⁴³. Wydaje się, że szczególnie dzisiaj warto przypominać te słowa, zastanawiając się nad naszą – naukowców powinnością wobec społeczeństwa.

Choć, niestety, Otwarta Akademia umarła wraz z Piotrowskim, wciąż aktualne wydaje się jej główne założenie związane z troską o demokrację i o społeczeństwo otwarte. Zmusza to do postawienia pytań dotyczących naszych własnych, naukowych i dydaktycznych działań: Czy my jako naukowcy potrafimy z naszymi tekstami, książkami włączyć się do debaty

» 40 *Przeciwko państwu wyznaniowemu* – oświadczenie założycieli Otwartej Akademii, 23.06.2014, eCzasKultury.pl, <http://e.czasakultury.pl/otwarta-akademia/oswiadczenia/1683-przeciwko-panstwu-wyznaniowemu> [dostęp: 1.03.2015].

» 41 *Ibidem*.

» 42 *Ibidem*.

» 43 P. Piotrowski, *Agorafilii*, s. 265, 266.

dotyczącej kształtu demokracji w Polsce? Jeśli tak, to w jaki sposób? Jak powinniśmy nauczać studentów i studentki, uwrażliwiając ich na sprawy poruszane przez aktualną sztukę, ale też na kwestię wolności sztuki, bez ryzyka bądź zarzutów o upolitycznianie samego procesu nauczania? Jak mówić o pracach artystycznych z pogranicza sztuki i aktywizmu społecznego (choćby tych, które odnoszą się do debaty o prawach kobiet), unikając zarzutów o ideologizację? W jaki sposób nie cenzurować siebie, konstruując np. własne tematy badawcze, bez unikania problemów, które mogą obecnie uchodzić za kontrowersyjne (sztuka feministyczna, sztuka dotycząca uchodźców, twórczość mniejszości seksualnych itp.)?

Jak zachować uczciwość wobec siebie? Piotr Piotrowski wielokrotnie podkreślał potrzebę buntu wobec władzy. O motywach włączenia się w działalność opozycyjną w latach 80. mówił dosadnie w nieopublikowanym wywiadzie przeprowadzonym przez Joannę Janiak: „Przystępując do działalności konspiracyjnej, nie miałem nawet oczekiwać, że komunizm zostanie zreformowany. Po prostu chciałem zachować jakąś uczciwość, [...] żeby coś robić przeciwko tym, którzy dają nam po dupie, [...] żeby spojrzeć w lustro”⁴⁴. Choć przyjaźnił się blisko z Jarosławem Kozłowskim, szybko zerwał z ideą autonomii sztuki, o czym mówi sam artysta: „Piotr uważał, że dążenie do autonomii w sztuce, abstrahowanie od kontekstu politycznego czy społecznego, brak wyraźnej deklaracji ideowej, jest legitymizowaniem systemu”⁴⁵. Mój tekst z kolei jest wezwaniem do namysłu, na ile w badaniach, zwłaszcza tych, w których odnosimy się do aktualnej sztuki w Polsce, powinniśmy w centrum stawiać właśnie kwestię demokracji, gdyż w pewnym sensie uciekanie dzisiaj od tego problemu może być także legitymizowaniem systemu. ●

» 44 J. Janiak, „Artyści ponoszą odpowiedzialność”.

» 45 A. Mazur, *Kryterium postawy*. Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim, „Magazyn Szum”, 29.08.2015, <http://magazynszum.pl/rozmowy/kryterium-postawy-rozmowa-z-jaroslawem-kozlowskim> [dostęp: 2.09.2017].

Adam Mazur

historyk sztuki, adiunkt na Wydziale
Sztuki Mediów Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu, redaktor
naczelný magazynu „BŁOK”.

W stronę historii fotografii środkowoeuropejskiej

Po śmierci Piotra Piotrowskiego historia sztuki polskiej skarłała. Trudno ocenić, czy bardziej doskwiera brak inicjowanej przez autora Znaczeń modernizmu debaty światopoglądowej, czy cisza wokół propozycji badawczych Piotrowskiego. Wśród rozlicznych kierunków badań pozostawionych przez Piotra Piotrowskiego do rozwinięcia kolejnym pokoleniom badaczy szczególnie pociągające wydaje się przekraczanie wąskich, narodowych ram, w jakich funkcjonuje w przeważającej mierze dyskurs dyscypliny. Temat historii fotografii środkowoeuropejskiej pojawił się w prywatnych rozmowach towarzyszących publicznej dyskusji wokół książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jalty*¹. Kwestia „fotografii w cieniu Jalty” stanowi punkt wyjścia niniejszego tekstu, który jest próbą nawiązania krytycznego dialogu z dziełem Piotrowskiego, który w swojej przełomowej książce niemal całkowicie pominął fotografię, sprowadzając medium do przezroczystego, dokumentalnego zapisu wystaw sztuki i działań artystycznych. Lektura Piotrowskiego, jakkolwiek „antyfotograficzna”, wydaje się dla tematu istotna choćby przez pokazanie ograniczeń narodowych narracji historyczno-artystycznych, czy rewizję dotychczasowych relacji peryferia–centrum². Przesunięcie uwagi na margines, jako poznawczo ciekawszy

» 1 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005. Grzegorz Borkowski, Izabela Kowalczyk, Adam Mazur, Luiza Nader, Bożenna Stokłosa, „Jalta” i cień awangardy. Dyskusja redakcyjna wokół książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jalty*, „Obieg” <http://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/rozmowy/5705> [dostęp: 5.02.2018].

» 2 Podobną perspektywę prezentują badacze zajmujący się literaturą, kulturą i polityką. „Europa Środkowa pozwala poszerzyć kąt widzenia i wyjść poza granice narodowe. W tym sensie przeszłość może być rozważana z szerszej perspektywy, należy się odważyć na spojrzenie sięgające poza swój, znany świat. Stawia nas to wobec wyzwania, jakim jest koncepcja Europy, ciągle aktualna i jednocześnie nieuchwytna. I właśnie pragnienie ograniczenia pytań jedynie do części środkowej kontynentu pokazuje, że wciąż jesteśmy bardzo daleko od możliwości zdefiniowania tego, czym w ogóle jest Europa, i zaakceptowania jej różnorodności”, S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, tłum. R. Sasor, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 11.

od uniwersalistycznej perspektywy obecnej w centrum nie oznacza dla Piotrowskiego utraty krytycznego dystansu do opisywanych dzieł i wydarzeń. Przeciwnie, pozycja świadka i uczestnika, a także zaangażowanego krytyka sprawiała, że Europa Środkowo-Wschodnia stawała się w trakcie lektury miejscem pasjonującej dyskusji o polityce, wolności i sztuce współczesnej. Na wstępie warto podkreślić, że kluczowe dla ujęcia Piotrowskiego relacje, nierzadko osobiste, pomiędzy artystami i środowiskami z poszczególnych państw sowieckiego bloku istniały również w świecie fotografii³. Nieprzypadkowo istotną rolę w regionie odgrywała redagowana przez Zbigniewa Dłubaka i Urszulę Czartoryską polska „Fotografia”, redagowane przez Danielę Mrázkovą czeskosłowackie „Revue fotografie”⁴. Nie bez znaczenia były wspólne plenery i wystawy, nie tylko w ramach oficjalnego życia artystycznego, fotografów z państw bloku wschodniego⁵. Temat wspólnej historii „w cieniu Jałty” powraca w prywatnych rozmowach z fotografami pamiętającymi tamte czasy: Algirdasem Šeškusem, Romualdasem Požerškisem, Borysem Michajłowem, Antanasem Sutkusem, Vaclavem Mackiem, Pavlem Banką, Vladimírem Birgusem, Viktorem Kolařem, Zsuzsą Uj, Dorą Maurer, Getą Bratescu, Antanasem Macijauskasem, Romanem Piatkovką, Ulrichem Wüstem.

Choć dotychczas fotografia środkowoeuropejska „w cieniu Jałty” nie była przedmiotem osobnych badań, to można wskazać szereg kuratorskich i badawczych intuicji, które z jednej strony zahaczały o temat, podejmując kwestie szczegółowe, z drugiej zaś – przedstawiały go jako fragment większej całości⁶. Jednym z ciekawszych opracowań tematu wydaje się w tym kontekście wystawa i towarzysząca jej publikacja *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century* pod redakcją Kate Bush i Marka Sladena⁷. Wprawdzie tematem opracowania jest fotografia

» 3 P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 9-36.

» 4 P. Bąkowski, A. Ciastoń, Miesięcznik „Fotografia” 1953-1974, [książka towarzysząca wystawie pod tym samym tytułem (10 listopada 2017–29 stycznia 2018)], Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2018; K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Fundacja Archeologia Fotografii, Fundacja Nowych Działań Bęc Zmiana, Warszawa 2014; E. Pluhařová-Grigienė, *Daniela Mrázková and Revue fotografie*, „In the Darkroom” data? Numer?, <http://inthedarkroom.org/daniela-mrzkov-and-revue-fotografie> (dostęp: 5.02.2018).

» 5 J. Pátek, *Ve stopách legendy: Okolnosti, instituce, osobní vztahy, teoretické koncepce*, w: Jan Svoboda: *Nejsem fotograf*, katalog wystawy, red. R. Koryčánek, J. Pátek, 20 listopada 2015–21 stycznia 2016, Moravská galerie v Brně, Brno 2015, s. 26-35.

» 6 Np. międzynarodowa konferencja w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie pt. *Odkrywanie „peryferii”*. *Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej* (31 maja–1 czerwca 2016) i konferencja w *Shaping Identities, Challenging Borders. Photographic Histories in Central and Eastern Europe*, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences in Prague, Praha (9-11 maja 2017).

» 7 *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century*, red. K. Bush, M. Sladen, Black Dog Publishing, Barbican Art Gallery, London 2006. Wystawa kuratorowana przez redaktorów książki prezentowana była w Barbican Art Gallery od 13 października 2006 do 28 stycznia 2007.

i historia w XX wieku, lecz ponad połowa zebranego materiału dotyczy właśnie okresu zimnej wojny. Innymi słowy, to właśnie „cień Jałty” preposteryjnie określa intymną i niebezpieczną relację fotografii i historii europejskiej w całym wieku XX. W rozdziale *East and West: Cold War 1945-1989* z klasyką zachodniej fotografii, głównie dokumentalnej, zestawiono Borysa Michajłowa, Viktora Kolařa, Michaela Schmidta i Intę Ruka⁸. W ujęciu Bush i Sladena istotne jest również akcentowanie autonomicznego charakteru fotografii zarówno względem sztuki, jak i historii. Co ciekawe, kuratorzy podkreślają paralelę między historykiem i fotografem, w swojej pracy łączących elementy subiektywne, przy jednoczesnym dążeniu do obiektywności świadomie konstruowanej narracji⁹. Związek z historią, zarówno tą wielką, dotyczącą totalitaryzmów i wielkich wydarzeń XX wieku, jak i osobistą, mikrohistorią, jest tym, co poza aspektem technicznym i estetycznym pozwala wyróżnić istotną z punktu widzenia współczesności fotografię. Związek fotografii z historią, podkreślany przez kuratorów londyńskiego Barbican Art Gallery, przywodzi na myśl zaproponowane przez Haydena White’a pojęcie „historiofotii”¹⁰. Autorowi *Metahistory* zależało na uchwyceniu specyfiki procesu historycznego poprzez bliski kontakt badacza z dziełem filmowym. Pytanie, czy medium służącym jako użyteczny artefakt w badaniu historii może być również fotografia? Jeśli tak, to być może lepiej byłoby pisać nie o „historiofotii”, lecz „historiofotografii”. Wydaje się, że tylko w fotografii jest możliwa tak głęboka integracja komunikatu wizualnego (dokumentu o walorach artystycznych) z polityką i wydarzeniami organizującymi życie wspólnot. *In the Face of History* wprawdzie nie dotyczy relacji pomiędzy twórcami i środowiskami, lecz – nieprzypadkowo, jak się wydaje – kuratorzy wybrali artystów, których biografie obfitują w pełen napięcia i zwrotów akcji materiał (oprócz wspomnianych wcześniej są to obecni w innych rozdziałach m.in.: André Kertész, Brassai, Jitka Hanzlová, Henryk Ross). Wśród artystów jest również szereg postaci, dla których nie tylko doświadczenie zimnej wojny było ważne, lecz równie istotne było bycie w cieniu historii. Dobrym przykładem jest Josef Sudek, którego zdjęcia umieszczono w rozdziale o drugiej wojnie światowej¹¹. Sudek w pierwszej wojnie, walcząc w wojsku C.K. Monarchii na froncie włoskim, stracił prawą rękę, fotografią zainteresował się w szpitalu dla weteranów, już w wolnej Czechosłowacji, swoje najważniejsze cykle rozpoczął podczas okupacji hitlerowskiej, a kończył w czasach stalinowskich.

» 8 *Ibidem*, s. 102-190.

» 9 *Ibidem*, s. 11-13.

» 10 H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Przeszłość praktyczna*, pod red. E. Domańskiej, tłum. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik i in., Universitas, Kraków 2014, s. 255-266.

» 11 *In the Face of History*, s. 68-75.

Co ciekawe, również Piotr Piotrowski w *Awangardzie w cieniu Jałty* odnosi się do historii regionu z okresu wojny i międzywojnia. Ten trop interpretacyjny sugeruje bogata literatura dotycząca przedwojennej awangardy i przykłady potężnych wystaw dotyczących tematu, z Europa, Europa Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhausa na czele¹². Jednak Piotrowski – być może w trosce o spójność tematu własnych badań – odrzuca podobne obejmujące cały wiek XX ujęcia¹³. „Dyskusyjna jednak wydaje się absolutyzacja przyjętych w Jałcie podziałów i rozciągnięcie jej na okres >przedjałtański< – pisze. – Niewiele można znaleźć historycznych argumentów, aby mówić o Europie sprzed II wojny światowej w kategoriach Wschód–Zachód, który to podział został ukształtowany dopiero w jej wyniku”¹⁴. Jakby tego było mało, poznański historyk sztuki brutalnie deprecjonuje inicjatywę Stanisławskiego i Brockhausa, nazywając ją „koniunkturalnym założeniem kuratorskim, dyktowanym sytuacją polityczną, w ramach której Europa, Europa była pokazywana, a więc końcem zimnej wojny”¹⁵. Z perspektywy współczesnej, również w kontekście badań nie tylko nad sztuką awangardową, lecz przede wszystkim literaturą, wydaje się, że relacje między artystami i środowiskami artystycznymi w okresie dominacji sowieckiej w Europie Środkowo-Wschodniej nie byłyby zapewne tak intensywne, gdyby nie głębokie zakorzenienie w przeszłości. Nawet jeśli podział na Wschód–Zachód uznać za rezultat ustaleń jałtańskich (jakkolwiek mając w pamięci, że cień komunizmu sowieckiego padł na Europę ćwierć wieku wcześniej), to dużo trwalsza i ciekawsza poznawczo od narzuconej przez Stalina geopolitycznej dialektyki wydaje się tożsamość środkowoeuropejska¹⁶. W kontekście kluczowej dla tożsamości regionu debaty wywołanej przez Milana Kunderę w 1984 roku wydaje się, że już w epoce dominacji sowieckiej właśnie Europa Środkowa jako kategoria była używana do opisu ówczesnej rzeczywistości geopolitycznej i jej konsekwencji dla kultury¹⁷. Być może z tego faktu wynika przesunięcie, jakie dokonuje się w badaniach inspirowanych postawą badawczą Piotrowskiego, czego wyraźnym sygnałem jest już sam tytuł monografii Kлары Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art*¹⁸. Cokolwiek sądzić

» 12 *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa*, katalog wystawy Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, red. Ch. Brockhaus, R. Stanisławski, Bonn 1994. Wystawa eksponowana była od 27 maja do 16 października 1994.

» 13 P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 19-22.

» 14 *Ibidem*.

» 15 *Ibidem*, s. 21.

» 16 Por. S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*.

» 17 M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, [w:] F. Bondy, János Kis, M. Kundera, G. Nivat, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Zachód porwany. Eseje i polemika*, Wydawnictwo Oświatowe BiS, Wrocław 1984, s. 3-20.

» 18 K. Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, I.B. Tauris, London-New York 2014.

o dynamice dyskursu dotyczącego awangardy artystycznej, to w kontekście fotografii środkowoeuropejskiej istotne są pytania o funkcjonowanie tego subpola produkcji kulturowej przed i po okresie opisanym przez Piotrowskiego¹⁹. Jak sugeruje wspomniana już pozycja *In the Face of History*, również w przypadku fotografii mamy do czynienia z dyfuzją zachodzącą pomiędzy historycznymi epokami, nurtami i artystycznymi postawami. Oddzielenie całego obszaru oraz historycznej epoki „żelazną kurtyną” wydaje się uwodzicielsko purystycznym, ale też nieprzystającym do realiów historycznych zabiegiem²⁰.

Ważną rolę w rozwoju dyskursu historycznego dotyczącego fotografii środkowoeuropejskiej odgrywa również publikacja *History of European Photography 1900-2000* wraz z towarzyszącymi premierze kolejnych z sześciu tomów dyskusjami i konferencjami²¹. Przedstawiając w osobnych rozdziałach historię fotografii państw współczesnej Europy od Albanii i Bułgarii przez Islandię, Norwegię aż po Rosję i Ukrainę, opracowanie najciekawsze wydaje się właśnie wtedy, gdy przedmiotem opisu nie są dobrze rozpoznane narracje francuska czy brytyjska, lecz te, uznawane do tej pory za marginalne. Jednocześnie, przez związek z historią powszechną to właśnie rozdziały poświęcone państwom Europy Środkowej nie tylko angażują najbardziej poprzez nowy i nierzadko drastyczny materiał ikonograficzny, lecz wymagają największego skupienia i wysiłku, by nie pogubić się w losach bohaterów oraz tożsamości miejsc, przez które wiedzie ich droga. Praca skupionego wokół Środkowoeuropejskiego Domu Fotografii w Bratysławie (znanej również pod historycznymi nazwami niemiecką Pressburga i węgierską Pozsony) zespołu kierowanego przez Vaclava Macka zmusza do zadania niewygodnych pytań o tożsamość fotografów tak ważnych choćby dla Polski, jak Jan Bulhak. Poznając historię fotografii białoruskiej, litewskiej czy rosyjskiej, uważny czytelnik napotyka tego samego autora, którego nazwisko zapisane było w odmienny sposób, podobnie jak miejsce narodzin i pracy²². Urodzony w Cesarstwie Rosyjskim, na terenach dzisiejszej Białorusi, polski szlachcic poświęcił najlepsze lata swojego życia na fotografowanie Litwy, a w szczególności Wilna, które w ciągu pierwszej połowy XX wieku było w różnych okresach pod władzą

» 19 *Europa, Europa*.

» 20 Por. T.G.. Ash, *Czy istnieje Europa Środkowa?*, [w:] *idem, Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, przeł. A. Husarska, Polonia, London 1990.

» 21 *The History of European Photography 1900-1938*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2010; *The History of European Photography 1939-1969*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2014; *The History of European Photography 1970-2000*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2016.

» 22 *Ibidem*.

rosyjską, pruską, polską, hitlerowską, sowiecką, litewską²³. Uznawany potocznie za ojca polskiej fotografii artystycznej Bułhak jest jednym z wielu przykładów tożsamościowych dylematów i środkowoeuropejskiej wielości w jedności. Podobne, podstawowe problemy z ustaleniem, kto jest kim w *History of European Photography*, dotyczyły fotografów tak znanych, jak m.in.: László Moholy-Nagy czy Martin Munkácsi (pojawiający się jako bohaterowie rozdziałów węgierskiego i niemieckiego, a w domyśle także amerykańskiego), Władysław Bednarczuk (Polska i Ukraina), Francois Kollar (Czechosłowacja i Francja) czy Robert Capa (Węgry, Francja, Hiszpania i znów Stany Zjednoczone)²⁴. Sztywne podziały wyznaczane przez granice państw narodowych znów – tym razem manifestując się w postaci rozdziałów wielotomowego opracowania – dzieliły życie i twórczość poszczególnych artystów, bardziej zaciemniając niż rozjaśniając historię. Opracowanie zespołu Macka jest problematyczne, ale też inspirujące w kwestii znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy można uwolnić się od ciężaru, który sprawia, że świetni, kosmopolityczni i na wskroś środkowoeuropejscy fotografowie retrospektywnie poddawani są „nacjonalizacji”. Szczególnie dotkliwe jest to w przypadku środkowoeuropejskich Żydów, prześladowanych przez ogarnięte falą antysemityzmu nacjonalistyczne reżimy, a po śmierci uznawanych za fundamenty narodowo-historycznej narracji²⁵.

W kontekście refleksji nad przedwojenną fotografią Europy Środkowej fundamentalne znaczenie mają wystawa i książka Matthew S. Witkovsky'ego *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*. Monografia poświęcona jest szeroko rozumianej nowoczesności między pierwszą i drugą wojną światową. Przy czym badania Witkovsky'ego, zakorzenione w epoce Habsburgów, Hohenzollernów i Romanowów, kończą się otwarciem na porządek jałtański²⁶. Jakkolwiek wystawa Witkovsky'ego nigdy nie trafiła na kontynent, to książka uzmysławia gęstość i powszechność relacji artystycznych pomiędzy środkowoeuropejskimi fotografami. Z perspektywy amerykańskiego badacza naturalne jest włączenie do narracji historycznej

» 23 M. Matuytė, A. Narušytė, *Camera obscura. Lietuvos fotografijos istorija 1839-1945*, Vilnius dailės akademijos leidykla, Vilnius 2016, s. 200-297.

» 24 *The History of European Photography 1900-1938*.

» 25 *Eyewitness. Hungarian Photography in the Twentieth Century*. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi, katalog wystawy, red. P. Baki, C. Ford, G. Szirtes, Royal Academy of Arts, 30.06-2.10.2011, London 2011, s. 168.

» 26 M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*, katalog wystawy National Gallery of Art, Washington 2007. Wystawa kuratorowana przez Witkovsky'ego pokazywana była od 10 czerwca do 3 września 2007. Później również w Solomon R. Guggenheim Museum, New York (12.10.2007-13.01.2008), The Milwaukee Art Museum, Milwaukee (9.02.-4.05.2008), The Scottish National Gallery of Modern Art, Liverpool (7.06.-31.08.2008). Więcej o wpływie propozycji przepisania geografii fotografii w regionie przez Witkovsky'ego zob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Fundacja Sztuk Wizualnych, Warszawa-Kraków 2009, s. 56-61.

wybitnych fotografów epoki, przekraczających dosłownie i w przenośni granice narodowe, jak: André Kertész, Brassai, Mojżesz Worobiejczyk, Roman Vishniac, John Heartfield czy El Lissitzky. Szeroko rozumiana idea nowoczesności jest tu spoiwem historycznej narracji, przedmiotem refleksji i poszukiwań artystów o czasem skrajnie odmiennych poglądach na sztukę (i politykę).

Czym zatem jest fotografia środkowoeuropejska? Skąd się wzięła? Jaka jest specyfika jej historii? Jeśli do tej pory, nie funkcjonowała jako autonomiczna narracja historia fotografii środkowoeuropejskiej, to nie znaczy, że poszczególne obrazy, autorzy i archiwa pozostawione były same sobie. Zwykle o wartości i losie tych fotografii decydowano gdzie indziej. Poddając refleksji stan badań nad tematem, należy wspomnieć o kanonicznych opracowaniach historii fotografii światowej (czytaj: zachodniej). W trwającym od dwudziestolecia XX wieku procesie pisania historii fotografii światowej (czytaj: zachodniej) fotografia środkowo- i wschodnioeuropejska ma funkcję dopełniającą, potwierdzającą, a kiedy trzeba – kontrpunktującą zasadniczą linię narracyjną. W dominujących w dyskursie dyscypliny, czyli anglosasko-francuskich opracowaniach od Beaumonta Newhalla²⁷ i Helmuta Gernsheima²⁸ przez Michela Frizota²⁹ do Waltera Guadagniniego³⁰, Juliet Hacking³¹ i Mary Warren Marien³², znaleźć można wzmianki dotyczące fotografii sowieckiej (zwykle konstruktywistycznej, rzadziej socrealistycznej) oraz niemieckiej z czasów Republiki Weimarskiej (Bauhaus i Neue Sachlichkeit). Co ciekawe, ten model z niewielkimi, będącymi rodzajem ukłonu w kierunku lokalnego odbiorcy uzupełnieniami powtarzają niemieccy historycy, jak: Boris von Brauchitsch³³, Bernd Stiegler i Felix Thürlemann³⁴ czy Wolfgang Kemp³⁵, ale też rosyjscy – Walerij

» 27 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, The Museum of Modern Art, New York 2012.

» 28 H. Gernsheim, *Origins of Photography*, Thames and Hudson, London 1982; idem, *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*, Thames and Hudson, London 1988; A. i H. Gernsheim, *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco 1969.

» 29 A *New History of Photography*, red. M. Frizot, Könemann, Köln 1998.

» 30 *Photography*, t. 1-4, red. W. Guadagnini, SKIRA, Milano 2010-2013.

» 31 *Photography the Whole Story*, red. J. Hacking, Thames and Hudson, London 2012.

» 32 M. Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, Laurence King Publishing, London 2002.

» 33 B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał i B. Tarnas, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004.

» 34 B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Reclam, Stuttgart 2016.

» 35 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2014.

Ctigniejew, Aleksandr Lipkow³⁶, i polscy badacze – jak Lech Lechowicz³⁷. Uwagę zwraca nieobecność w tej narracji fotografii dziewiętnastowiecznej z regionu oraz doświadczenia komunizmu i postkomunistycznej transformacji. Brak fotografii środkowoeuropejskiej sprzed pierwszej wojny światowej można tłumaczyć nagłym końcem rządzących regionem imperiów. W momencie, kiedy badacze francuscy i anglosascy konsolidowali i opisywali kanon fotografii, nie istniało żadne z mocarstw tworzących rdzeń środkowoeuropejskiej polityki: pruska II Rzesza, Carska Rosja ani C.K. Monarchia. Właściwie nie było już o czym pisać, a szczegółowe badania nad historiami państw i narodów, które pojawiły się po rozpadzie starego porządku, dopiero miały się rozwinąć z czasem. Proces dodatkowo został spowolniony wybuchem drugiej wojny światowej, rozbiem Niemiec oraz zimną wojną. Fotografia epoki przed 1918 rokiem fragmentarycznie przejęta została przez historiografię narodowe, podkreślające osobność i wyjątkowość raczej niż wspólnotę doświadczenia dziewiętnastowiecznej Europy Środkowej³⁸. Na tym narodowym modelu oparte są również współczesne opracowania z wiodącym, przywołanym już wcześniej przykładem pisanej w drugiej dekadzie XXI wieku sześciotomowej historii fotografii europejskiej Vaclava Macka³⁹. Przy czym rozpoczynająca się w 1900 roku opowieść od razu wpisana jest w rozdziały narodowe dopasowane do panującego w drugiej dekadzie XXI wieku porządku geopolitycznego i choć czasy carów oraz cesarzy są wzmiankowane, to nie poświęcono im osobnej uwagi⁴⁰.

Nieobecność fotografii z czasów dominacji sowieckiej w regionie w klasycznych opracowaniach tematu tłumaczy „żelazna kurtyna”. Musiały minąć dwie dekady od rozpadu Związku Radzieckiego, by możliwe były wystawy, takie jak *In the Face of History*, by do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku czy Tate Modern w Londynie zaczęły trafiać zdjęcia wykonane w Europie Środkowej po 1945 roku⁴¹. W dru-

» 36 В. Стигнеев, А. Липков, *Мир Фотографии*, Planeta, Moskwa 1988.

» 37 L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. I, 1839-1939, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.

» 38 Np. historia fotografii austriackiej: T. Starl, O. Hochreiter, *Geschichte der Fotografie in Österreich, Verein zur Verarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bad Ischl 1983; A. Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte-Entwicklungen-Protagonisten 1890-1955*, Metroverlag, Wien 2013.

» 39 *The History of European Photography 1900-1938; The History of European Photography 1939-1969; The History of European Photography 1970-2000*.

» 40 Podobnie z III Rzeszą. O niekonsekwencji redaktorów świadczy dodanie rozdziału o NRD.

» 41 *Photography at MoMA 1960-Now*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2015; *Photography at MoMA 1920-1960*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2015; *Photography at MoMA 1839-1920*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2017; *Street & Studio. An Urban History of Photography*, red. U. Eskildsen; książka towarzysząca wystawie w Tate Modern, Londyn (22.05-31.08.2008), i Museum Folkwang Essen (11.10.2008-11.01.2009), Tate Publishing, London 2008.

giej dekadzie XXI wieku pojawiła się wręcz moda na powstającą w bloku wschodnim neoawangardę, a nawet na fotografię z Niemieckiej Republiki Demokratycznej⁴². Można spodziewać się, że postkomunistyczna transformacja, którą w opracowaniach reprezentuje zwykle Borys Michajłow, wkrótce doczeka się także zainteresowania badaczy z Londynu, Paryża i Nowego Jorku. Brak zinstytucjonalizowanej i podmiotowej historii fotografii regionu zastępowany był kontaktami osobistymi, nieformalnymi, a z czasem tworzeniem narodowych opowieści, które przyspieszały proces translacji i kooptacji wybranych fotografii peryferyjnych. Dobrym przykładem może być działalność czeskich historyków, kuratorów, marszandów i fotografów. Wprowadzanie kolejnych nazwisk i zespołów archiwalnych – od Frantiska Drtikola po Josefa Sudka i Jaromira Funke – do obiegu komercyjnego i kolekcji muzealnych ma swoją cenę, a jest nią dekontekstualizacja. Być może podstawowym zadaniem historii fotografii środkowoeuropejskiej jest więc przywrócenie pierwotnego kontekstu zdjęciom „znanym z tego, że są znane”.

Osobną kwestią dotyczącą historii fotografii środkowoeuropejskiej jest zakres geograficzny. Nieliczne opracowania szczegółowe – na czele z wspomnianą pracą Matthew Witkovsky’ego – uzupełnione badaniami dotyczącymi sztuki i częściowo obejmującymi fotografię zagarniają obszar, którego granice wytyczają na północy Morze Bałtyckie, na południu linia wyznaczana przez turecką i grecką granicę ciągnące się od Morza Czarnego po Adriatyckie, na zachodzie limesem jest Ren, a na wschodzie linia łącząca Petersburg, Moskwę i Jałtę⁴³. W tym ujęciu Szwajcaria, sama dla siebie będąca środkiem, jest jedynie punktem odniesienia i miejscem wythnienia. Całkowicie poza polem zainteresowania badaczy fotografii znajdują się uwzględniane w literaturze Finlandia⁴⁴, Gruzja, a nawet Kurdystan⁴⁵. W ujęciu geograficznym takich badaczy, jak np. Simona Škrabec, Europa Środkowa ramowana jest przez Rosję i Niemcy, bez których zrozumienie dynamiki regionu wydaje się niemożliwe⁴⁶. Podobnie jak w badaniach dotyczących literatury i sztuki, Europa Środkowa okazuje się pojęciem nieostrym, raczej stanem umysłu niż geopolitycznym konkretem⁴⁷. To miejsce

» 42 W ramach Documenta 14 w 2017 roku eksponowano m.in.: Sanję Iveković, Algirdasa Šeškusa, Ulricha Wüsta.

» 43 M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*.

» 44 Z. Szczerek, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Agora, Wydawnictwo Czarne, Warszawa-Wołowiec 2017.

» 45 Te państwa znalazły się w obszarze definiowanym jako Europa Wschodnia przez kuratorów włoskich, por. *History, Memory, Identity. Contemporary Photography from Eastern Europe*, pod red. F. Maggia, współpraca C. Fini i F. Lazzarini, katalog wystawy w dawnym szpitalu Sant’Agostino w Modenie, 13.12.2009-14.03.2010, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Skira Editore, Modena-Milano 2009.

» 46 S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, s. 34-35.

» 47 *Ibidem*, s. 116-118.

styku, przenikania Wschodu i Zachodu, kulturowy punkt ciężkości i fotograficzny środek. Przekładając refleksję dotyczącą granic na doświadczenie fotografii, swobodnie możemy poruszać się między Renem fotografowanym przez Andreasa Gursky'ego i położonym na wschodniej Ukrainie słonym jeziorem Borysa Michajłowa, spotkać trzech chłopów z Westerwaldu Augusta Sandera i ślepego skrzypka ze zdjęcia André Kertésza idącego drogą położonej na południowy wschód od Budapesztu dużej wsi raczej niż miasteczka Abony, spojrzeć na Pragę przez obiektyw Andreasa Grolla, Wilno Jana Bulhaka, ogarnięty rewolucją Sankt Petersburg, wreszcie na Moskwę widzianą przez wizjer aparatu Aleksandra Rodczenko, Zagrzeb Sanjii Iveković, Wiedeń Ernsta Haasa czy słowacką prowincję dokumentowaną przez Martina Kollara. Nawet jeśli nie jesteśmy pewni, czym jest Europa Środkowa, to wyraźnie widzimy ją na zdjęciach.

Wśród zdjęć, które można uznać za reprezentatywne dla Europy Środkowej, są fotografie Romana Vishniaca, rosyjskiego Żyda, który przed bolszewikami uciekł do Berlina, a przed nazistami do Nowego Jorku. Zdjęcie z 1936 roku pt. *Ze Słonimia drogi rozchodzą się drogi na cały świat* (*From Slonim the roads are leading everywhere in the world*) przedstawia drewniany drogowskaz sfotografowany na tle parkanu. Osią kompozycji jest prosty, drewniany, heblowany słup ustawiony przed bielonym murem. Na wysokości mniej więcej dwóch trzecich kadru do słupa przymocowane są rozchodzące się w trzech kierunkach ostro zakończone prostokątne deski z namalowanymi ciemną farbą nazwami miast i informacją o liczbie kilometrów do pokonania („WILNO 200 km”, „NOWOGRÓDEK 72 km”, „BIAŁYSTOK 153 km”, „LUBISZYCE 43 km”, „DERECZYN 34 km”, „BIAŁYSTOK 153 km”, „PRUŻANA 50 km”, „SIENKOWSZCZYNA 15 km”)⁴⁸. Siedem kierunkowskazów rozchodzących się w różne strony kadru tworzy zwartą, rytmizowaną i na swój sposób poetycką całość. Jednocześnie tekst widoczny na jasnym tle parkanu sprawia wrażenie zapisanego na kartce papieru. Graficzną kompozycję uzupełnia widoczny za parkanem, u góry kadru, fragment budynku z otworem okiennym po lewej stronie oraz zamykający od prawej, górnej strony fragment pokrytego gęstymi, ciemnymi liśćmi drzewa. Charakterystyczny kształt okna i jasny, dekorowany lizenami mur budynku sprawiają, że łatwo zidentyfikować obraz jako Wielką (Główną) Synagogę w Słonimiu zbudowaną w latach 1635-1647. Oszczędną kompozycję fotografii domyka cień widoczny w dolnej części kadru. Ostre, słoneczne światło redukuje drogowskaz do prostego, przypominającego krzyż laciński kształtu. Swoim zdjęciem w prosty sposób Vishniac opisuje życie żydowskiej wspólnoty, środek Europy i zarazem centrum świata.

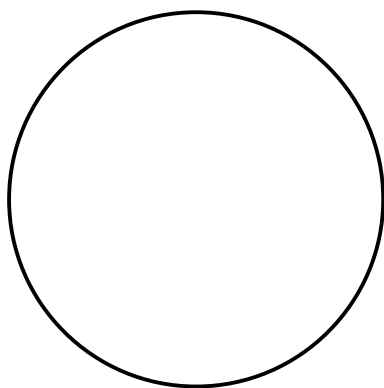
» 48 M. Benton, *Roman Vishniac Rediscovered*, DelMonico Books, International Center of Photography, Prestel, Munich, London, New York 2015, s. 10.

Z drugiej strony, za wyróżnik fotografii środkowoeuropejskiej uznać należy jej specyficzne odklejenie od czasu i miejsca wykonania zdjęcia, od ojczyzny fotografa, który ciągle jest w ruchu, wyjeżdża i powraca. Podobnie jak w przypadku literatury i sztuki, środkowa Europa to stan umysłu bardziej niż topograficzny konkret czy ograniczona czasowo i przestrzennie przez totalitarną władzę pocztówka z Jałty. W jednej ze swoich licznych wersji historia fotografii środkowoeuropejskiej mogłaby zaczynać się w paryskiej kawiarni w 1936 roku. W pogodny jesienny ranek Gyula Halasz spotyka przy kawie w Cafe des Deux Magots Teodorę Marković. Pochodzący z położonego w Siedmiogrodzie Braszowa (rum. Braşov, węg. Brassó, niem. Kronstadt) Halasz, czyli popularny wśród bohemy Brassai, fotografii nauczył się w Paryżu od innego madziarskiego emigranta André Kertésza. Zdarza mu się dzielić ciemnię i studio fotograficzne z wychowaną w Buenos Aires córką chorwackiego architekta znaną szerzej pod pseudonimem Dora Maar. Maar jest fotografką i surrealistką, a do tego kochanką Pabla Picassa. Brassai i Maar wybierają się razem do Picassa, który specjalnie dla nich wyciąga z kredensu rękopis Ubu Roi podarowany mu przez Alfreda Jarry'ego. Picasso zna tekst sztuki na wyrywki, więc trudno powiedzieć, kiedy czyta, a kiedy recytuje z pamięci, w ustach międląc „grrrrówno”. Rysunki Picassa to wariacja oparta na szkicach wykonanych przez Jarry'ego. Pomysł Dory Maar wydaje się bardziej oryginalny. Maar chce sfotografować Ubu. Modelem jest kilkudniowy pancernik. Sądząc po kształcie pyszczka i owalnej czaszki, a także ostrych pazurach, to pancernik dziewięciopaskowy (*Dasypus novemcinctus*). Silne, boczne światło pada na zwierzę z lewej strony, dodając portretowi Ubu ekspresji i wyraźnie odcinając go od ciemnego tła. Ubu wygląda jakby drzemał. Wydaje się niewinny i bezbronny. Delikatny, obcy i surrealistyczny jest doskonałym przewodnikiem oraz patronem opowieści, rozgrywającej się w Polsce, czyli nigdzie. Zebrany w paryskim mieszkaniu Pabla Picassa Europa Środkowa wydaje się odległa i nierealna, pełna małych, nowo powstałych państw o trudnych do wymówienia, śmiesznych nazwach. W tych wszystkich Rurytaniach i Cekaniach kreatury na miarę Ubu mogą folgować swoim monstrualnym ambicjom, chwytając się wszystkich niegodnych metod. Akcja absurdałnego dramatu dzieje się daleko, w Polsce, lecz równie dobrze mogłaby rozgrywać się w każdym innym państwie Europy Środkowej, Chorwacji, z której pochodzi Marković, czy Węgrzech Halasza. Stopniowo wydarzenia w odległych, położonych na peryferiach krainach nabierają impetu, przykrywając cieniem również samo centrum. Zdjęcie Dory Maar, związane z literaturą i sztuką epoki, ale też historią regionu, podkreśla konieczność interdyscyplinarnych badań nad fotografią środkowoeuropejską. Bez sięgnięcia do literatury dotyczącej innych dziedzin

kultury, a także geopolityki i historii regionu fotografia będzie jedynie kolekcją ciekawostek kontrapunktujących dominującą narrację wykuwaną przez pokolenia od Newhalla i Gernsheima po Frizota i Warren Marien. Do dyspozycji badaczy fotografii oprócz rozproszonych artykułów specjalistycznych są również tomy opracowań, materiały, konferencje, programy badawcze i seminaria akademickie poświęcono na dyskusję o granicach, historii, tożsamości tej części Europy, począwszy od średniowiecza po czasy nam współczesne⁴⁹. Wielość rozpoznań pozwala nie tylko na kontynuację niekończącej się, jakże środkowoeuropejskiej debaty, ale też, co istotniejsze, oddala widmo podszytego sentymentem (lub resentymentem) środkowoeuropejskiego esencjalizmu i historycznego determinizmu. Jak zauważa Milan Kundera, który wywołał jedną z najbardziej znaczących dyskusji dotyczących tożsamości regionu, Europa Środkowa to trzy razy „f”: fenomen, fantazmat i fikcja⁵⁰. Do tego wypada dodać jeszcze jedno „f”, mianowicie fotografię. ●

» 49 T. G. Ash, *The Puzzle of Central Europe*, „The New York Review of Books” z 18.03.1999, s. 19-23; idem, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, tłum. A. Husarska, Polonia, London 1990; O. Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, tłum. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2000; M. Hroch, *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003; *Central Europe: Core of Periphery*, red. Ch. Lord, Copehngagen 2000; S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*; J. Szűcs, *Trzy Europy*, tłum. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1995.

» 50 Ch. Salmon, M. Kundera, *Rozmowa o sztuce kompozycji*, w: M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004, s. 65-86; por. także B. Szymankiewicz, *Istotność świętości, czyli Milana Kundery pożegnanie/a z Europą Środkową*, „Niewinni Czarodzieje”, < <http://niewinni-czarodzieje.pl/istotnosc-swietosci-czyli-milana-kundery-pozegnania-z-europa-srodkowa> > [dostęp: 9.02.2018].



Anna Markowska

historyczka i krytyczka sztuki,
specjalizująca się w sztuce nowoczesnej
i współczesnej, autorka książek m.in.:
o powojennej sztuce amerykańskiej
(*Komedia sublimacji. Granica
współczesności a etos rzeczywistości
w sztuce amerykańskiej*, 2010), o sztuce
polskiej (*Dwa przełomy. Sztuka
polska po 1955 i 1989 roku*, 2012),
a także publikacji o neoawangardzie
wrocławskiej lat 70. (*Permafo*, 2012,
Galeria Sztuki Najnowszej, 2014).
Wykładała na uczelniach europejskich
i azjatyckich. Związana z Uniwersytetem
Wrocławskim.

Spotkanie Schwittersa z Heideggerem na tle samochodu marki Adler*

Wprowadzenie

Muzeum Narodowe we Wrocławiu przechowuje malutki kolaż *Merz* (*Merzzeichnung* 225, 1921) Kurta Schwittersa (1887-1948). Była to niegdyś własność dr. Ericha Wiese (1891-1979), dyrektora Schlesisches Museum w Breslau do czasów dojścia do władzy nazistów, a potem – antykwariusza w Hirschbergu, już w czasie rządów Hitlera. Po drugiej wojnie światowej, gdy niemiecki Breslau znalazł się w nowych granicach jako polski Wrocław, kolaż trafił w bliżej nieznanych okolicznościach do wrocławskiego muzeum. Przechowywany był jednak długo w magazynie, gdyż w ramach akcji odniemczania miasta sztuka niemiecka nie była pokazywana w narodowych instytucjach. Dzisiaj można kolaż zobaczyć na stałej wystawie (ale też łatwo – ze względu na rozmiar – przeoczyć). Artykuł niniejszy eksploduje operacyjność tzw. zwrotu ku rzeczom w opowiadaniu historii sztuki miasta, czyniąc to w dwóch zasadniczych krokach, po pierwsze – skupiając się na przedwojennym Breslau, i po drugie – powojennym Wrocławiu. Połączenie tych dwóch okresów i zestawienie ich ze sobą długo było niemożliwe, gdyż Polacy w okresie PRL-u – jeśli już oficjalnie odwoływali się do historii miasta, to najchętniej i najczęściej do historii piastowskiej (sztuki średniowiecznej) lub jeszcze dawniejszych dziejów, czyli prehistorii¹. W przestrzeni publicznej największe zmiany nastąpiły dopiero po 1989

» 1 * Niniejszy artykuł jest rozwinięciem koncepcji z mojej nieopublikowanej jeszcze książki *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*.

» Sukcesywne włączanie innych okresów historycznych do historii Wrocławia omawia P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, „Klio” 2005, nr 7, s. 97-100. Jednym z pierwszych omówień przedwojennej historii artystycznej Wrocławia był artykuł P. Łukaszewicz, *Wrocławska Akademia*

roku, a ich dotychczasowym, może najbardziej spektakularnym zwieńczeniem stała się wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i towarzysząca jej książka *Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu* (2012), autorstwa Piotra Łukaszewicza. Ponieważ okres PRL-u to czas przymusowych przemilczeń, cenzury, a dorastające pokolenia wrocławian – jak zauważył to Łukaszewicz – szukając „zakorzenienia w otaczającej rzeczywistości, pragnęły poznać i oswoić miejscową historię”², w nowej Polsce powstało trochę dzieł literackich, wskrzeszających zarówno Breslau, jak i pionierski okres Wrocławia (m.in. seria kryminalnych powieści Marka Krajewskiego czy *Dom tęsknot* Piotra Adamczyka³). Naprzeciw tym oczekiwaniom wychodzić może, jak mi się wydaje, także historia sztuki, szczególnie w kręgu inspiracji myślą Haydena White’a – i jego rozważań na temat statusu fikcji – czy Mieke Bal – i jej dywagacji o preposterystyczności⁴. Za White’em próbuję więc tutaj – poprzez świadomą i nieskrywaną fikcjonalizację oraz narratywizację – używając figur „Schwittersa”, „Heideggera” i „Gepperta” (a nie – gdyż to niemożliwe – rzeczywistych postaci), dotrzeć do przemilczanej rzeczywistości miasta i jego sztuki. Za Bal próbuję natomiast zwrócić się w stronę prezentystycznej, indywidualnej recepcji. Tym samym otwieram historię na przyszłość i – posługując się koncepcją *Erwartungshorizont* (horyzontu oczekiwania) Reinharta Kosellecka – myślenie możliwościowe z wyobraźnią jako kategorii pomiędzy doświadczeniem a oczekiwaniem⁵. W pierwszej części niniejszego artykułu zastanawiam się, czy Schwitters mógłby zainspirować Martina Heideggera (1889-1976), lub odwrotnie – jako że obaj, artysta i filozof, choć o odmiennych poglądach politycznych – a przy tym niemal równoletkowie – interesowali się dość podobnymi sprawami, czyli rzeczami, ich użyciem oraz zamieszkiwaniem w ich otoczeniu. W drugiej części natomiast dociekam stosunku do przedmiotów Eugeniusza Gepperta (1890-1979), pierwszego dyrektora artystycznej szkoły wyższej we Wrocławiu. Zaskakujące może nieco zestawienie trzech nazwisk – Schwittersa, Heideggera i Gepperta – w kontekście zwrotu ku rzeczom, uosobionego we „wrocławskim” dziele Schwittersa (nie wiadomo, w jakich okolicznościach i gdzie artysta ofia-

Sztuki i środowisko artystyczne tego miasta 1918-1933, [w:] *Co robić po kubizmie*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 173-189.

» 2 P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, s. 98.

» 3 M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999; P. Adamczyk, *Dom tęsknot*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2014.

» 4 Por. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

» 5 R. Koselleck, *„Erfahrungsraum” und „Erwartungshorizont” – zwei historische Kategorien*, [w:] idem, *Vergangne Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1989, s. 349-375; A. Schinkel, *Imagination as a Category of History: an Essay Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont*, „History and Theory” 2005, nr 44 [February], s. 42-54.

rował dr. Wiesemu swoją pracę) – posłuży do zastanowienia się nad konstruowaniem historii sztuki nie tylko w oparciu o weryfikowalne źródła, ale także o fakty możliwe, prawdopodobne i pobudzające wyobraźnię. Powody wyobrazonego spotkania Schwittersa, Gepperta i Heideggera są oczywiste: nie mogło do niego dojść z powodu nazizmu i komunizmu oraz wygenerowanych przez te ideologie uprzedzeń. Generalnie, powodem wzajemnej niechęci do siebie artystów i filozofa – której sens chyba wygasł w XXI wieku (!) – był też brak zgody, gdy chodzi o sztukę, o rolę artystycznego medium i sposób konceptualizowania tradycji. Można więc powiedzieć, że dzisiaj trzeba stworzyć warunki do tego, by Heidegger ze Schwittersem i Geppertem wreszcie mogli się spotkać, by eksplorować wolność sztuki i myśli oraz przezwyciężyć toksyczne ideologie. Zaczynem i patronem tego spotkania jest *Merzzeichnung 225* (1921) – rysunek-„kolaż” artysty wierzącego w rolę sztuki w duchowym odrodzeniu człowieka – myśl nieobca i Geppertowi, i Heideggerowi. Zwrócenie się ku temu, co wątle i słabe, było częścią nadziei Schwittersa; przejawiało się też w myśli Heideggera i w malarstwie Gepperta.

Można oczywiście stwierdzić, że skoro Schwitters z Heideggerem i Geppertem nigdy się nie spotkali, powinno to raz na zawsze zamknąć sprawę podobnych rozważań. Schwitters musiał uciekać z takich Niemiec, w których Heidegger czuł się komfortowo. Czy historyk może zaaranżować jednak ich spotkanie, wyobrazić sobie fakt, do którego nie doszło, ale który mimo tego się zdarza – a przynajmniej może zdarzyć – tym, którzy po obejrzeniu wspomnianego kolażu wrócą z muzeum do domu lub biblioteki, by zatopić się w *Źródle dzieła sztuki* Heideggera? Kolaż, stworzony zaledwie trzy lata po hekatombie pierwszej europejskiej wielkiej wojny XX wieku, zachowany został cudem po apokalipsie, mógł stać się ikoną dla uciekinierów z Breslau i dla tych, którzy przybyli do Wrocławia, bo przecież ucieleśniał marzenia o tym, by jakoś zacząć od nowa, bez wydobywających się zewsząd toksycznych wyziewów. Marzenia te wyrażone zostały dobitnie wcześniej, m.in. w *Ursonate* Schwittersa, już w pierwszej frazie: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee”, a także w jego kolażach i asamblażach, na nowo komponujących świat ze starej, ale cudownie odświeżonej i przykrojonej na nowo materii.

To, że „Heidegger” ze „Schwittersem” się wreszcie spotkali, stało się więc nie tylko faktem, ale swoistym przezwyciężeniem trujących dwudziestowiecznych ideologii, prawdziwym końcem drugiej wojny światowej. Cóż z tego, że Heidegger zmarł w roku 1976, a Schwitters w 1948. Postawę Schwittersa opisuje się zazwyczaj w kontekście dadaizmu, w tym m.in. Marcela Duchampa (1887-1968) – przemieszczającego zwykle przedmioty w przestrzeń artystyczną; dlatego zarówno Fontanna, jak i Merz, uznane być mogą – paradoksalnie – za ucieleśnienie Heideggerowskiego ontolo-

gicznego podejścia do dzieła sztuki, kwestionującego prymat estetyczno-optyczny. Fontanna bowiem zakłada nowy system znaczeń i proponuje dzięki temu nowy świat, aranżując rzeczy na nowo, co jest momentem stycznym ze dziełem Schwittersa. Heidegger nalegał zresztą w podobnym tonie: „Ale możemy się zdumiewać. Czym? Inną możliwością [...]”⁶. Vattimo uważał, że Fontanna jest pracą, ukazującą, jak dzieło sztuki może odkrywać nowe światy i uświęcać nie tylko codzienność i trywialność, ale także obsceniczność i wulgarność⁷. Santiago Zabala, komentując to, pisał, iż postawa taka zbieżna jest z postawą Heideggera, a szczególnie z jego dowartościowaniem Bycia – co było zbieżne z antyestetyzmem jako rebelią awangardy i podkreśleniem fundamentalnego znaczenia sztuki dla człowieka i jego egzystencji. Ważnymi składnikami estetycznej refleksji bowiem nie były już dłużej – jak tłumaczył Zabala – piękne obiekty, ale raczej fakt, że generalnie istnieją dzieła sztuki niezadawalające jakichkolwiek potrzeb, a ich egzystencja nie jest konieczna z jakiegokolwiek powodu, który mógłby je uzasadniać⁸. Względem Duchampa i jego *Fontanny* ten ważny moment Vattimo określał jako takie ustrukturyzowanie całości dzieła sztuki, że jego porządek podlega własnym wewnętrznym prawom, a to oczywiście w całej pełni ukazuje nędzę i upadek takiego konceptu, jak estetyczny kanon. Wewnętrzne prawo dzieła bowiem nie da się w oczywisty sposób zredukować do jakiejś zewnętrznej normy, na mocy której mogłyby być osądzone. Dzięki przewyżczeniu metafizyki (czyli dowartościowaniu ontologii) Dasein staje się „postmetafizycznym tłumaczem Bycia”, wchodzącym z dziełem sztuki w aktywny, trwający w czasie dialog, zamiast tylko rozpoznawaniem i docenianiem w dziele sztuki jedynie statycznej doskonałości, pisał Zabala o interpretacji Vattimo. Tu zaczyna się proces hermeneutycznej interpretacji, w którym dzieło sztuki nie może być punktem dojścia, lecz punktem wyjścia i zamiast pytać, co dzieło sztuki znaczy, pytać raczej należy – w ontologicznej relacji – co chce nam powiedzieć. Jak ujmuje to Vattimo, w procesie słuchania i odpowiadania konstytuuje się prawda dzieła sztuki: „zadaniem sztuki nie jest reprezentowanie prawdy świata, ale raczej przybranie określonej postawy w imię projektu transformacji”⁹, gdyż prawda wymaga działania, czyli niepozostawiania rzeczy takimi, jakie są. Ten moment jest oczywiście również styczny z myśleniem

» 6 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 255.

» 7 „Vattimo even suggests that Duchamp’s Fountain is a better illustration of art’s revolutionary potential than Heidegger’s own example of the Greek temple”, <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/notes.html#16> [dostęp 23.09.2017]; por. *Art’s Claim to Truth*, Gianni Vattimo, ed. S. Zabala, transl. L. D’Isanto, Columbia University Press 2008, s. xvi, 45-47, 105 i 159.

» 8 S. Zabala, *Introduction*, [w:] *Art’s Claim to Truth*, Gianni Vattimo, s. xv.

» 9 *Ibidem*, s. xxi-xxii.

Schwittersa o dziele sztuki.

I. Spotkanie Schwittersa z Heideggerem

Mogłoby być tak:

- Schwitters:
Ooooooooooooooooooooooooooooo,
dll rrrrr beeeee bö,
dll rrrrr beeeee bö fümms bö.
- Heidegger: Musimy zatem kontynuować ruch po błędnym kole. Nie jest to środek prowizoryczny ani mankament. Wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, utrzymanie się zaś na tej drodze uczłą dla myślenia...

Najprawdopodobniej już w 1923 roku Schwitters rozpoczyna przemianę swojego rodzinnego domu, a najpierw jednego mieszkania w kamienicy przy Waldhausenstrasse 5 w Hanowerze, na dziwną i unikatową przestrzeń, nazwaną przez niego Merzbau. Była to naturalna konsekwencja złożonych z różnych przedmiotów Merzbilder (i Merzzzeichnungen), jakie Schwitters pokazał w Der Sturm, berlińskiej galerii Herwartha Waldena, w lipcu 1919 roku. Wówczas opracował też swoistą gramatykę swoich zestawów okrucichów, czyli kolaży i asamblaży. Uznał, że ograniczanie się do jednego medium jest jednostronne i duchowo nierozwijające; podkreślał dla skuteczności duchowego rozwoju używanie materiałów pozaartystycznych oraz nieodzowny brak logiki i racjonalizmu w ich łączeniu. Mała skala potrzebna była początkowo artyście, by w sposób spójny na nowo zorganizować wszechświat ze znalezionych drobnych ułomków rzeczywistości i wymyśleć na nowo język, tworząc z dawnych słów inne całości. Stworzony już w innej, znacznie większej skali Merzbau to nie-zwykła przestrzeń mieszkalna, konstruowana w ciągłym procesie, zmienna i amorficzna, do której artyście służyły różne przedmioty znalezione, zamówione i spreparowane (kompleksy *ready-mades*) oraz stereometryczne – jakby kubizujące – bryły, co tworzyło dynamiczną relację bezforemności z geometrią. Stworzone w poetyce asamblażu przez artystę przypominającego Baudelairowskiego „chiffoniera” (szmaciarza), kolumny mieściły różne groty i zakamarki, przestrzenie-relikwiarzy, a w nich takie „skarby”, jak: uryna samego artysty, końcówka ołówka Goethego, „kawałek sznurówadła, niedopałek papierosa, odcięty paznokieć, kawałek krawata [...], złamane pióro”¹⁰, reklama Persila, skradzione potajemnie fetysze – np. biustonosz Sophie Taeuber-Arp, talizmany – np. pasmo włosów Hansa

» 10 H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 254.

Richtera, oraz różne wota-podarunki, w tym także dzieła sztuki, co powodowało, że połączono tu i pomieszano to, co zwykle i trywialne, z tym, co wysokie i uznawane za cenne. A sam artysta ciągle domagał się darów, np. biletów do teatru czy wizytówek, które mógłby włączyć do swej konstrukcji. Merzbau stało się z czasem kapsułą czasu, komnatą przemiany, wunderkamerą, a także mauzoleum¹¹. Odwiedzanie przestrzeni powodowało, że ogląd dzieła musiał ustąpić przed jego temporalnym doświadczaniem, a kwestia bezstronnego obserwatora została poddana w wątpliwość. W trakcie zwiedzania widz stawał się częścią dzieła sztuki, jego rozszerzeniem i częścią ruchomą, gotową w każdej chwili do wyjęcia, jak to opisała Megan R. Luke. Wraz z obserwatorem całe dzieło zmieniał się więc w mobilne, patrzące ciało, nigdy niemożliwe do zastygnięcia w spetryfikowanym stanie kompletnym. Tym samym z kolei, Schwitters podważał przestrzenną separację na wewnątrz oraz zewnątrz i stawiał pytanie, czy estetyczna kontemplacja jest wtórna w stosunku do procesu tworzenia. Z tych powodów tak trudny jest opis, gdyż rozumienie dzieła wynika z jego zamieszkiwania¹². Artysta pracował nad Merzbau do 1937 roku, gdy życie w Niemczech staje się dlań niemożliwe i ucieka przed nazistami do Norwegii. W listopadzie 1943 roku cały dom przy Waldhausenstrasse 5 zostaje zbombardowany w brytyjskim (alianckim) nalocie na miasto. To jeden ze skandalicznych paradoksów wojny, wymierzonej teoretycznie przeciwko wrogom, w której jednak ostatecznie giną zawsze nasi bliźni i zaprzepaszczone jest nasze kulturowe dziedzictwo. W 1929 roku zdjęcia Merzbau robi Käthe Steinitz, w 1933 roku Wilhelm Redemann, a dwa lata później (1935), pod nieobecność gospodarza, zaskakującą hanowerską przestrzeń odwiedza Alfred Barr jr. i zakupuje jeden z kolaży artysty do kolekcji nowojorskiego MoMA. Miarą zachwyty, jaki przeżył w Hanowerze dyrektor Museum of Modern Art, jest fakt, że dzieła artysty obecne są tam na wystawach *Cubism and Abstract Art* (1936) oraz *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1937). Umieszczenie w MoMA niemieckich artystów nowoczesnych było oczywiście gestem solidarności wobec prześladowania ich w kraju. Z tego samego powodu w New Burlington Galleries w Londynie zorganizowana jest w 1938 roku *Exhibition of Twentieth Century German Art*. Jak ta solidarność wobec prześladowanych niemieckich artystów wyglądała w Polsce, wymaga odrębnych badań. Wiadomo, że gdy już po wojnie Bożena Steinborn organizuje Galerię Sztuki Europejskiej jako stałą wystawę w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, po raz pierwszy pojawia się w latach 70. – w tak maksymalnie neutralnym (czyli niedosłownie nie-

» 11 R. Cardinal, *Collecting the Collage Making: The Case of Kurt Schwitters*, [w:] *Cultures of Collecting*, ed. J. Elsner, R. Cardinal, Reaktion Books 1994, s. 76.

» 12 M. R. Luke, *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*, University of Chicago Press, 2014, s. 104 i n.

mieckim) kontekście na ekspozycji – m.in. właśnie *Merzzeichnung 225*¹³. Wracając do *Merzbau*: powstał ostatecznie nie tylko w Hanowerze, ale gdziekolwiek na dłużej zamieszkał Schwitters – Kijkduin, Lysaker, Hjer-tøya, Douglas, Elterwater – wszędzie zamieszkiwanie było dla niego synonimiczne z budowaniem. Synonimiczność budowania, zamieszkiwania i myślenia nieodmiennie kieruje nas ku słynnemu odczytowi Heideggera *Bauen, Wohnen, Denken*, wygłoszonemu w 1951 roku, podczas Kolokwiów Darmstackich. Schwitters wówczas już nie żył, ale dr Erich Wiese, wygnany jeszcze w 1933 roku z Breslau, objął rok wcześniej (1950) dyrekturę Hessisches Landesmuseum w Darmstadzie. Czy spotkali się i rozmawiali o Schwittersie? Nigdy się tego nie dowiemy. Był sierpień, być może dr Wiese wyjechał na urlop.

A zatem w 1951 roku w Darmstadzie – być może także do dr. Wiese – Heidegger mówił jakby o Schwittersie: „Wydaje się, że do zamieszkiwania dochodzimy dopiero przez budowanie. Budowanie ma na celu zamieszkiwanie. [...] Budowanie mianowicie jest nie tylko środkiem i drogą do mieszkania, budowanie jest już w sobie samym zamieszkiwaniem. [...] Budować oznacza pierwotnie mieszkać. [...] Śmiertelni mieszkają o tyle, o ile ratują Ziemię – słowo „ratować” użyte jest tu w dawnym sensie, znany jeszcze Lessingowi. Ratunek nie tylko wydziera niebezpieczeństwu, ratować oznacza właściwie: wyzwolić istotę czegoś. [...] ...przestrzeń nie stoi naprzeciw człowiekowi. Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem. Nie jest bowiem tak, że są ludzie, a poza tym przestrzeń [...]. Nigdy nie jestem tylko tu, jako to szczelnie zamknięte ciało, lecz jestem i tam, tzn. przestrzeń jest terenem mojego postoju i tylko dzięki temu mogę iść poprzez nią. [...] Istotą budowania jest, że daje ono mieszkać. Ta istota dokonuje się przez wznoszenie miejsc za pomocą spajania ich przestrzeni. Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do mieszkania, możemy budować. [...] Samo myślenie należy jednak do zamieszkiwania w tym samym sensie, co budowanie”¹⁴.

Język używany przez Schwittersa do opisanu projektu *Merz* jest bliiski filozofii. Jak pisała Elizabeth Burns Gamard, już w takich „zbawczych” podwójnych koncepcjach jak *Formung* oraz *Entformung* – zakładających dialektyczną negację i unicestwienie z jednoczesnym odnowieniem i odrodzeniem – podobny jest do Hegłowskiej idei *Aufhebung*¹⁵. *Entformung* to neologizm (tak ulubiony również przez Heideggera!) określający formowanie poprzez metamorfozę i rozdzielenie, czyli zmianę i przegrupo-

» 13 Informacja dotycząca ekspozycji dzieła Schwittersa uzyskana od dr. Piotra Łukaszewicza.

» 14 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje zebrane*, red. K. Michalski, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, od s. 316.

» 15 E. Burns Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press 2000, s. 29.

wanie starych, zastanych materiałów w celu stworzenia nowej kultury ze starej. John Elderfield, monografista artysty, zauważył, iż *Entformung* tworzy wraz z *Eigengift* oraz *Urbegriff* magiczną triadę rzeczowników, a wraz ze słowem *konsequent* znaczący czworokąt. By transsubstancjacja *Entformung* się udała, konieczne było oczyszczenie przedmiotów z ich *Eigengift*, trującej esencji; ten rodzaj operacji przeprowadza Heidegger nawet w cytowanym *Budować, mieszkać, myśleć*, wyjaśniając m.in., że *Friede* (spokój) oznacza das Freie, a fry to z kolei strzeżony i zachowany, co dalej odnosi do *einfrieden* (ogradzać)¹⁶. Odrzucenie *Eigengift* oznaczało z kolei, że łączenie dzieła w nowy organizm odbywać się powinno *konsequent* – czyli logicznie i rygorystycznie, ale zgodnie z autonomicznymi prawami, które muszą dopiero zostać odkryte. W ten sposób pojawia się możliwość wyłonienia prawdziwej, poprawionej rzeczywistości całkowitej. A ponieważ celem sztuki w projekcie Schwittersa jest wyzwolenie się z chaosu i tragedii życia, ważne było dotarcie do *Urbegriff*, czyli pierwotnego konceptu, świata czystości i porządku¹⁷. Heidegger używa metafory greckiej świątyni w *Źródle dzieła sztuki* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-1936), by wytłumaczyć istotę dzieła sztuki. Pisał m.in.: „Dzięki świątyni bóg jest obecny w świątyni. [...] Dzieło-świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskują narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i – hańba, wytrwałość i upadek”¹⁸. Ale ten sam Heidegger, pisząc tak pięknie o sacrum, przytacza w innym miejscu – w *Liście o humanizmie* (*Brief über den „Humanismus”*, 1947) – anegdotę o Heraklicie, która opisuje bardzo dosadnie przeobrażanie codzienności w świętość, tak ważną dla Schwittersa. Chodziło o przybyszów pragnących odwiedzić słynnego filozofa, ale gdy już z daleka zobaczyli zziębniętego Heraklita ogrzewającego się przy chlebowym piecu, tak się rozczarowali, że nawet nie chcieli wejść i porozmawiać. Pragnęli zobaczyć coś wyjątkowego i osobliwego, a tymczasem trywialne okoliczności – gdy myśliciel nie był nawet pogrążony w zadumie – tak ich zniechęciły i poirytowały, iż nawet na twarzach tych, co nie odwrócili się od razu na pięcie, Heraklit odczytał zawiedzioną ciekawość. Heidegger szyderczo tłumaczył tę sytuację, że napędzała ich swoista chęć przeżycia zobaczenia kogoś myślącego i w zadumie: „nie po to, by także ich samych dotknęło myślenie, lecz zaledwie po to, by potem mogli opowiadać, że widzieli i słyszeli kogoś, o którym mówi się, że jest myślicielem”¹⁹. Puenta tej historii byłaby zarazem apolo-

» 16 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 320.

» 17 J. Elderfield, *Schwitters*, Thames and Hudson, London 1985, s. 237-238.

» 18 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 5, s. 30.

» 19 M. Heidegger, *List o humanizmie*, [w:] idem, *Budować, mieszkać...*, s. 118.

gią Schwittersa, bo chodzi w niej właściwie o przeobrażające *Entformung*, gdyby Heidegger naprawdę przyjrzał się dadaistom. Jak wiemy, myśliciel nigdy tego nie zrobił. Zacytował jednak Heraklita, który zapraszał smętnych i rozżalonych przybyszów słowami: „Tutaj także obecni są bogowie”. Takie przeistoczenie codzienności i banału leżało nie tylko u podstaw sztuki Schwittersa, ale – jeśli wierzyć Arthurowi C. Danto – także zabiegów zawłaszczających Duchampa, od słynnej Fontanny poczynając, po tak spektakularne przykłady, jak *Brillo Boxes* Andy’ego Warhola (1928-1987), co spektakularnie kończyło czysto wizualne ocenianie sztuki²⁰.

„Rzeczy są bardziej natarczywe niż myśl. Na pewno trwają dłużej niż mowa i gest. Rzeczy są konkretne i przynoszą stabilność, chociaż w różnym stopniu” – pisał Bjørnar Olsen, norweski archeolog, upominając się o rzeczy²¹. Ludzie spotykają się z rzeczami, a one zapośredniczają międzyludzkie relacje, umożliwiając – zgodnie z teorią afordancji Jamesa J. Gibsona – określone działania, a nawet uporczywie się ich domagają. Potrzebujemy języka do wyrażania bezpośredniości doświadczania materialnego świata, bez przedustanowionych scenariuszy, jeśli chcemy mniej antropocentryzmu. A kreując nowe wizje teraźniejszości i przyszłości, konstruujemy też inną przeszłość.

Właściwie wszystko jest rzeczą, pisał Heidegger w *Źródle dzieła sztuki*, skoro rzecz = res = ens = coś bytującego; wszelki byt, wszystko, co nie jest niczym, jest rzeczą. Podając przykłady: obraz wisi na ścianie jak kapelusz czy broń myśliwska (już samo to zdanie – jak zauważyła Anita Alkhas – można byłoby przypisać Duchampowi²²), a kwartety Beethovena leżą jak ziemniaki w piwnicy, w magazynach wydawnictwa; na co dzień prędzej pomyślimy o samolocie, odbiorniku radiowym, kamieniu, skibie ziemi, kawałku drewna, siekierze, młotku, bucie czy zegarze, ale są też przecież rzeczy ostateczne: śmierć, sąd. Mimo tego, wzbraniamy się nazywania rzeczą Boga, człowieka, a nawet chrząszcza i trawy – pisał filozof, dodając, iż wszystkie rzeczy mają w sobie coś rzeczowego (Dinghafte) oraz „inne”, gdyż dzieło „zaznajamia z Innym, ujawnia owo Inne”. By zetknąć się z rzeczywistością dzieła, trzeba przemyśleć wprawdzie to, co rzeczowe w dziele – postulował. Wywiódł trzy wykładnie rzeczowości rzeczy: po pierwsze – odnoszące się do własności, skupiska i nośnika cech, jego akcydensów, dzięki któremu powstaje całość, a wówczas „rzecz jest tym, wokół czego skupiły się własności”; po drugie – do wrażeń i zmysłowego napierania, co z kolei powoduje, że „rzecz nachodzi nas swoim wyglądem”.

» 20 A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981.

» 21 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 242.

» 22 A. Alkhas, *Heidegger in Plain Sight: "The Origin of the Work of Art" and Marcel Duchamp*, „Journal of Philosophy: A Cross Disciplinary Inquiry” 2010, No 5(12), s. 1.

W obu przypadkach rzecz jednak przepada z powodu pewnej przesady – w pierwszym, bo rzecz trzymana jest zbyt daleko od naszej cielesności, a w drugim, bo jest z kolei zbyt jej blisko, zamiast pozostawić rzecz „w jej własnej pozostawalności”, w jej „spoczywaniu-w-sobie”. Po trzecie, kolejna wykładnia odnosi się do uformowanego materiału i rozróżnienia materiału i formy, które osiedlają w czymś wytworzonym specjalnie do użytkowania, czyli narzędziu, pośredniczącym między samą tylko rzeczą a dziełem. Tu znowu pojawia się problem, bo dzieło sztuki nie zaliczamy do samych tylko rzeczy, gdyż są czymś samorodnym, do niczego nieprzymuszonym i samowystarczalnym. To, do czego chciał dotrzeć Heidegger, to – poprzez relację między dziełem a rzeczą – do niezastawionego wystarczania się rzeczy, w celu ich niezapośredniczonego spotkania, do tego „co rzeczowe rzeczy, tego co narzędziowe narzędzia i tego, co dziełowe dzieła”, pod warunkiem, by nie wymuszać drogi do tego i – jak to określał – nie napadać na rzeczy. Przyjrzyjmy się jednak mimo wszystko trzeciemu przypadkowi, nie tylko dlatego, iż spójnia materii i formy odgrywa wielką rolę w dyscyplinach historii sztuki oraz estetyki, a sam Heidegger nazywał ją wykładnią przewodnią, ale również po to, by odnotować charakterystyczną lukę w wywodzie filozofa. Nie dopuszcza nawet myśli, że dzieło sztuki może być przedmiotem gotowym. To oczywiście nie dziwi ze względu na miejsce i datę, w jakich wykład *Ursprung des Kunstwerkes* został wygłoszony, czyli III Rzesza w 1935 roku (publikacja jest o rok starsza). Jednak ominięcie ready made jest dość zaskakującą luką, gdy wczytamy się głębiej w tekst, analizujący spojenie materiału i formy. Filozof bowiem uznaje, że to przydatność (w której zawiera się ugruntowanie formy) sprawia, iż byt na nas spogląda i nas oświeca. Materiał i forma są tym, co określa narzędzie, czyli coś ku pożytkowi ukształtowanego z materii. Filozof pisze dalej, że narzędzie pokrewne jest dziełu sztuki, o ile wytworzone jest ludzką ręką. Dzieło z kolei, choć jest rzeczą, różni się tym, iż przypomina nieprzymuszoną do niczego, samorodną rzecz. Heidegger nie chciał zobaczyć czegoś, co miał na wyciągnięcie dłoni. By przyjrzeć się drodze, jaka prowadzi do tego, co narzędziowe narzędzia, filozof wybiera co prawda chłopskie buty, ale namalowane przez van Gogha. Tymczasem tytułowa Anna Blume z wierszy Schwittersa, a konkretnie z *Merzgedicht I*, nakłada buty na głowę i chodzi na rękach („Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände”)²³.

Mogłoby być więc może tak:

– Heidegger:

Każdy wie, co jest właściwe butowi. Jeśli nie są to buty z drewna lub

» 23 K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, Paul Steegemann Verlag, Hannover 1919, s. 5.

łyka, jest tam podeszwa ze skóry i skóra wierzchnia, obydwie złączone szwami i gwoździami. Taki produkt służy do okrywania stóp.

– Schwitters: Anna Blume nakłada buty na głowę (kapelusz na stopy) i chodzi na rękach.

II. Bezradny Eugeniusz Geppert w ponemieckim adlerze na środku skrzyżowania

Apokalipsa, jaka się zdarzyła w Breslau, stawia nas przed kwestią poradzenia sobie z końcem rozumianym jako granica antropologiczno-kulturowa, gdyż w mieście zostały rzeczy z poprzedniej kultury. Próbowano traktować granicę na tyle nieodwołalnie, iż likwidowanie obcych przedmiotów traktowano całkiem poważnie. Nie było zrazu mowy o żadnej metamorfozie Entformung, lecz o oczyszczającej eliminacji. Ówczesna prawomocność ścisłej selekcji oraz niewymowna cichość rzeczy powodują, iż nie tylko historia społeczno-polityczna, ale także historia sztuki stała się częścią „triumfalnej” historii, upamiętniającej zwycięstwa polityczne²⁴. Problematyczne zamknięcie dawnego świata związane było z konkretną produkcją dziedzictwa i tożsamości nowego mieszkańca postbreslauskiego Wrocławia; teraźniejszość miasta okazała się zupełnie inna od tej, która mogła wynikać z konceptualizacji przeszłości. Gorzki radykalizm prowadził z kolei do następnej linii demarkacyjnej, związanej już generalnie z refleksją o kresie paradygmatu nauki z jego oświeceniowymi korzeniami, czyli demarkacji kategoryjnej²⁵.

Na początku wrocławskiej, powojennej części niniejszej opowieści zadać można proste – choć czysto retoryczne – pytanie, w typie „możliwościowym” (horyzontu oczekiwań): czy odbyły się tu po wojnie wystawy, które przypominałyby tych niemieckich artystów, którzy w latach 30. musieli opuścić miasto, prześladowani przez brunatny reżim? Objęcie miasta po nazistach, na mocy skomplikowanych ustaleń politycznych, zakładało przecież nadzieję na szacunek dla ofiar reżimu. Schwitters dostał po wojnie stypendium od nowojorskiego MoMA. O Erichu Wiesem ciągle niewiele wiemy, oprócz twardych faktów, w tym o jego dyrekturze w Darmstadtzie; z profesów breslauerkiej Akademii Oskar Schlemmer nie doczekał końca wojny i zmarł w 1943 roku, Oskar Moll cztery lata później. Z kolei Schwitters, bohater naszej opowieści, odszedł pięć lata później. Umarli, zanim Wrocław był gotów ich przyjąć.

Dla Kurta Schwittersa apokalipsą była już pierwsza wojna światowa; to po jej zakończeniu wymyślił stwarzanie nowego świata z ułom-

» 24 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne: refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 40.

» 25 *Ibidem*, s. 38 i n.

ków starego. Namysł nad rzeczami, troska – jak już wiemy – zarówno Schwittersa, jak i Heideggera, powróciły (niezależnie) w okresie PRL-u, w wykonaniu artystów interesujących się sztuką informel i asamblażem. Szczególnie ważnym miejscem musiał być w tej perspektywie Wrocław, z licznymi szaberplacami i różnymi „wykopaliskami”. Ideologiczne odgórne odniemczanie zetknęło się tu z codziennością niemieckiej kultury materialnej. Wrocławscy artyści działali wobec koncepcji końca, licznych linii demarkacyjnych (politycznych i paradygmatycznych), rodzenia się nowego i czasów przełomu. We Wrocławiu Eugeniusz Geppert, jeden z założycieli i pierwszy rektor wrocławskiej plastycznej szkoły wyższej, nie nawiązywał oczywiście do rozwiązanej w 1932 roku Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau. Zupełnie nie obchodzili go też dadaści, zresztą ich sztuki nie było już w kolekcji zniszczonego Schlesisches Museum, gdyż naziści starannie wyczyścili zbiory narodowe ze sztuki ochrzczonej oszczerczym i zniesławiającym określeniem „zdegenerowana”. Zdawało się, że nikt we Wrocławiu nie tęsknił za awangardową sztuką niemiecką, a już tym bardziej za dziełami dadaistów; Geppert kształcił się w Krakowie i Paryżu i uwielbiał Raoula Dufy. Nawet Oskar Moll, przedwojenny breslauer był kimś, którego uznano za niewartego przypomnienia, a przecież tak jak polscy artyści – kochał Paryż i Matisse’a. Co dopiero Schlemmera z jego baletowymi koncepcjami, jego także nie chciano wspominać! Geppert zamiast tańca zdecydowanie preferował batalistykę. Choć zbierał różne drobne ładne przedmioty, dziecinne laleczki i figurki koników, nigdy nie przyszłoby mu do głowy, by na wystawie zamiast obrazu z przedstawieniem konia wystawić jakiś jego fabrycznie wyprodukowany wizerunek. Zdarzyło się pewnego razu, że dostał od władz z demobilu Adlera wraz z kierowcą. Mieczysław Zdanowicz wspominał, że ponieważ kierowcą był kowal z Zakładu Metalu, automobil nie poddawał się chętnie jego zabiegom i często odmawiał posłuszeństwa przy kierowaniu. W ten sposób Geppert – jak można uznać – stał się bohaterem pierwszych wrocławskich „performansów” i parateatralnych akcji: „Nieraz z miasta przybiegał goniec z alarmującą wiadomością, że prof. Geppert >stoi< na skrzyżowaniu i czeka na pomoc. Studenci porzucali zajęcia i biegli na wskazane skrzyżowanie, a następnie gromadnie odprowadzali rektora w adlerze do uczelni. Odprowadzali, rzecz jasna, >na pych<”. Był to z pewnością – założmy wbrew temu, co czytamy w historii sztuki Wrocławia – swoisty teatr uliczny, wyprzedzający na wiele dziesiątków lat uruchomienie Festiwalu Teatru Ulicznego²⁶. Inny słynny wrocławski samochód z lat pionierskich to ciężarówka mercedes o ładowności 2,5 tony – zakup Muzeum Państwowego we

» 26 M. Zdanowicz, *Ogród-galeria na gruzach kamienic czynszowych*, [w:] *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*, cz. 1, red. A. Saj, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s. 141.

Wrocławiu w organizacji w 1947 roku. Zanim przejdziemy do konstatacji dotyczących relacji Mercedesa i Adlera oraz z kolei ich wagi dla rozumienia sztuki, dodajmy tylko, że Schwitters był zawołanym kierowcą i jeżdżenie na automobilowe przejażdżki sprawiało mu przyjemność²⁷. Tymczasem Geppert dobrze czuł się na koniu, a wobec koni mechanicznych – całkowicie bezradnie. Potrzebował kierowcy.

Dźwięki jadących Adlera oraz Mercedesa posłużyły Heideggerowi do wyjaśnienia potrzeby doprowadzania rzeczy do możliwie jak największej z nami bezpośredniości. Przestrzegał, by nie odbierać tego, co rzeczowe, przy pomocy naporu wrażeń, choć słysząc mercedesa, natychmiast odróżniamy go od adlera. Najlepiej ponoć pozostawić rzecz w „jej spoczywaniu-w-sobie”²⁸. Być może taką bezpośredniość uzyskiwał Geppert z końmi poprzez ich malowanie. Także Heidegger bowiem dochodził do rzeczy poprzez ich malarskie wizerunki. Mamy tu więc znowu przeobrażenie codzienności, o którym tyle już mówiliśmy w odniesieniu do Schwittersa. U Heideggera dokonywało się, gdy zapragnął przyjrzeć się drodze, jaka prowadzi do tego, co narzędziowe narzędzia, gdyż wybrał obuwie namalowane przez van Gogha, choć – być może – wszystkie wnioski, do których doszedł, mógłby sformułować, patrząc na same buty, a nie na ich malowaną reprezentację. Pomińmy już fakt, że filozof nie doprecyzował, o który obraz dokładnie mu chodzi, bo wszak holenderski mistrz nie podejmował tematu chłopskich butów jednokrotnie. Było mu wszystko jedno, który obraz opisuje, gdyż chodziło mu apriorycznie o uznane malarskie arcydzieło, a nie o trywialne buty; choć tak pięknie – cytując Heraklita – potrafił mówić o trywialności. Filozof upierał się, iż bycie narzędzia narzędziem wywiódł dzięki podejściu do obrazu van Gogha. „To on przemówił” – napisał. Trudno jednak byłoby nie uznać, że równie dobrze przemówić mogłyby same rzeczy, a nie ich malowane przedstawienia. Mimochodem wszak zauważmy, iż filozof upiera się przy swoim, jakby z pewnym wahaniem: „Raczej dopiero dzięki dziełu i tylko w dziele właściwie ujawnia się bycie narzędzia narzędziem”²⁹. Właśnie w tym „raczej” upatrywać można potencjalnej nadziei na spotkanie ze Schwittersem.

„Dzieło Martina Heideggera, chociaż zawiera nieco niejasną koncepcję rzeczy, sygnalizuje, że podejmowane były mniej lub bardziej udane próby przeciwstawiania się dominującemu myśleniu antropocentrycznemu”³⁰ – pisał znacznie później cytowany już Bjørnar Olsen. Schwit-

» 27 K. Traumann-Steinitz, *Kurt Schwitters; a Portrait from Life: With Collision, a Science-Fiction Opera Libretto in Banalities*, University of California Press, Berkeley 1968, s. 94.

» 28 M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk et al., Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 14.

» 29 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 22.

» 30 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 24.

tersowskie Merzzeichnungen, także dzieło z kolekcji dr. Wiesego, a ponadto asamblaż oraz Merzbau, wykonany w Hanowerze, to w istocie dzieło idealne, tyleż Baudelairowskiego chiffonniera, co peerelowskiego inżyniera-bricoleura zmuszonego do poezji „zrób to sam” i tworzenia *poèmes-objets* w kosmosie wiecznego niedoboru. *Bric-à-brac*, świat różnych przedmiotów i ich szczątków, to wręcz naturalny materiał pierwszych wrocławian. Zainicjowanych najprawdopodobniej przez nich w pracowniach plastycznych działań kolażowo-asamblażowych nie można było jednak właśnie z tego względu uznać za prestiżowe. Tym samym skazano pierwsze wrocławskie kolaże i asambláže – jak się możemy domyślać – na zapomnienie. Kuriozalne miscellanea to domena wagabundów, włóczęgów, hobos, flâneurs, bezdomnych i niezadomowionych, ludzi w drodze. Tacy byli – jeśli uruchomimy wyobraźnię po przeczytaniu wspomnień pionierów – wrocławianie! Władza w okresie pionierskim wołała jednak malarstwo od asamblażu, gdyż malarstwo pomagało zdystansować się od faktycznego stanu chiffonniera, czyli szmaciarza – konspiratora montującego na nowo porzucone szczątki i tworzącego zadziwiające światy, łączące to, co na dole, z tym, co na górze. Oprócz Baudelaire’a podkreślał to przecież także Walter Benjamin. Tworzenie ze śmieci zawsze jednak zagrożone jest brudem, bo – jak pokazała Mary Douglas w *Czystości i zmacie* – porządkująca rola kultury wyrzuca przedmioty naruszające klarowne klasyfikacje i nawyki mentalne. W tej perspektywie oczywisty staje się krytyczny potencjał odpadów, w tym także poskładanego z nich asamblażu. Stać się mógł – jak pisał Piotr Majewski – formułą polskiej nowoczesności, jedynie trzymając się jak najbliżej obrazu sztalugowego³¹, być może właśnie ze względu na uwznioślenie marnej codzienności. Radykalizm Schwittersa pójść musiał na długo w zapomnienie, ale jego nadzieja nowego, lepszego świata oraz niezgoda dadaistów na kontynuację tego, co się wyczerpało i boleśnie rozczarowało, jest dzisiaj zachętą sięgania do Breslau sprzed 1933 roku. Tradycja dadaistów dla przybyłych tu w 1945 roku Polaków była oczywiście praktycznie niedostępna. Nie chcieli jej bowiem nie tylko Niemcy niemieccy (starannie ją wymazując), ale także komunistyczne władze. Polacy, zmuszeni do życia w komunizmie, zajęli po drugiej wojnie światowej miasto, które wcześniej – przez długie dwadzieścia lat – poddać zostało nazistowskiej opresji. Nie mieli możliwości zobaczyć tych dzieł, których symbolem jawi się tutaj skromny Merzzeichnung. Jeśli bowiem dla nowych władz nie był nawet *entartet* (zdegenerowany), to był po prostu niewidoczny, gdyż nie nadawał się do spektakularnych celów, prestiżu władzy. Podwójna nazistowsko-komunistyczna czystka nie dała jednak rady przekreślić tradycji, której symbolem w mieście jest właśnie malutki

» 31 P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Tow. Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006.

Merzzeichnung 225 Schwittersa. To on pozwolił nam zasygnalizować możliwość napisania innej historii sztuki miasta, której śladów niekoniecznie trzeba szukać w muzeach.

Zakończenie

Światowym symbolem sztuki powstałej w Breslau przed dojściem do głosu nazistów nie jest jednak oczywiście przypadkowo znaleziony kolaż Schwittersa, ale znajdujące się dziś w Nowym Jorku *Bauhaustreppe* (1932) Oskara Schlemmera, namalowane w jego pracowni w Akademii w Breslau na krótko przed wyjazdem artysty do Berlina. Schlemmer bowiem przyjechał do Breslau jeszcze w 1929 roku, na zaproszenie profesora Oskara Molla ze Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe³². *Schody w Bauhausie*, zakupione wpierw przez Philipa Johnsona, trafiły potem do MoMA jako dar. Alfred Barr jr. powiesił obraz w muzeum jako wyraz solidarności z niemieckimi artystami awangardowymi i symbol oporu wobec nazistów. Wyłuskiwał bowiem liczne niemieckie dzieła, nie tylko wspomnianego wcześniej Schwittersa. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu zachowała się jedyna praca Schlemmera: litografia darowana dr. Wiesemu i jego żonie w tym samym 1932 roku, gdy malował *Schody w Bauhausie* i szykował się do wyjazdu. Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau w Breslau zamknięto w 1932 roku na mocy tzw. Notverordnung (dekretu specjalnego w przypadku sytuacji kryzysowej), Moll – dyrektor Akademii – także stracił posadę. Szkołę zamknięto w kwietniu, tymczasem na jesieni 1932 roku Heidegger bierze przysługujący mu uniwersytecki urlop, tzw. *sabbatical*. Można powiedzieć, że czas naszym bohaterom nie sprzyjał, bo Schlemmer po zamknięciu szkoły przeprowadza się wkrótce do Berlina i szybko, bo już w 1933 roku, traci pracę w tamtejszej Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandete Kunst. Kiedy jeszcze w czerwcu 1932 roku Heidegger daje wykład w Dreźnie, nie ma tam już Schwittersa, choć studiował w stolicy Saksonii w latach 1909-1915, a jego recitale, wykłady i wystawy miały miejsce w latach: 1921, 1923, 1925, 1926 (kilkakrotnie) i 1929. Artysta i filozof mijają się jednak nieustannie. Rok po wykładzie Heideggera we wrześniu roku 1933 prace Schwittersa pokazane są w Dreźnie na objazdowej wystawie sztuki zdegenerowanej. Podobnie prace Molla i Schlemmera zostały uznane za zdegenerowane, a sam Bauhaus został brutalnie zamknięty przez brunatny reżim³³. W 1937 roku Schlesische Museum der Bildenden Künste

» 32 R. Różanowski, „Eine herrliche Entspannung in einer blöden Zeit“ – Die Breslauer Jahre Oskar Schlemmers, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 306-307.

» 33 J.-P. Stonard, Oskar Schlemmer's „Bauhaustreppe”, 1932: Part I, „The Burlington Magazine” 2009, vol. 151, no. 1276, Twentieth-Century Art and Politics, s. 456.

w Breslau robi czystkę, pozbywając się dzieł Schwittersa. Ich orędownik i admirator, dr Erich Wiese – dyrektor muzeum – stracił pracę, jak już wiemy, cztery lata wcześniej – i tak jak Moll oraz Schlemmer – wyniósł się z Breslau. Gdzie więc mogliby się spotkać Schwitters z Heideggerem w 1932 roku, kiedy jeszcze ciągle – wydawałoby się – do spotkania takiego mogłoby dojść? W breslauskiej pracowni Schlemmera? Stała już pusta, gdy Heidegger miał czas na podróże. A Schwitters wynajął wówczas dom na norweskiej wyspie Hjertøya i zamieniał go w dzieło Merz. Budował, zamieszkiwał i myślał. Wzorcową wystawą nazistowska *Deutsche Kunst in Schlesien* (Niemiecka sztuka na Śląsku), zaaranżowana w 1934 roku na Terenach Wystawowych w Breslau, otwarta została przez samego Alfreda Rosenberga, prominentnego działacza NSDAP, odpowiedzialnego za duchowy rozwój członków partii i obsesyjnego rasistę, przybyłego specjalnie z Berlina na otwarcie³⁴. Na wystawie tej nie było oczywiście miejsca dla „zdenegerowanych”, wysmiano ich już zresztą wcześniej na dużym pokazie *Kunst der Geistesrichtung 1918-1933* (Sztuka prądu duchowego [vel upiornego] 1918-1933) – z inicjatywy untergauleitera Hansa Huebenetta za rządów w muzeum dr. Wolfa Marxa. Wyeksponowano wówczas celem wysmiania dzieła m.in.: Paula Klee, Georga Grosza, Johannes Molzahna, Oskara Molla czy samego Wassyla Kandynskiego, który był dla Schwittersa wielką inspiracją. Pokaz pomyślany był jako Schreckenskammer (gabinet okropności), ale dodatkowo jako część wręcz spiskowego układu – „systemu weimarskiego” – z jakim należy walczyć³⁵.

Merzzeichnung 225 na ekspozycji we wrocławskim muzeum to nieprzenikniony inny, meteor z odmiennych rzeczywistości i czasu, przywleczony z nieartystycznego, codziennego świata do świata sztuki. Łamie zasady decorum, podkreślając, że nie mieści się w języku obserwatora przybyłego podziwiać malarstwo. Przekraczanie granic to jego zasadnicza prerogatywa, gdyż jest skandalem i metafizyczną zagadką jednocześnie, łączącą wcale nie tak niemożliwe uczucia: pogardę i kult. Domeną *Merzzeichnung 225* jest – poprzez paradoksalny charakter łączenie niemożliwego, co powoduje z jednej strony swoiste milczenie i aporię, z drugiej zaś sygnalizuje potencjał odnowy i rezurekcji, a także oczywiście nowej metafizyki i narracji postsekularnych. Schwitters fascynował się Kandynskim wierzącym w odkrycie nowego porządku dzięki nowemu, świeżemu spojrzeniu na to co opatrzone. Artyści nowocześni XX wieku wrota do innych wymiarów szukali w zwykłej, codziennej rzeczywistości. W *Rückblicke* (1913) Kandynskiego znajdziemy olśnienie codziennością, gdy to, co martwe, zaczyna drżeć i ukazywać swą sekretną twarz.

» 34 D. Codogni-Łańcucka, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy*, „Quart” 2015, nr 2(36), s. 60.

» 35 Por. A. Saraczyńska, *Sztuka zwyrodniała*, „Gazeta Wyborcza” [Wrocław], 16.11.2007, s. 2-3.

Tak dzieje się nawet z niedopałkami papierosów w popielniczce i zgubionym przez kogoś guzikiem od spodni, leżącym w kałuży na trotuarze. Zwróciłam szczególną uwagę na patronażową rolę *Merzzeichnung 225* – złożonego ze szmatek i papierków – w doprowadzeniu do spotkania Schwittersa z Heideggerem (przy aprobacie Gepperta). Każdy z tych twórców myślał o rzeczywistości w kontekście śladów przeszłości i do-grzebywania się do zapomnianych znaczeń. Wszystko wszak poszło nie tak. Sposobami uzmysłowienia sobie korespondencji rzeczy, ich nowych relacji był ich wybór, nowe połączenia, możliwość metamorfozy, potencjał materiałów. Obowiązywała zasada równego traktowania poszczególnych przedmiotów (dzbanka i konia u Gepperta; biletu i zniszczonej sznurówki w Schwittersa, butów i pieca chlebowego u Heideggera) oraz swoistego zrównania koloru rzeczy z farbą. *Eigengift*, esencja rzeczy, musi – jak pamiętamy – zostać porzucona w momencie użycia jej w obrazie i zatracić się w *Entformung*³⁶. Będąc pod silnym wpływem Kandynskiego oraz artystów *Der Blaue Reiter* (innych „niebieskich jeźdźców” na błękitnych koniach tak uwielbiał Geppert!), Schwitters podkreślał duchową zawartość nieożywionej materii. Schwitters uznał – jak pisał John Elderfield – że w obliczu wyczerpania się dziewiętnastowiecznego materializmu i paradygmatu artystycznego zwrócenie się ku rzeczom budzi nadzieję na duchową odnowę. Funkcja duchowa sztuki zaś ma moc rzucenia wyzwania tragedii ludzkiego losu³⁷. O marzeniach artysty już po drugiej wojnie światowej – po ucieczce przez Norwegię z Niemiec w 1937 roku i osiedleniu się w Anglii – napisał trafnie Stefan Themerson, podkreślający fakt przemieszania się rzeczy jako sprawę fundamentalną i niezbędną. Albowiem połączenie na nowo tak banalnych przedmiotów, jak „bilet kolejowy i kwiat, i kawałek drewna”, nie jest wcale niewinną sprawą estetyki: „Bilety należą do towarzystwa kolei żelaznych; kwiaty do ogrodników; kawałki drewna do kupców tego materiału. I jeśli przemiesza się te rzeczy, to spowoduje się spustoszenie w systemie klasyfikacji, na którym opiera się reżim, wyrwie się myśli ludzi z utartego szlaku, a utarty szlak myślenia ludzi jest fundamentem Porządku – czy to jest Stary Porządek, czy Nowy Porządek – i dlatego, jeśli pomiesza się w utartym szlaku myślenia, to czy jest się Galileuszem czy Giordano Bruno z ich zabawnymi koncepcjami ruchu, lub Einsteinem z jego zabawnymi koncepcjami czasu i przestrzeni, lub Russellem z jego zabawnymi koncepcjami sylogizmu, lub Schönbergiem z jego zabawnymi koncepcjami czarnych i białych klawiszy w klawiaturze, lub kubistami z ich zabawnymi koncepcjami obrazu, lub dadaistami czy merzistami z ich zabawnymi koncepcjami przedstawiającymi >symetrie i rytmy w miejsce zasad< – jest się, czy się tego chce, czy nie, w samym sercu zmian politycz-

» 36 J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, s. 46 i 49.

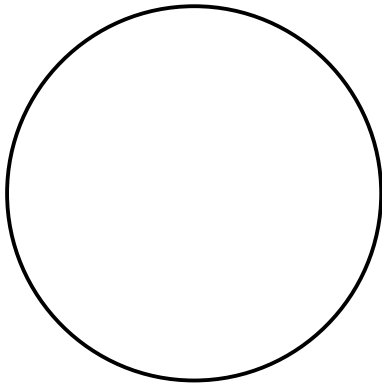
» 37 *Ibidem*, s. 32 i 42.

nych. Hitler to wiedział. I dlatego Kurt Schwitters został wyrzucony z Niemiec³⁸. Pewnie także dlatego, że po wysłuchaniu deklamacji: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee” – jak się dowiadujemy od świadków: „Coś się w tych ludziach rozerwało, coś, czego się zupełnie nie spodziewali: przeżyli ogromną radość”³⁹. W reżimach nie chodzi przecież o to, by nie przeżywać bezinteresownej radości, bo wówczas – jak pisał Themerson – można się znaleźć w samym sercu politycznych zmian.

Wyzwanie i nadzieja Schwittersa docierają do Polski z opóźnieniem, Schwitters wyrzucony z Niemiec nie znajduje oparcia w powojennej Polsce. Wyobraźmy sobie jednak, że wreszcie udało się to, co nie mogło udać się wcześniej. Kolaż wisi w miejscu publicznym, dzięki temu przywołuje i mąci w głowie. Nie mogło tak być od lat 30. XX wieku. W 1932 roku Schwitters bowiem nie podrzucił Heideggera do pracowni Schlemmera swoim adlerem. Nigdy tam nie przybyli, dlatego nie mogli zastać licznie czekających na nich gości, pochylonych nad *Merzzeichnung 225*. Zresztą dr Wiese wcale go nie wyciągnął z teczek. Nie padły też wówczas słowa świetnie puentujące niepozorny kolaż ze skrawków i jego przestrzeń: „Tutaj także obecni są bogowie”. Jeszcze na zdjęciach ukazujących pod koniec życia dr. Ericha Wiesego, breslauera w Darmstadzie, i prof. Eugeniusza Gepperta, lwowiaka we Wrocławiu, widać śmiercionośne rozczerwanie i smutek. Czy zrobiliśmy dziś wszystko, by przywrócić im uśmiech? Tę „ogromną radość”, o której wspominali świadkowie recitali Schwittersa? Czy zrobiliśmy wszystko, by spotkanie Schwittersa z Heideggerem stało się możliwe? A może, przeciwnie, zrobiliśmy zbyt wiele, bo to pewnie przesada, by Heidegger okazał się inicjatorem ready made, a Geppert – happeningów. ●

» 38 S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, Gabberbochus Press Londyn 1958, s. 14, za: A. Saciuk-Gąsowska, *Wobec Kurta Schwittersa*, [w:] *Kurt Schwitters*, red. M. Bauer, A. Wesolek, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2004, s. 8.

» 39 H. Richter, *Dadaizm*, s. 239.



Ewelina Jarosz

performerka tożsamości historyczki sztuki, krytyczka, okazjonalnie kuratorka wystaw. Absolwentka Katedry Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Napisała doktorat na temat ponowoczesnej recepcji amerykańskiego malarstwa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Markowskiej. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej oraz Mary & Clifford Corbridge Trust. Obecne zainteresowania badawcze: kobieca nieheteronormatywność w sztuce i queerowanie historii sztuki.

Figury **nieprzedstawialnego.** **Roztańczona recepcja** **sztuki Barnetta Newmana** **przedstawiona** **za pomocą tańca**

I.

W swoim artykule zaprezentuję wybrane aspekty ponowoczesnego modelu recepcji malarstwa barwnego pola (*color field painting*), nazwanego przeze mnie „figurami nieprzedstawialnego”. Następnie przedstawię je na przykładzie zmieniającej się historii recepcji malarstwa Barnetta Newmana (1905-1970), jednego z liderów interesującej mnie tendencji w sztuce nowoczesnej Ameryki Północnej, który w tym tekście zafunkcjonuje w nowym, tanecznym kontekście. Model ponowoczesny jest wynikiem zwrotu teoretycznego w ramowaniu sztuki ekspresjonizmu abstrakcyjnego oraz poświęconych jej dyskursów historyczno-artystycznych¹. Istotnym punktem odniesienia dla tego zwrotu – pozwalającego przekraczać modernistyczne fundamenty malarstwa barwnych płaszczyzn, a także postrzegać je w kategoriach niedokończonego projektu historyczno-artystyczno-intelektualnego – stała się filozofia postmodernistyczna Jeana-François Lyotarda (1924-1988). W tekstach poświęconych sztuce autor ten odwoływał się do przykładów malarstwa amerykańskiej awangardy, dokonując przeramowania podstawowej kategorii opisowej sztuki Newmana – wzniosło-

» 1 Zob. E. Jarosz, *Figury nieprzedstawialnego. Ponowoczesny model recepcji barwnego pola*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, dostępna w Bibliotece IHS.

ści (*the sublime*)². W tym zakresie jego dokonania złożyły się na coś, co Wolfgang Iser, niemiecki postmodernistyczny filozof i historyk sztuki, określił antyprzedstawieniowym projektem Lyotarda³. Projekt taki został sformułowany przez francuskiego filozofa w latach 1980-1990, nie tylko na gruncie sztuki awangardowej⁴, ale także filozofii, polityki oraz historii⁵.

W ramach dominującego, modernistycznego modelu recepcji dyskurs na temat malarstwa Newmana – artysty, który posługiwał się dużymi, ekspresyjnymi powierzchniami koloru w celu osiągnięcia określonych efektów emocjonalnych u odbiorców – pokryty został patyną patriarchalnych i esencjalizujących narracji. Te zaś pomogły uczynić z obrazu artystycznego rynkowe narzędzie w przestrzeni instytucjonalnej, gdzie nadal żywe pozostają idee amerykańskiego imperializmu. Narracje na temat kulturowej potęgi i władzy stały się łatwym łupem gry rynkowej⁶. Nie tylko jednak chodzi o to, że dyskurs komercyjny garściami czerpie z założyciel-

- » 2 Newman powoływał się na tę kategorię m.in. w eseju *The Sublime is Now* (1948). Wzniosłość traktował jako opozycję względem wyrazowych możliwości piękna. Artysta rozpoczął swój tekst od słów na temat moralnej walki między oboma pojęciami: „Wynalezienie piękna przez Greków, to jest ich postulat piękna, stało się problemem europejskiej sztuki oraz estetyki filozofii. Naturalne pożądanie człowieka w sztukach, jakim jest wyrażanie jego relacji do absolutu, zostało pomylone z absolutyzmami doskonałych kreacji” (tłum. własne). *Idem, The Sublime is Now*, [w:] Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, ed. J.P. O'Neill, Alfred A. Knopf, New York 1990, s. 170-173. Więcej na temat wzniosłości w odniesieniu do sztuki interesujących mnie artystów zob. J. Golding, Newman, Rothko, *Still and the Abstract Sublime*, [w:] *Paths To The Absolute Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, London 2000, s. 195-231.
- » 3 W. Iser, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 429-461.
- » 4 J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 1994; *idem, Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 62-80; *idem, Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 1996, nr 2/3, s. 171-188; *idem, Newman: The Instant*, [w:] *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin, Blackwell Publishers, Oxford and Cambridge 1989, s. 240-249.
- » 5 Lyotard pisał o: „Ideach, których nie sposób przedstawić, nie dostarczają żadnej wiedzy o rzeczywistości (lub doświadczeniu), uniemożliwiają swobodną zgodę władz umysłu, dzięki której pojawia się poczucie piękna, nie dopuszczają do wytworzenia i utrwalenia smaku. Można je określić jako nieprzedstawialne”. *Idem, Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, [w:] *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 19-23; *idem, Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 173-189. Zob. też: J. Rogucki, J.-F. Lyotard. *Piękno w obliczu wzniosłości i „nieprzedstawialnego”*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2004, nr 3, s. 4-27.
- » 6 C. Cockcroft, *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, „Artforum” [June] 1974, vol. 12, no. 10, s. 39-41; D. Robson, *The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance*, „The Archives of American Art Journal” 1985, vol. 25, no. 325, s. 19-23; *idem, The Avant-Garde and the On-Guard: Some Influences on the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940s and Early 1950s*, „Art Journal” [Autumn] 1988, vol. 47, no. 3: *New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism*, s. 215-221; J. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

skiej opowieści na temat zniewalającego poczucia zbawienia w doczesności poprzez wzniosłą i heroiczną, amerykańską sztukę powojenną. Zogniskowanie jej wokół poczucia tragicznego losu twórczego męskiego bohatera po II wojnie światowej budowało, jak zauważa Ann Gibson, wykluczającą politykę tożsamościową, w której pomijane były artystki, twórcy i twórczynie o różnym pochodzeniu etnicznym oraz niewpisujący się w heteronormatywne ramy obyczajowe⁷. Stawiam jednak tezę, że spontaniczna forma malarstwa barwnych płaszczyzn, bazująca na emocjach, intuicji i osobistym przeżyciu, wyrażająca nierzadko z ducha lewicowe i anarchizujące elementy światopoglądu jego twórców, a także skłaniająca współczesną badaczkę do eksperymentów z teorią historycznej reprezentacji, powstrzymuje przed zbyt pochopnym odsyłaniem prac Newmana i jego kolegów do lamusa. Tak uczyniły liczne emancypacyjne narracje towarzyszące sztuce powstającej w ponowoczesności, dostrzegające w nim stetryczną estetyczną wizytówkę *quasi*-plemiennej wspólnoty uprzywilejowanych białych mężczyzn, wyrażających swoje twórcze aspiracje w języku abstrakcji.

II.

W proponowanej przeze mnie ponowoczesnej teorii recepcji dowartościowane są te elementy interesującej mnie tendencji artystycznej, które wymykają się petryfikującym strukturom triumfalnej historii amerykańskiej nowoczesności w sztuce. Zarazem koncentruję się na tym, co pozwala mi sformułować kontrnarrację w stosunku do dzisiejszego jej rynkowego impasu. Wbrew ulubionym opowieściom establishmentu, gloryfikującym tak jakość, nowatorstwo czy idiomatyczność malarstwa barwnego pola, jak i postromantyczną, performatywną, maskulinistyczną martyrologię genialnej jednostki, w ramach „figur nieprzedstawialnego” proponowana jest koncepcja ratunkowej dekonstrukcji, przełamującej stereotypowe wyobrażenia na temat stosunku modernizmu do postmodernizmu⁸. Po-

» 7 Por. A. Markowska, „*Tylko to jest ważne, co tragiczne*”. Malarstwo Barnett Newmana, [w:] *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 38-62; zob. też: A.E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale University Press, New Haven 1997.

» 8 Moja propozycja odwołuje się w tym punkcie do założeń projektu badawczego „historii ratowniczej” Ewy Domańskiej, który zakłada m.in. „tworzenie wiedzy o przeszłości zorientowanej na przyszłość i biorącej pod uwagę zmiany zachodzące we współczesnym świecie; pielęgnowanie więzi międzypokoleniowych; promowanie takiego rozumienia historii, które ujmuje ją jako rodzaj wiedzy o charakterze performatywnym, tj. takiej, która dla jednostki i wspólnoty ma zarówno wartość przeżycia w krytycznych sytuacjach, jak i uruchamia zachowania etyczne”. Zob. *Zegar z martwymi wskazówkami*. Z prof. Ewą Domańską rozmawia Maria Rybicka, „*Życie Uniwersyteckie*” 2011, nr 12 [grudzień], s. 13. Informacje o założeniach projektu można odnaleźć na stronie internetowej badaczki: <http://ewadomanska.pl/projekt-mistrz/o-projekcie/> (dostęp: 27.06.2016).

cząwszy od rewizji charakterystyki malarstwa barwnego pola, pozwalającej zwrócić uwagę, że jego ponowocześnie sformułowanym tematem stała się znikomość mechanizmów reprezentacji, koncepcja ta pozwala otworzyć interesujące mnie malarstwo na tematy wcześniej wykluczone z jego mo-



Centrum Sztuki Marka Rothki, Dyneburg, Łotwa, 2013. Dzięki Uprzejmości DMRAC.

dernistycznych dyskursów i, paradoksalnie, związać je z emancypacyjnymi dyskursami mniejszościowymi. Ogniskując uwagę na kategoriach negatywnych, takich jak otchłań czy pustka, rewizja ta znosi zatem sprzeczności nie do pogodzenia, prowadząc do stopniowego uwolnienia malarstwa barwnych płaszczyzn ze struktur czasu historycznego, wyrażającego doświadczenie nowoczesności: wertykalnej osi, kojarzonej z duchowymi aspiracjami Amerykanów oraz progresywnej linii postępu, odnoszącej się do wagi doskonalenia artystycznej formy⁹.

W polemice z modelem recepcji wspierającym się na szkielecie temporalnym, którego fundament światopoglądowy stanowiła kombinacja racjonalizujących elementów filozofii oświecenia oraz afektywne konstrukcje mentalne romantyzmu, pomocne okazały się dwa pojęcia – „figury” i „nie-

» 9 Dlatego też dominujący, modernistyczny model recepcji określam zarazem modelem progresywno-transcendentalnym. Wiąże się on tak z tradycją amerykańskiej krytyki artystycznej, której głównymi wyrazicielami w przypadku interesującego mnie nurtu byli Clement Greenberg oraz Harold Rosenberg, jak i historii sztuki z takimi jej autorami i autorkami triumfalnej narracji na temat malarstwa barwnego pola, jak np.: Alfred Barr, William Rubin, Irwing Handler Robert Rosenbaum, Dore Ashton czy John Golding.

przedstawialnego”. Są one silnie zakorzenione w historyczno-artystycznym wokabularzu malarstwa barwnego pola. Za ich sprawą opisywano proces stopniowego wycofywania się awangardowych artystów amerykańskich z figuratywnego obrazowania i przedmiotowości na rzecz takiego operowania kolorem, które miało kreować zmysłową sugestię iluzjonistycznej przestrzeni świadomości. Pojęcie „figury” ewokowało bezpośrednią obecność widza przed obrazem na zasadzie całościowego oddziaływania obrazu artystycznego. Ponieważ zarazem malarstwo barwnych płaszczyzn pierwotnie identyfikowane było przede wszystkim z ideowym porządkiem kultury symbolicznej wyrażonym w języku ojców, jego tematykę łączono z jaźnią artysty-geniusza, w której swój abstrakcyjny wyraz znalazły takie motywy, jak: kobieta, byt, kosmos, absolut *etc.* W wielkiej modernistycznej narracji właśnie takie rozumienie abstrakcji windowało pozycję nowoczesnego amerykańskiego malarstwa na międzynarodowej arenie sztuki. Pojęcie nieprzedstawialności z kolei nie funkcjonuje w oryginalnym dyskursie historyczno-artystycznym ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Pojawiło się ono wraz z dokonaną przez Lyotarda reorientacją wzniosłości na nieokreśloność, tym samym zapowiadając ponowne zainteresowanie nicością, otchłanią czy pustką, które choć były artykułowane przez ekspresjonistów abstrakcyjnych, to w narracji sukcesu i sukcesji raczej były pomijane. W odczytaniu Lyotarda istotne dla modernizmu metafizyczne oczekiwanie na pełnię, wydarzenie, kulminację dziejów zastąpione zostało przez pryzmat historycznej świadomości nie-zdarzenia¹⁰. Nie tylko zaprzeczało to linearnej teleologii Greenberga z jej kulminacyjną pointą w postaci ekspresjonizmu abstrakcyjnego, co dało asumpt do bardziej heterogenicznych koncepcji czasu.

Przejsie od nowoczesności do ponowoczesności zarysowuje się zatem wyraźnie właśnie na przecięciu dyskursu filozoficznego z dyskursem historii sztuki: w filozofii sztuki Lyotarda. W ponowoczesności „figura” staje się następnie terminem otwierającym refleksję nad interesującym mnie nurtem na dyskursy poststrukturalistyczne i interdyscyplinarne, proponujące porzucenie myślenia o obrazie malarskim w kategoriach kulturowego esencjalizmu, zamykającego doświadczenie sztuki w obrębie wybranych systemów reprezentacji, traktowanych jako systemy o nieprzekraczalnych granicach. „Nieprzedstawialność” (*Unpresentable*) natomiast – w ujęciu Lyotardowskim, zrekonstruowanym przez Welscha w jego projekcie obro-ny sztuki modernistycznej w roli inspiracji dla narodzin filozofii postmo-

» 10 Lyotard pisze, „[...] że nic się nie zdarza, że słów, kolorów, form bądź dźwięków brakuje, że zdanie jest ostatnim, że chleb nie jest codzienny. Malarz ma do czynienia z tym brakiem przy powierzchni plastycznej, muzyk przy powierzchni dźwiękowej, myśliciel przy pustyni myśli itd. Nie tylko znajdując się przed białym płótnem czy białą stronicą, na «początku» dzieła, lecz za każdym razem, gdy coś każe na siebie czekać i staje się zatem kwestią, przy każdym zapytaniu, przy każdym «a co teraz»”, J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda...*, s. 175.

dernistycznej¹¹ – rozumiana jest również jako defensywna niewypowiedzalność, milczenie czy obcość sztuki awangardowej¹². Według Lyotarda, poprzez pociąg artystów do tego, co niewidoczne, manifestuje ona opór przed kapitalistycznym zagrożeniem oraz ideologicznym zawłaszczeniem. Moje stanowisko natomiast powstało w efekcie polemicznej kontynuacji Lyotardowskiego projektu, w efekcie przesunięcia akcentu z defensywnej nieokreśloności malarstwa barwnego pola w stronę jego niewyczerpywalnej potencjalności semantycznej, wiążącej kategorii brzemiennej w znaczenia pustki czy nicości z afirmacją. W rezultacie ratunkowego dialogu z tradycjami przeszłości, prowadzonego z pozycji wychylenia się ku otwartej przyszłości, możliwe stało się zobaczenie interesującego mnie malarstwa w horyzoncie współczesności.

W zaproponowanym przeze mnie ujęciu nieprzedstawialność staje się pochodną szeroko pojętego dyskursu mniejszościowego i emancypacyjnego. Takie odczytanie konkuruje z wielkimi metafizycznymi narracjami ekspresjonizmu abstrakcyjnego, reorientując filozoficzny projekt Lyotarda na potrzebę zapełniania pustki, której poczucie pojawia się wraz z wyczerpaniem progresywno-transcendentalnej narracji. Skonstruowane mechanizmy włączania w czas historyczny tematów pierwotnie z niej wykluczonych, prowadzących do osłabienia wektorów czasu historycznego o zwrotach skierowanych ku górze pod różnym kątem ostrości, wyrażających doświadczenie nowoczesności, określiłam „figurami nieprzedstawialnego”. Spośród trzech konstrukcji czasu, zbudowanych w ramach modelu ponowoczesnego, przedstawię jako przykład tę, która pozwoliła przekroczyć dominujące odczytania sztuki Newmana, z jej kulturowymi hierarchiami oraz prerogatywami ukierunkowanymi na mężczyzn.

III.

Choreograficzna figura tańca performuje meandrujący proces rewizji wykluczających mechanizmów zachodniego modernizmu. Z jednej strony – w jego ramach oferowane były opowieści gloryfikujące postęp, oryginalność i rozwój nowoczesnej abstrakcyjnej formy Newmanowego malarstwa, z drugiej zaś – te, w których nośnikiem jej duchowego wymiaru stały się takie kategorie, jak: natychmiastowość doznania, wzniosłość czy otchłań przestrzeni. Choreograficzna figura tańca włącza tematy odsunięte na boczny tor historii, umożliwiając efektywne wykorzystanie starych opowieści dla pokazania gotowości malarstwa Newmana na zmianę czasoprzestrzeni historii sztuki. Ta gotowość tkwi dokładnie w jego malarstwie, gdy tylko dostrzeżemy, że oprócz opisów obrazów tego artysty, koncen-

» 11 W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 441.

» 12 J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda...*, s. 176 i 181.

trujących się na jego sfetyszyzowanej metafizycznej wertykalności, jego równoważną, immanentną cechą jest dwudzielnosc, pozwalająca wpisać je w plan horyzontalny, a więc historyczno-kulturowy.

Cechę tę ujawnia przełomowy obraz Newmana *Onement* (1948), znajdujący się w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Wczesne w skali całego dorobku płótno jest niewielkie, jak na prace tego artysty, rozmiarów: 69,2 × 41,2 centymetrów. Zawiera ono element, który w ramach modelu modernistycznego otrzymał status wiążący zarówno dla koncepcji teleologicznego wypełnienia dzieł modernizacji zachodniego malarstwa nowoczesnego, jak i duchowego postępu nowoczesnej kultury amerykańskiej. Było nim poprowadzone zdecydowanym gestem przez środek obrazu wertykalne, rozognione, tłusto błyszczące „pasma” jasnej czerwieni kadmowej, nazwane przez artystę zipem¹³. Bardziej niż forma było to coś niejednoznaczne – „nie-pasma”, „tzw. linia”, ponieważ w artystycznej rzeczywistości nie istniały dla Newmana linie proste¹⁴. W interpretacji obrazu – a także kształtowaniu dyskursu na jego temat – liczy się jednak, jak staram się pokazać, nie tylko pion, wyartykułowany pod postacią zipa, wyrażającego ahistoryczne aspiracje artysty związane ze światłem, ale także podział na dwie takie same połówki. Ta ambiwalencja pozwala przesunąć znaczenie *Onement* z kultowego dzieła modernizmu na pracę z powodzeniem odnajdującą się w epoce postmalarzkiej i postmedialnej – ciężącą ku różnicowanym konceptualizacjom, a także formom wyrażonym w interdyscyplinarnym języku różnych dziedzin sztuki – nie tylko grafiki (*Eighteen Cantos*, 1963-1964) czy rzeźby (seria *Here*), ale także, co pokażę w dalszej części tekstu, tańca¹⁵.

Już sam autokomentarz artysty pokazuje, że w modernistycznej fazie recepcji jego sztuki taniec był wielkim nieobecny. Jest to powiedziane wyraźnie we fragmencie wywiadu, udzielonego przez Newmana u schyłku życia: [Obraz – E.J.] to nie jest coś, do czego wchodzisz. To nie jest okno, które prowadzi cię do sytuacji, w której się poruszasz, przechodząc przez wewnętrzny i zewnętrzny świat, z której następnie powracasz do konkluzji. Początek i koniec współistnieją ze sobą. W przeciwnym wypadku malarz jest kimś w rodzaju choreografa przestrzeni, stwarza coś w rodzaju tańca

» 13 Wymieniam tylko niektóre określenia zipów pochodzące z wywiadów: Emile’a de Antonia i Davida Sylvestra. Zob. *Interview with David Sylvester*, s. 254–259. W przedśmiertnym wywiadzie z de Antoniem zipy artysta postrzegał jako „pasma światła”, świadomie nie precyzując charakteru tych elementów, ale też odcinając się od postrzegania ich w kontekście „arbitralnej, abstrakcyjnej decyzji”.

» 14 *From “The New American Painting”*, [w:] Barnett Newman: *Selected Writings...*, s. 180. Zawarty w tym tomie wywiad Davida Sylvestra z artystą w znacznej mierze poświęcony jest problematyce linii. Temat zipa pojawia się w nim w kontekście różnicy, jaką generuje twórczość Newmana w stosunku do malarstwa Pieta Mondriana. *Ibidem*, s. 254–259.

» 15 Na tę cechę, którą dostrzegał już sam Newman (w tekście *Northwest Coast Indian Painting*, 1946), pierwszy wyraźnie zwrócił uwagę Ive-Alain Bois. Zob. *Idem, Painting as Model*, katalog wystawy, The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1990, s. 187–215.

elementów, a jego sztuka staje się sztuką narracyjną, a nie wizualną.

Pokazanie procesu przekształcania temporalnych współrzędnych dyskursów nowoczesnej historii sztuki amerykańskiej należałoby zatem rozpocząć od zdefiniowania braku w modernistycznym modelu recepcji, poczynając od spostrzeżenia, że totalizowane w jego ramach wzrokowe doznanie autonomicznego obrazu niwelowało udział cielesności i ruchu – zarówno w procesie twórczym, jak i preferowanym, kontemplacyjnym odbiorze vis-à-vis abstrakcyjnego przedstawienia¹⁶. Stałym elementem dominującego modelu recepcji była również genderowo określona koncepcja aktu kreacji, nierzadko wymagająca deprecjonowania pierwiastka kobiecego, a także odrzucenia idei partnerskiego działania w sztuce¹⁷.

W odczytaniu ponowoczesnym – wrażliwym na kontekst oraz pęknięcia dominującego sposobu recepcji – *Onement* pozwala jednak zobaczyć, że taniec istniał wówczas równolegle i niezależnie od malarstwa. Wśród kobiet reprezentowały go takie wybitne postaci, jak: Mary Weigman, Thelma Johnson Streat czy Marta Graham. W centrum sfilmowanego w 1943 roku solo Graham, *Oplakiwanie*, znajduje się pojedyncza figura kobiety, która poprzez solowy taniec podkreślony fioletowym kostiumem wyraża choreograficzne figury bólu i cierpienia¹⁸. *Post factum* można powiedzieć, że jej dzieło rezonuje z wizualną strukturą *Onement*, polegającą na wyodrębnieniu pojedynczego motywu oraz optymalizacji jego semantycznego pola. Na zależność między tańcem Graham a ekspresjonizmem abstrakcyjnym wskazywał zresztą Stephen Polcari, pisząc: „prezentowała ona [Graham – E.J.] taniec jako model psychologicznego, rytualnego, historyczno-kulturowego badania siebie, stanowiącego paralelę w stosunku do przekonania ekspresjonistów abstrakcyjnych – częściowo będących pod wpływem surrealistów – eksplorowanych w ich obrazach i rzeźbach w tym samym czasie”¹⁹.

Wraz z pojawieniem się narracji rewizjonistycznej, którą rozpoczynają artyści i krytycy około lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, taniec zmienia swój status. Zostaje on wyartykułowany *explicite* w recenzji Hubera Crehana z wystawy Newmana, inaugurującej działalność sieci galerii

» 16 Kluczowa dla tego aspektu jest Greenbergowska idea wzrokocentrycznego modernizmu. Zob. C. Greenberg, „American-Type” Painting, [w:] *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, ed. E.G. Landau, Yale University Press, New Haven, London 2005, s. 198-214. Tekst pierwotnie ukazał się w „Partisan Review”, Spring 1955.

» 17 H. Rosenberg, *The American Action Painters*, [w:] *Reading Abstract Expressionism...*, s. 189-198. Pierwotnie tekst ukazał się w „ARTnews” 1952, vol. 51, no. 8 [December], s. 22-23, kontynuacja s. 48-50. Zob. też N.L. Kleeblatt, Greenberg, Rosenberg and Postwar American Art, [w:] *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2008, s. 135-145.

» 18 Spektakl do muzyki Zoltána Kodály’ego miał swoją premierę 8 stycznia 1930 roku w nowojorskim Maxine Elliott Theatre.

» 19 S. Polcari, *Martha Graham and Abstract Expressionism*, „Smithsonian Studies in American Art” 1990, vol. 4, no. 1 [Winter], s. 19.

French & Company: „Newman wierzy w maskulinistyczne środowisko, i tę ideę zawiera w swoich obrazach. [...] Newman wyraża dumną, nieelastycznie archaiczną, męską wrażliwość rodem ze Starego Testamentu. Lecz naprawdę żyjemy w innym świecie, który z pewnością potrzebuje męskiej energii, jednak mężczyzna nowego typu, wyobrażam sobie, będzie świadomy, że powinniśmy mieć więcej muzyki w tańcu. Do tanga trzeba dwojga”²⁰.

Zanim jednak w latach dziewięćdziesiątych rozwinięty zostanie mo-



Magdalena Przybyś, *Ćwiczenia choreograficzne*, kolaż: Kamila Prochera, 2017/2018.
Dzięki uprzejmości obu autorek.

tyw solowego tanga w roli metafory antypartnerskiej postawy Newmana, artyści reprezentujący nurty takie, jak: pop-art, minimalizm czy sztuka ziemi, na rozmaity sposób wpływają na różnicowanie recepcji jego sztuki. Opracowanie przez artystę zipa w medium rzeźby czy grafiki, mające miejsce w latach 60., pozwala nieśmiało mówić o jego interdyscyplinarnym otwarciu. Jak pokazała Anna Markowska na przykładzie przywoływanej już serii grafik *Eighteen Cantos*, przełamywane było unisono idiomu Newmana, który różnicował się nie tylko dzięki osłabieniu zależności od wybranego medium, ale także w efekcie zastosowania typowych dla tej dekady strategii powtórzenia i seryjności, które ożywiły zainteresowanie

immanentnymi cechami grafiki²¹. Ponieważ w samej strategii powtórze-

» 20 Za: M. Leja, *Barnett Newman's Solo Tango...*, s. 559 (tłum. własne).

» 21 A. Markowska, *Intruzje i manipulacja. Problem powtórzenia w grafice Barnetta Newmana*

nia może się zawierać nie tylko rafinacja, ale także krytyka artystycznej doskonałości pojedynczej formy, można powiedzieć, że prace powstające w seriach tworzyły wyzwalały z myślenia o twórczości Newmana w kategoriach jednokierunkowego rozwoju; współtworzyły decentralizującą ramę, wprowadzającą co najmniej drugi, równoważny kierunek przeciwstawiający się osi ze strzałką czasu. Równoważył on dominującą modalność odbioru jego sztuki w kategoriach natychmiastowego doznania poprzez temporalny proces, perspektywę horyzontalną i historyczną.

Konieczność konkurowania z artystami pop czy minimalizmu wymusiła z kolei zmianę wizerunku Newmana z patriarchalnego ojca i kreatora na artystę, który zaproponował inspirującą formułę abstrakcyjnego obrazu, bynajmniej niewyczerpującą się w gorących programowych założeniach ekspresjonistów abstrakcyjnych, lecz interesującą zwłaszcza dla minimalistów. Donald Judd, jak zauważa Jeanne Siegel, podkreślał adaptowalność jego sztuki do kryteriów sztuki ABC. Judd, piewca minimalistycznej redukcji wyrażonej w nowym języku oszczędnych i powtarzalnych form, których genezy jak najbardziej szukać należy w modernizmie, pisał, że malarstwo Newmana jest twierdzeniem na temat prostokąta, pozwalającym jemu samemu przemyśleć wagę geometrii, a zatem aspektu, od którego Newman demonstracyjnie się odcinał²².

Pluralizację obowiązującego paradygmatu sztuki dobrze pokazuje pęknięcie modernistycznego paradygmatu, widoczne na przykładzie rzeźby Newmana, *Broken Obelisk* (1963-1967), umieszczonej w zaprojektowanym przez Philipa Johnsona basenie przed Kaplicą Rothki w Houston. Składa się ona z odwróconego i ułamanego w górnej części obelisku, umieszczonego zaostrozonym krańcem na piramidalnej podstawie o czterech stalowych ścianach. Afirmatywny stosunek wyraził na jej temat Philip Wofford, twórca lirycznych abstrakcji, zauważając, że *Broken Obelisk* „jest jedną z najwspanialszych amerykańskich rzeźb nie tyle z powodu swej monolitycznej jakości, ile niemalże jej absurdałnej oczywistości – kombinacji oczywistego gestu doprowadzonego do ekstremum. Odcięcie obelisku i zwrócenie go szczytem do dołu jest niemalże śmieszne, lecz jednocześnie skala i prawidłowość proporcji formy czynią z niego klasyczną, bardzo spokojną pracę. Jest to ambiwalentne, ekscytujące połączenie komedii i dramatu”²³.

Warto zwrócić uwagę, że tworząc tę rzeźbę, artysta posłużył się dwie-

i Andy'ego Warhola, [w:] eadem, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 126-136.

» 22 J. Siegel, *Around Barnett Newman*, [w:] eadem, *Artwords. Discourse on the 60s and 70s*, UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

» 23 *Ibidem*, s. 52.

ma formami osadzonymi w kulturze. W architekturze starożytnego Egiptu piramida zasadniczo pełniła funkcję monumentalnego grobowca, obelisk zaś – kultowego posągu boga słońca Ra bądź symbolicznych wrót²⁴. Przełamanie obelisku w górnej części również wskazywało na dwudzielną jako podstawową strukturalną cechę rzeźby, godząc bezpośrednio w tak ważną wcześniej dla Newmana integralność formy, która w tym przypadku była niekompletna, przez co domagała się dopełnienia w wyobraźni widzów. Zmiana sposobu angażowania ich uwagi w połączeniu ze skalą niespotykanej wcześniej u artysty akceptacji świadomości konwencjonalności sztuki oraz typową dla ponowoczesności świadomością nawiązania przesądzają o przejściu artysty do bardziej otwartego i osadzonego w historii oraz kulturze modelu tworzenia.

Larry Poons był z kolei nie tylko bardzo poruszony obrazami Newmana, ale także przyznał, że to one napęłniły go „wrażeniem bycia zdolnym do malowania”²⁵. Malarz ten na przyjęciu w domu Barneya zdradził się z problemami z ojcem, który nie akceptował wyboru jego profesji. Newman, który namalował *Abrahama* (1949) – obraz przedstawiający w języku abstrakcji historię niedosłego poświęcenia syna przez ojca – interweniował. Przekonując sceptycznego ojca Poonsa, będącego biznesmenem, do powagi zawodu artysty, potwierdził solidną tożsamość malarza. Do tego stopnia młodszy malarz był wdzięczny starszemu, że bronił w nim tej cechy, której odmawiali mu inni, twierdząc, iż „piękne było w Newmanie to, że odnosił się do ciebie niczym kolega, a nie jak starszy artysta”²⁶. Andy Warhol, król ówczesnej gejowskiej socjety nowej generacji artystów pop, nic sobie nie robił z patriarchalnego wizerunku autora *Vir Heroicus Sublimis*. W przewrotnym tonie twórcy obiektów, które krytykowane były za brak emocjonalnego zaangażowania, dał upust najczulszym tonom, twierdząc, że Newman „zawsze był słodki. Zawsze pytał, jak się mam. Był naprawdę dobry”²⁷.

Ponieważ jednak, jak zauważa Michael Leja, rewizjonista kluczowy dla recepcji Newmana w latach 90., język artysty nie nadążał za dziejącymi się zmianami, częściowo wykluczało go to z toczących się debat na temat sztuki. Malarz, który zadebiutował właśnie w latach 60., w tej samej dekadzie zasilil szeregi wykluczonych z dyskursu historyczno-artystycznego kobiet, czarnoskórych czy gejów. Dla Leji Newman do końca pozostał „solistą w tango” – kimś, kto sprawuje niepodzielną władzę nad znaczeniami

» 24 Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 250.

» 25 *Ibidem*.

» 26 *Ibidem*, s. 45.

» 27 *Ibidem*, s. 51.

swej sztuki²⁸. Do podobnych wniosków dochodzi Sarah K. Rich. Autorka tekstu *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman's „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?”* (2005) wskazuje, że seria prac wzmiankowana w tytule – powstałych w estetyce malarstwa hard-edge, w latach 1966-1970 – mówiła o lęku Newmana, nawet jeśli artysta „próbował ująć ten lęk w cudzysłów”²⁹. Analizując co najmniej dwoisty charakter malarskiego idiomu artysty, Rich zauważa, że nie chodziło jedynie o lęk należący do gamy podstawowych uczuć, których wyrażaniem zainteresowani byli ekspresjoniści abstrakcyjni, lecz także ten dotyczący statusu i pozycji konkretnego artysty w dekadzie „chłodnej, rzeczowej charakterystyki współczesnej sceny artystycznej”³⁰. W dekadzie tej obrazy Newmana służyły za przykład dobrej formy, lecz stojące za nimi idee nie były już przyjmowane z aprobatą.

Świadomość wykluczenia tańca z abstrakcyjnej sztuki Newmana w chwili jej narodzin, a następnie jego stopniowe przywracanie w dyskursie rewizjonistycznym prowokuje do wychylenia się w przyszłość, a zatem poza obszar teoretycznych spekulacji, i zaproponowanie roztańczenia opowieści o tym artyście w nowym mileniu. Taka sposobność dopełnienia choreograficznej figury tańca pojawia się w obszarze kuratorskich strategii pokazywania obrazów tego artysty, póki co stanowiącym niezdobity bastyon rewizjonistów. Swe otwarte zakończenie ponowoczesna konstrukcja czasu, powstała w oparciu o przykład sztuki awangardowej, artykułuje w związku z tym poprzez projekt wystawy „Newmana”. Akcentowane jest w nim przejście od koncepcji biograficznego „ja” artysty, który „podkreślał jedyność i niepowtarzalność własnej egzystencji, tragizm i samotność”, ku jej kontekstualizacji, uwzględniającej fakt negocjowania przez Newmana własnej pozycji w świecie sztuki w latach 60., by wreszcie w XXI wieku uznać status kulturowego tekstu „Newmana”, a zatem lekturowego efektu dopuszczalnej intruzji oraz manipulacji historycznym kształtem pola poświęconych jego sztuce dyskursów³¹. Jako autorski tekst kultury, powstający w rezultacie choreograficznej modulacji historyczno-artystycznych źródeł w ramach ponowoczesnego modelu recepcji, „Newman” okazuje się tricksterem progresywno-transcendentalnej narracji³².

» 28 Na tę kwestię zwraca uwagę Michel Leja. *Idem, Barnett Newman's Solo Tango, „Critical Inquiry”* 1995, vol. 21, no. 3 [Spring], s. 556-560.

» 29 S.K. Rich, *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman's „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?”*, „American Art” 2005, vol. 19, no. 3 [Fall], s. 17.

» 30 *Ibidem*, s. 19.

» 31 Zob. A. Markowska, *Komedia sublimacji...*, s. 125.

» 32 Nad tym wątkiem zaczęłam pracować we wcześniejszym tekście. Zob. E. Jarosz, 'Newman': *Trickster in Every Sense of the Word!*, [w:] *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, ed. A. Markowska, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw-Toruń 2012, s. 189-195; na temat strategii brania w cudzysłów nazwisk mistrzów malarstwa zob. M. Bal,

Wyobrażonym miejscem kuratorskiego performansu dwudzielnosci malarstwa Newmana miałyby stać się Dyneburskie Centrum Sztuki Marka Rothki na Łotwie, ulokowane w budynku arsenału carskiej twierdzy³³. Podjęte tam kuratorskie działania miałyby pokazać opór stawiany przez tę młodą instytucję kolonizującemu zachodniemu dyskursowi potęgi i władzy, na który wydaje się czynić ją podatna jej architektoniczna oprawa. Wystawie rezygnującej z kosztownego pokazu oryginalnych obrazów amerykańskiego artysty towarzyszyć będzie idea otwarcia jego sztuki na partnerski dialog z twórczością artystów, w których lokowana była i jest emancypacyjna narracja mniejszości³⁴. W jednym skrzydle arsenału partnerką do tanga z „Newmanem” miałyby być Marina Abramović, kojarzona z feministycznym wyzwoleniem kobiet w latach 70., w drugim Félix Gonzáles-Torres, którego sztuka uwzględnia dyskurs mniejszości homoerotycznych. Z jednej strony, chodziłoby o performowanie pułapek dyskursu emancypacyjnego w oparciu o dokumentację prac z wielkiej retrospektywnej wystawy artystki w MoMA Marina Abramović: *The Artist is Present* (2010), pozwalające ustrzec się lustrzanej powtórki Tego Samego – echa opresyjnego dyskursu w sztuce fallicznej artystki z Bałkanów, z drugiej o faktyczną transgresję w stosunku do dotychczasowych ograniczeń narracji modernistycznych. Oparciem dla przekroczenia stałaby się praca kubańskiego artysty *Untitled (Double Portrait)* (1991), składająca się z pliku białych kartek do wzięcia, z których każda pokryta została symetrycznie parą stykających się ze sobą, identycznych czarnych obrączek – symbolem homoseksualnej pary. Ponadto, dzięki współpracy teoretyczki sztuki z choreografką Magdaleną Przybysz, noszącą się z zamiarem opracowania choreografii dotyczącej malarstwa barwnego pola, skonstruowany miałby zostać również choreograficzny dyskurs Newmana w pracy z grupą lokalnych tancerzy/performerów³⁵. W projekcie wystawy bowiem nacisk kładziony ma być na relacje cielesne oraz czasowe, a także relacje pokazanych na wystawie obiektów z przestrzenią oraz kontekstem instytucji.

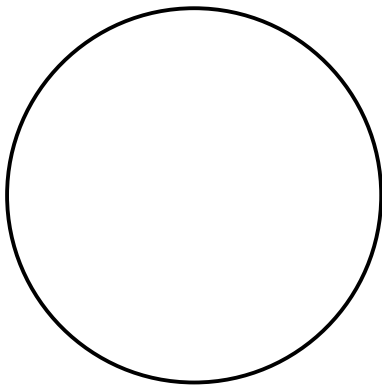
Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991, s. 11.

» 33 Na etapie pisania tego artykułu status kuratorskiego przedsięwzięcia ma wyłącznie projektowy charakter. Wybór miejsca nie był również konsultowany z organizatorami Centrum Sztuki Marka Rothki w Dyneburgu.

» 34 Zob.: H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] *Powrót Realnego...*, s. 199-233.

» 35 W jednym z wywiadów artystka stwierdziła nawet: „Bardzo lubię obrazy Marka Rothki. Kiedy spoglądam na jego drogę od realizmu do narracji jakoś dobrze robi mi się na duszy. To duża sztuka tak się zatrzeć i umiejętnie rozpuścić w kompozycji. Ta przyjemność skupienia się na paśmie wrażeń – moment, w którym liczy się tylko to jest porównywalny tylko z moją ulubioną wielogodziną grą w wyścigi samochodowe na symulatorach PlayStation. (śmiech)”. Zob. Magdalena Przybysz: *z szumu informacyjnego wylania się tożsamość*, [w:] A. Królicza, *Pokolenie Solo*. Choreografowie w rozmowach z Anną Króliczą, red. K. Lemańska, K. Steńczyk, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteca, Kraków 2013, s. 211.

Istotną motywacją powrotu tańca do recepcji Newmana, poczynawszy od styku nowoczesności i ponowoczesności, było przeformułowanie kategorii wzniosłości, która dla formacji amerykańskiego modernizmu wiązała się z dominującą kulturą składania ofiar z ojców i braci. W przypadku Newmana symboliczne ojcostwo, które stało się tematem jego wczesnego obrazu *Death of Euclid* (1947), dotyczyło nie tylko Euklidesa, ale także Pieta Mondriana, do którego czuł niechęć, dobrze znaną badaczom i badaczkom jego sztuki. Ponieważ postawa indywidualistyczna nie pozwalała przy tym mężczyznom dzielić się publiczną przestrzenią, zdobywaną przez nich w celu zaistnienia sztuki awangardowej w publicznych instytucjach, jej rewizja w nowym mileniu, doprowadziła do zdefiniowania relacji między kulturowym tekstem „Newmana” a jego autorką jako tango z „Newmanem”. Na krańcach nowej temporalnej opowieści pojawiły się odważne kuratorskie strategie, wcielające zmianę utrwalonego scenariusza wystawienniczego malarstwa Newmana w projekt konkretnych praktyk. Przejście od projektu do fazy realizacji wymaga przebudzenia z chocholego tańca kontemplacji wielkich, zahibernowanych w dyskursie rynkowym obrazów Newmana. Być może właśnie tego typu propozycja decentralizacji zachodniego paradygmatu, wyrastająca z potrzeby przekroczenia ograniczeń nowoczesnego doświadczenia, pozwoli nam wyzwalać się z kompleksów w stosunku do zachodniego centrum? ●



dr hab., autor książek *Estetyczne konteksty audiosfery* (2009) i *Kulturowe przestrzenie dźwięku* (2013) oraz wielu artykułów w czasopismach naukowych i opracowaniach zbiorowych, współredaktor książki *Sposoby słuchania* (2017). Podstawowy obszar zainteresowań: *sound studies*, ekologia akustyczna, obecność dźwięku w kulturze współczesnej, muzyka, filozofia sztuki. W swoich badaniach, łącząc refleksję filozoficzną i historyczną, podejmuje namysł nad tymi kontekstami współczesnej kultury, w których istotną rolę odgrywa dźwięk i sprzężone z nim rozmaite sposoby słuchania. Zawodowo związany z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu oraz Dolnośląską Szkołą Wyższą we Wrocławiu.

Harry Lehmann i Johannes Kreidler wokół rewolucji cyfrowej w sztuce dźwięku

Bo spośród wszystkich technologii to właśnie technologie informacji i komunikacji w największym stopniu urabiają i formują źródło wszelkich mistycznych przeblysków: ludzkie „ja”¹.

Harry Lehmann, niemiecki krytyk muzyczny i filozof, to jeden z nielicznych współczesnych badaczy, który podjął się ostatnio próby opisu rewolucji cyfrowej dokonującej się w muzyce. Odwołując się do wybranych realizacji artystycznych, w tym do niezwykle ciekawych prac kompozytora Johannes Kreidlera, Lehmann tropi nie tylko przemiany obserwowane na polu praktyk artystycznych, ale także stara się pokazać, jaki wpływ rozwijające się wciąż technologie cyfrowe mają na instytucjonalny, społeczny czy estetyczny wymiar sztuki. Rewolucja cyfrowa w kontekście muzyki i sztuki współczesnej będzie przedmiotem zainteresowania również niniejszego artykułu.

Jak rozumieć rewolucję cyfrową na polu muzyki? To pytanie na pozór tylko odnoszące się do jednorodnego kontekstu. Nie da się bowiem analizować przemian związanych z rozwojem technologii w sztuce bez uwzględnienia innych jeszcze, związanych z duchowością czy codziennością sfer, z którymi muzyka nierozzerwalnie się kojarzy. Zanim więc dokonam rekonstrukcji założeń Lehmann, chciałbym wpisać tytułową problematykę w bardziej ogólne pole rozważań, związane z wpływem technologii na kulturę. Rozpocznę od propozycji najmniej może oczywistej w tym kontek-

» 1 E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, tłum. J. Kierul, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2002, s. 12.

ście, ale pokazującej pewne uniwersalne sposoby myślenia o technologii, pojawiające się w ostatnich dekadach we współczesnej humanistyce.

Erik Davis, od lat 90. XX wieku tropiący przemiany duchowości dokonujące się pod wpływem technologii cyfrowych, zauważył, że sposób kodowania informacji w sposób istotny wpływa na myślenie człowieka o sprawach związanych z różnymi formami transcendencji. Cyfrowe technologie informatyczne, z siecią Internetu i wielkimi bazami danych na czele, przyczyniły się do przekierowania na nowe tory pytań o początek, koniec czy nieskończoność. Pytania te, tworzone od zarania ludzkiego myślenia w kontekście różnorodnych systemów religijnych i filozoficznych, odrywają się współcześnie od dogmatycznych ustaleń i dryfują wraz z niedającymi się w pełni wyjaśnić możliwościami cyfrowych sieci. W myśl założenia, że „drogą jest sieć”, Davis przypomina, iż elementem w największym stopniu przekształcanym przez każdą technologię jest ludzka pamięć. W kontekście rozwoju cyfrowych technologii informatycznych wiąże się to ze specyficzną formą oddzielenia danych/myśli od umysłu. „Najdoskonalszą amputacją pamięci jest olbrzymi plaster miodu cyberprzestrzeni, który jednak na nowo przybliży nas po spirali do doświadczenia pamięci jako p r z e s t r z e n i i n f o r m a c j i – trójwymiarowej krainy, znajdującej się >na zewnątrz< nas, lecz jednocześnie wciśniętej >do wnętrza< pewnej przypominającej umysł przestrzeni badawczej”².

Podkreślając znaczenie przemian pamięci dokonujących się pod wpływem technologii, Davis wpisuje się w dialektyczny sposób myślenia wyznaczony przez triadę: „oddzielenie”, „nieobecność”, „różnica”. Każda technologia bowiem dokonuje swoistej amputacji pamięci, która oddziela od siebie rozmaite dane, by następnie, analizując ich sposób istnienia w nowych warunkach, dostosować się do wynikających z tych przemian różnic. Myślenie takie, od czasów analiz dokonywanych przez Marshalla McLuhana, wykorzystywane było w różnych kontekstach badawczych, służąc opisywaniu najważniejszych różnic pomiędzy kulturą oralną, kulturą druku oraz współczesną kulturą cyfrową. Znamienne jest to, iż, jak zauważył McLuhan, „żyjemy w pierwszej z epok, w której zmiany następują wystarczająco szybko, by całe społeczeństwo mogło sobie z nich w pełni zdać sprawę. Aż do obecnej ery, ta świadomość była zawsze udziałem artysty, który miał siłę i zapał wizjonera zdolnego do rozszyfrowania świata zewnętrznego i przekazania jego obrazu światu wewnętrznemu”³. Czy jednak rzeczywiście potrafimy zdać sobie w pełni sprawę z dokonujących się współcześnie pod wpływem technologii przemian? I czy artyści „rozszyfrowujący” świat zewnętrzny mają dzisiaj inne zadanie niż niegdyś? Te

» 2 *Ibidem*, s. 253-254.

» 3 M. McLuhan, *Wybór tekstów*, pod red. E. McLuhana i F. Zingrone, tłum. E. Różalska i J.M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 334.

pytania, stawiane w kontekście analiz McLuhana, tylko na pozór wydają się proste i zmierzające do jednoznacznej odpowiedzi. Różne bowiem formy współlistnienia z technologiami cyfrowymi zakwestionowały, czego nie dostrzegał jeszcze w pełni McLuhan, dychotomiczny podział na wewnętrze i zewnątrz, co doprowadziło do konieczności stawiania pytań o pamięć, sztukę i wpływ technologii na życie codzienne z nowej perspektywy.

Czym charakteryzuje się ta nowa perspektywa? Jeśli chcielibyśmy kontynuować wzór badań zaproponowanych przez McLuhana, musielibyśmy zastanowić się z jednej strony nad tym, co wyróżnia współczesną, zdominowaną przez technologie cyfrowe kulturę, a po drugie, co różni je od kultur poprzednich, wyznaczonych przez plemienny żywioł mowy (kultura oralna) oraz linearną logikę pisma (kultura druku). Dla tematu niniejszego artykułu istotniejsze jednak będzie pytanie, czy schemat ten i związane z nim pytania da się wykorzystać na gruncie analiz dotyczących sztuki współczesnej, a w szczególności muzyki.

Wstępna odpowiedź jest twierdząca. Do tej pory najpełniejszego opisu relacji pomiędzy kulturą oralną, kulturą druku i współczesną kulturą elektroniczną w kontekście muzyki dokonał Chris Cutler w swoich analizach muzyki popularnej. Pomysł Cutlera polega na tym, by poszczególnym formom kulturowym, wyznaczonym przez charakterystyczne dla nich technologie, przypisać określone rodzaje pamięci.

I tak, „pamięć biologiczna” byłaby charakterystyczna dla kultury oralnej i „modusu ludowego”. W kontekście muzyki wiąże się to z kilkoma ważnymi cechami. Przede wszystkim, „środek, za pomocą którego jest generowany muzycznie, i dzięki któremu nieustannie trwa, modus ludowy – spoczywa na tradycji i ludzkiej, czyli biologicznej, pamięci. Modus ten koncentruje się na zmyśle słuchu i może istnieć jedynie w dwóch formach: jako dźwięk i jako pamięć dźwiękowa”⁴. Oznacza to, że muzyka jest za każdym razem tworzona przez całą wspólnotę, stanowiąc istotny czynnik budowania kolektywnej tożsamości i przynależności. Nie ma podziału na kompozytora i wykonawcę, co podkreśla jeszcze fakt nieistnienia jednostkowego autora. W tak określonej przestrzeni praktyki artystycznej nie istnieje zapośredniczenie w postaci zapisu nutowego, co wiąże się z kolei z niemożliwością wskazania skończonej, ostatecznej wersji utworu. Sama muzyka zaś nie może stać się własnością prywatną.

Cechy wyróżniające twórczość muzyczną zmieniają się wraz z dominacją druku. W tym kontekście mamy do czynienia z „pamięcią pisaną”, która „jako pamięć niezmienna, zewnętrzna w stosunku do użytkownika, nie może ulec adaptacji organicznej lub zapomnieć o sobie”⁵. Pismo,

» 4 Ch. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. I. Socha, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1999, s. 32.

» 5 *Ibidem*, s. 35.

a później także druk oraz związana z tymi mediami partytura wyznacza odmienne funkcje dla kompozytora i wykonawcy, a także prowadzi do utowarowienia muzyki, czyniąc z niej własność prywatną uzależnioną od wyszczególnionego autorstwa. Ponadto, partytura jako medium oka przyczynia się do radykalnej zmiany doświadczenia – od plemiennego kolektywizmu opartego na ludzkim głosie i jego słyszeniu do analitycznego myślenia opartego na widzeniu. „Dobre czasy dla zapisu nutowego oznaczały najwyraźniej negację modusu ludowego: pamięć wewnętrzna/biologiczna ustąpiła miejsca pamięci zewnętrznej/zapisanej w nutach; prymat słuchu zastąpiono rządami wzroku. Rozumienie całości zastąpiono skupianiem się na szczegółach. Jedność kompozytora i wykonawcy została zastąpiona przez prawie kompletne oddzielenie funkcyjne tych dwóch ról”⁶.

Nowa forma kultury oraz nowy rodzaj pamięci pojawiają się wraz z elektrycznością, a co za tym idzie, z nowymi, elektrycznymi, a później także elektronicznymi instrumentami, z urządzeniami rejestrującymi, przekształcającymi i odtwarzającymi dźwięk, ze studiem nagraniowym. Trzeci rodzaj pamięci w przedstawianym przez Cutlera modelu teoretycznym to nagrywanie. Możliwość rejestrowania dźwięku nie tylko poszerzyła wachlarz dźwięków stosowanych w muzyce, ale i przyczyniła się do ponownego uwikłania doświadczeń związanych z muzyką w kolektywne słuchanie. Najważniejsze cechy nagrywania i związane z nim formy tworzenia oraz sposoby słuchania dałoby się zatem określić jako negację cech charakterystycznych dla artystycznej muzyki kultury druku, a więc „wszystkie główne cechy wewnętrzne nagrywania są odbiciem odpowiadających im cech modusu ludowego. Jako negacja negacji, nagrywanie jest tym, czego mogliśmy oczekiwać: nie – powrotem do tego, co stare; lecz jakościową transformacją elementów i przejściem na wyższy poziom”⁷.

Wykorzystując schemat McLuhana propozycję Cutlera można traktować jako wstęp do bardziej szczegółowych analiz skupionych na przemianach, jakie w kontekście sztuki i muzyki można byłoby wyznaczyć przez pryzmat rozwoju technologicznego⁸. Badacze mediów zwracają w tym kontekście uwagę zwłaszcza na różnice pomiędzy analogowymi i cyfrowymi możliwościami rejestracji dźwięku, przy czym nie chodzi tu o rozważania dotyczące jakości, lecz o próbę wskazania kulturowej metaforyki wyznaczającej nowe sposoby myślenia. Przywołany wcześniej Erik Davis zauważa np. w tym świetle, że „sprzęt analogowy odtwarza sygnały w ciągłych, zmieniających się falach rzeczywistej energii, podczas gdy urządzenia cyfrowe kodują informację w dyskretnych symbolicznych ka-

» 6 *Ibidem*, s. 36.

» 7 *Ibidem*, s. 41.

» 8 W nieco szerszym kontekście propozycję Cutlera rozważałem w książce *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

wałkach”⁹. „Pomyślcie o różnicy pomiędzy winylową płytą długogrającą a kompaktem” – pisze dalej Davis. Płyty winylowe pokryte są ciągłymi fizycznymi rowkami, które naśladują i odtwarzają ścisiskające powietrze fale dźwiękowe. W przeciwieństwie do nich płyty kompaktowe tną (albo >próbkują<) te fale na pojedyncze bity [...]. Świat analogowy bliższy jest rowkom duszy – ciepłym, falującym, noszącym ślady rys i zadrapań materialnej historii. Do świata cyfrowego łąduje się chłodną matrycę ducha: świetlistą, abstrakcyjną, bardziej z kodu niż z ciała. Analogowa dusza działa w oparciu o analogie między rzeczami; cyfrowy duch dzieli świat na glinę oraz informację”¹⁰.

Bez względu na to, w jakich kontekstach teoretycznych stosowane przez Davisa metafory i porównania mogą okazać się heurystycznie owocne, zawarta jest w nich pewna uniwersalna uwaga. Technologie cyfrowe radykalizują nasze myślenie o świecie i każą na nowo przemyśleć relacje pomiędzy „gliną” i „informacją”, a zatem procesy komunikacyjne na wszelkich możliwych poziomach. W kontekście muzyki wiąże się to z koniecznością filozoficznego namysłu nad technologicznymi i komunikacyjnymi warunkami ramowymi dla tych form twórczości, które bezpośrednio związane są z technologiami cyfrowymi. Teoria McLuhana i propozycja Cutlera muszą zostać wzbogacone o doświadczenia współczesne, które komplikują wcześniejsze schematy i wprowadzają to dialektyczne myślenie na wyższy poziom. Jeśli bowiem kulturę oralną i związane z nią cechy moglibyśmy uznać za tezę, kulturę druku za antytezę, a kulturę opartą na nagrywaniu za syntezę, to należy zastanowić się, jak, na wyższym poziomie abstrakcji, dałoby się uchwycić kolejną tezę odnoszącą się do cech charakterystycznych dla kultury cyfrowej.

Propozycję taką znaleźć można w rozważaniach Harry’ego Lehmana, który filozoficzne rozważania nad muzyką współczesną umieszcza w perspektywie przemian technologicznych. Pytania stawiane przez Lehmana są następujące: „jak zmienia się idea i pojęcie Nowej Muzyki, kiedy wskutek nowej techniki cyfrowej dochodzi do powszechnej demokratyzacji produkcji, dystrybucji i recepcji Nowej Muzyki? Jakie normatywne wzory podlegają przy tym technicznemu odczarowaniu? Jak dalece system kategorii estetycznych, który niósł ze sobą autoopis Nowej Muzyki, musi zostać na nowo skonfigurowany?”¹¹. W pytaniach tych zawarte są jednocześnie najważniejsze tezy związane z próbą zakreslenia horyzontu rewolucji cyfrowej w odniesieniu do muzyki. Lehmann przekonuje, że najważniejsze zmiany, jakie w kontekście muzyki dokonały (dokonują) się pod wpływem

» 9 E. Davies, *TechGnoza...*, s. 16.

» 10 *Ibidem*.

» 11 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 6.

rozwoju technologii cyfrowych, są konsekwencją demokratyzacji produkcji, dystrybucji i recepcji muzyki. Co to oznacza? Przede wszystkim dezinstytucjonalizację muzyki współczesnej¹². „Do dezinstytucjonalizacji dochodzi wtedy, gdy silnie zinstytucjonalizowany system społeczny przemienia się w słabo zinstytucjonalizowany system społeczny”¹³. Osłabienie to jest spowodowane możliwością korzystania z rozmaitych narzędzi o podobnym potencjale oddziaływania nie tylko przez duże, zasilane z budżetu państwa instytucje, ale także przez pojedyncze osoby, które formalnie nie muszą być związane z żadną instytucją. Rewolucja cyfrowa w swojej podstawowej postaci wiąże się właśnie z rozpowszechnieniem takich narzędzi, które niegdyś były dostępne tylko dla instytucjonalnie wspieranych elit. Lehmann wyjaśnia ten proces w kontekście muzyki w sposób następujący: „[...] Nowa Muzyka [...] jest sztuką silnie zinstytucjonalizowaną. Dlaczego miałyby się coś w tym stanie rzeczy zmienić? Krótka odpowiedź brzmi: rewolucja cyfrowa tworzy alternatywy. Kompozytor nie jest już wyłącznie zdany na korzystanie z usług pewnych instytucji, jak to było dotąd. Daje ona do ręki producentom wszelkie środki produkcji i dystrybucji, które dotąd były wyłącznie w gestii instytucji”¹⁴.

Opisując konsekwencje rewolucji cyfrowej w muzyce, Lehmann tropi rozmaite płaszczyzny dezinstytucjonalizacji, wskazując na przemiany, jakim podlegają współcześnie akademie muzyczne, wydawnictwa czy archiwa dźwiękowe, ale także wskazuje na nowe praktyki artystyczne dokonujące się wraz z nowymi instrumentami i programami komputerowymi, które diametralnie zmieniają sposoby produkowania zapisów nutowych oraz podkreśla znaczenie nowych form dystrybucji, jakie zapewniane są przez nowe media cyfrowe. Pamiętając jednak o filozoficznym rodowodzie prowadzonych przez Lehmanna analiz oraz ich przynależności do tradycji badań nad mediami zapoczątkowanymi przez McLuhana, należy powrócić do pytania o najbardziej ogólny wyznacznik nowej kultury cyfrowej, który stawia ją w swoistej kontrze do form poprzednich (kultury oralnej, kultury druku i kultury elektronicznej). Wskazanie Lehmanna jest jednoznaczne: „mowa (i słuchanie) konstituują kulturę oralną, pisanie (i czytanie) – kulturę piśmienną. Skoro komunikacja oparta na komputerze przestaje być

» 12 Lehmann używa terminu „Nowa Muzyka”, przez co rozumie „nowoczesną muzykę artystyczną, graną niemal wyłącznie na klasycznych instrumentach i kontynuującą tradycję zachodnioeuropejskiej muzyki klasycznej”. Dla celów niniejszego artykułu będę w tym kontekście mówił jednak o „muzyce współczesnej”, by poszerzyć to pojęcie również na te formy twórczości, które związane są z instrumentami elektronicznymi i odchodzącymi w swych formach od tradycji muzyki klasycznej. Wydaje się to o tyle uzasadnione, że przykłady twórczości kompozytora Johanna Kreidlera, którymi posługuje się sam Lehmann nie mieszczą się w tak zdefiniowanej Nowej Muzyce. W sprawie Lehmanna definicji Nowej Muzyki zob. *ibidem*, s. 5-8.

» 13 *Ibidem*, s. 11.

» 14 *Ibidem*.

pojmowana jako kultura pisma, to jaka podstawowa aktywność człowieka zastępuje funkcję >pisania<? Odpowiedź brzmiałaby następująco: edytowanie”¹⁵.

Edytowanie jawi się jako podstawowa kategoria, a związane z tą funkcją doświadczenia obecne są na każdej płaszczyźnie kultury muzycznej – począwszy od twórczości, poprzez jej udostępnianie, aż po sposoby odbioru. W swoich analizach rewolucji cyfrowej Lehmann nie poprzestaje jednak na filozoficznych analizach prowadzonych w oderwaniu od konkretnych praktyk artystycznych i stara się zakorzenić opisywane przez siebie przemiany w wybranych realizacjach. Filozofia muzyki w tym przypadku jest świadoma swojego uzależnienia od sztuki współczesnej, z której czerpie inspiracje oraz ilustracje dla własnych tez. Mając do czynienia z tak dynamicznymi procesami, które dookreślają charakter rewolucji cyfrowej dokonującej się in statu nascendi i znajdują swoje odzwierciedlenie w sztuce, należy pokazać, jak zmienia się sama sztuka, a także, jak sztuka zmienia zinstytucjonalizowaną rzeczywistość wokół siebie. Proces dezinstytucjonalizacji bowiem nie odbywa się samoistnie, wyłącznie pod wpływem rozwoju technologicznego. To sztuka i związane z nią określone praktyki artystyczne wyznaczają często przebieg tych zmian i stają się, wraz z technologią, motorem napędowym cyfrowej rewolucji. Lehmann wybiera m.in. twórczość współczesnego artysty, kompozytora młodego pokolenia Johanna Kreidlera. Na potrzeby tego artykułu chciałbym wskazać na dwie realizacje Kreidlera, które pomogą w dostrzeżeniu opisywanych przez Lehmana cech cyfrowej rewolucji.

Realizacje Kreidlera bez wątpienia świadczą o chęci dokonywania bezpośrednich przemian w obszarze instytucjonalnych ram kultury współczesnej, a także wskazują na pewne skrajne konsekwencje stosowania edycji i samplingu jako podstawowych dla mediów cyfrowych funkcji technicznych. W kontekście pierwszym, ukazującym i problematyzującym proces dezinstytucjonalizacji, na szczególną uwagę zasługuje, zrealizowany w 2008 roku performance, który z zamierzenia wykracza poza praktykę twórczości muzycznej, stanowiąc wyzwanie dla biurokratycznych sposobów funkcjonowania niemieckiej instytucji GEMA¹⁶. Jak zaznacza artysta, aby zarejestrować nową kompozycję, należy wypełnić drobiazgowy formularz, wskazując w nim źródła wszystkich wykorzystanych w rejestrowanym utworze fragmentów, które zostały zaczerpnięte z wcześniej opublikowanych nagrań dźwiękowych. By zwrócić uwagę na nieprzystawalność tych

» 15 *Ibidem*, s. 51.

» 16 GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) to instytucja regulująca kwestie związane z prawami autorskimi. Polskim odpowiednikiem GEMA jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które, podobnie jak wiele tego rodzaju organizacji na całym świecie, zrzesza międzynarodowa konfederacja CISAC (The International Confederation of Authors and Composers Societies).

ustaleń do nowych praktyk artystycznych rodzących się pod wpływem możliwości narzędzi cyfrowych, Kreidler komponuje trwający 33 sekundy utwór *Product Placement*, w którym wykorzystał 70 200 (siedemdziesiąt tysięcy dwieście) próbek dźwiękowych (sampli) zaczerpniętych z innych nagrań. W konsekwencji z tysiącami wypełnionych formularzy zgłosił się do odpowiedniej instytucji w celu zarejestrowania swojego utworu¹⁷. Autor podkreśla, że jego praca nie zmierza do bezpośredniego zanegowania misji, jaką nakłada na siebie instytucja dbająca o prawa autorskie artystów, jednak namawia do przemyślenia tych ustaleń, które jako zakorzenione w kulturze druku, nie przystają do współczesnej, cyfrowo zapośredniczonej kultury. Podobny problem dostrzegają Keith Negus i Mark Pickering, którzy świadomie stawiają pytanie: „czy prawo autorskie jest nadal korzystne dla jednostek i zbiorowości, a jeśli tak, to dla których jednostek i dla których zbiorowości?”¹⁸.

W kontekście związanym z funkcją edytowania jako podstawowej kategorii rewolucji cyfrowej w muzyce warto zwrócić uwagę na inną kompozycję Kreidlera: *Copmression Sound Art* z 2009 roku. W utworze tym autor wykorzystuje kilkanaście fragmentów dźwiękowych zaczerpniętych z rozmaitych nagrań odwołujących się do ważnych tekstów kultury. Są to głównie nagrania w postaci audiobooków, które autor, jako dane cyfrowe, poddał kompresji. Ponieważ źródła wykorzystane przez Kreidlera odgrywają ważną rolę i podkreślają conceptualny charakter kompozycji, warto je wszystkie przywołać w kolejności wykorzystanej przez autora: (1) komplet symfonii Beethovena odtworzony w czasie jednej sekundy, (2) wszystkie piosenki Beatlesów odtworzone w czasie jednej dziesiątej sekundy, (3) audiobook *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta odtworzony w czasie jednej sekundy, (4) 130 tysięcy różnych piosenek odtworzonych w czasie czterech sekund, (5) ścieżka dźwiękowa z filmu *Rambo 3* odtworzona w czasie jednej trzeciej sekundy, (6) ścieżki dźwiękowe z kolekcji filmów pornograficznych odtworzone w czasie jednej trzeciej sekundy, (7) utwór *Baby One More Time* Britney Spears odtworzony dziesięciokrotnie w czasie jednej sekundy, (8) utwór *Gimme More* Britney Spears odtworzony czterysta razy w ciągu sekundy, (9) wysokie dźwięki wydawane przy pomocy „jabłka Adama” przez nielegalnego imigranta, (10) kodek Mp3 odczytywany w formacie *wave*, (11) dane dotyczące cen aukcji tysięcy banków przetransponowane na melodie do gier komputerowych, (12) słowa papieża Benedykta XVI dobiegające z głośnika, na który założono przerwy, (13) *Biblia* w postaci audiobooka odtwo-

» 17 Przebieg wydarzenia oraz kompozycja muzyczna dostępne są na stronie: <http://www.kreidler-net.de> [dostęp: 23.01.2018].

» 18 K. Negus, M. Pickering, *Przemysł*, tłum. Z. Nowak-Soliński, S. Jacobson, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 27.

rzona w czasie jednej trzeciej sekundy, (14) *Koran* w postaci audiobooka odtworzony w czasie jednej trzeciej sekundy, (15) *Tora* w postaci audiobooka odtworzona w czasie jednej trzeciej sekundy, (16) komplet dzieł Fryderyka Nietzschego w postaci audio odtworzone w czasie jednej trzeciej sekundy, (17) cztery powyższe fragmenty (13, 14, 15, 16) odtworzone w tym samym czasie, (18) *Krytyka czystego rozumu* Immanuela Kanta w postaci audio odtwarzana 22 tysiące razy na sekundę (słyszalne tylko dla nietoperzy), (19) mikrosekundowe odgłosy eksplozji towarzyszące ofiarom wojny w Iraku z 1 kwietnia 2009 roku, (20) odtworzone dwanaście razy wolniej w stosunku do oryginału słowo Rzesza (Reich) wypowiedziane przez Adolfa Hitlera, (21) kod nielegalnie skopiowanego nośnika DVD odczytany w formacie wave, (22) nagranie drgającego w ramach 574 cykli na sekundę urządzenia importowanego w 1972 roku z Alaski do Nowej Zelandii, a następnie przetworzone w 2003 roku przy użyciu komputera ATARI z nielegalnym oprogramowaniem, (23) dźwięk, którego pochodzenie nigdy nie zostanie komukolwiek ujawnione, (24) całkowicie neutralny dźwięk pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia. Każdemu nagraniu towarzyszą odpowiednie fotografie bądź ikony bezpośrednio odnoszące się do prezentowanych dźwięków. Po tej katalogowej prezentacji następuje część będąca efektem rozmaitego zestawiania ze sobą wcześniej prezentowanych fragmentów, po czym, w finale, przedstawiony zostaje (25) prezentowany utwór *Compression Sound Art* Johanna Kreislera odtworzony trzy tysiące razy na sekundę.

Trwający niespełna trzy i pół minuty utwór oszałamia wielością i różnorodnością użytych fragmentów oraz, zgodnie z zamierzeniem artysty, metaforycznie wskazuje na sytuację człowieka, współczesnego odbiorcy kultury dryfującego w gąszczu nieustannie zmieniających się i współwystępujących ze sobą kodów i danych. *Compression Sound Art* to także kompozycja problematyzująca sam problem kompresji – kolejnego wyznacznika współczesnych narzędzi cyfrowych radykalnie zmieniających sposoby posługiwania się danymi. Wywodzące się z łaciny *compressio* zawiera w sobie pokłady znaczeniowe związane z procesem „ściskania”, ale oznacza także „zwięzłe przedstawienie” bądź, z jeszcze innej perspektywy semantycznej, „otoczenie” i „objęcie”¹⁹. W kontekście technologii cyfrowych pojęcie kompresji najczęściej wykorzystywane jest w obrębie telekomunikacji oraz przetwarzania i szyfrowania danych i oznacza przekształcenie sygnału w taki sposób, by wzmocnienie sygnałów o mniejszej częstotliwości było większe w stosunku do sygnałów o większej amplitudzie. W ten sposób możliwe jest zmniejszenie wpływu zakłóceń w każdym przekazie. Celem kompresji jest zatem unikanie zakłóceń i eliminowanie

» 19 Zob.: *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. E. Sobol, PWN, Warszawa 2002, hasło „kompresja” i pochodne, s. 576–577.

szumów wpływających negatywnie na dany przekaz. W przypadku realizacji Kreidlera mamy jednak do czynienia z procesem kompresji doprowadzonym do skrajności, a w konsekwencji, patrząc teleologicznie, z jego odwróceniem. Otrzymujemy bowiem sygnał, który traci swój oryginalny charakter, a możliwość jego odebrania dostępna jest dopiero po uruchomieniu procesów przywracania danych.

Wybrane realizacje artystyczne Johannes Kreidlera mogą posłużyć jako ilustracje dokonującej się rewolucji cyfrowej w muzyce; rewolucji, która wpływa na całokształt kultury muzycznej i każe zrewidować tradycyjne ustalenia w jej zakresie. Twórczość Kreidlera nie wyczerpuje przykładów stanowiących egzemplifikację opisywanych przez niemieckiego filozofa procesów i związanych z nimi problemów, ale pozwala na wskazanie najważniejszych przemian technologicznych zmieniających formę kulturowej partycypacji. Sampling, kompresja, kodowanie, translacja danych pochodzących z różnych środowisk medialnych, obywanie się bez tradycyjnych nośników dźwięku przenoszą na nowy poziom wcześniejsze możliwości związane z rejestrowaniem, przekształcaniem i transmitowaniem dźwięku, które z kolei radykalnie wpłynęły na możliwości zapoczątkowane przez druk i powielaną notację muzyczną. „Przełom, jaki dokonał się dzięki rewolucji cyfrowej w zachodniej muzyce artystycznej, można porównać tylko do wynalezienia notacji muzycznej w XI wieku”²⁰.

Tak ważny przełom nie wiąże się jednak tylko z nowatorskimi praktykami artystycznymi, które przy pomocy nowych narzędzi radykalnie poszerzają uniwersum dźwiękowe stosowane w twórczości muzycznej. Wiaże się on także z zamazywaniem granic pomiędzy klasyczną muzyką artystyczną a muzyką generowaną przez komputer. Lehmann przywołuje w tym kontekście przykład tzw. „cyfrowych” czy też „wirtualnych orkiestr”, których rozwój przypada na początek XXI stulecia, kiedy zaczęły być dostępne twarde dyski o pojemności kilkuset gigabajtów, a procesory komputerów używanych w profesjonalnych studiach posiadały na tyle duże moce obliczeniowe i na tyle dużą szybkość przetwarzania danych, że możliwy stał się dostęp do ogromnej ilości danych i przetwarzanie ich w czasie rzeczywistym. Dzięki temu odpowiedni program komputerowy, korzystając z tysięcy sampli nagrań instrumentalnych dostępnych w wirtualnych archiwach może stworzyć partyturę oddającą dowolny styl dowolnego kompozytora, a powstające w ten sposób nagranie będzie trudne do zweryfikowania pod względem „autentyczności” nawet przez profesjonalistów. „Wall Street Journal przeprowadził test, odtwarzając dwóm profesorom muzyki cztery fragmenty z VII Symfonii Beethovena, raz w wykonaniu normalnej orkiestry, raz w cyfrowym, zaaranżowanym przez Paula Henry

» 20 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce...*, s. 39.

Smitha. Rezultat: obaj przy pierwszym przesłuchaniu wzięli interpretację prawdziwych muzyków za dzieło komputera”²¹.

Takie nowe możliwości przypominają teorię symulaków Jeana Baudrillarda. Dla francuskiego filozofa problematyka symulacji uświadamia dokonujący się współcześnie proces zacierania wyraźnej granicy pomiędzy prawdą i fałszem, realnością i nierealnością, rzeczywistością i światem wyobraźni. Wraz z tym procesem zaś „prawda, referencja albo przyczyna obiektywna przestały istnieć”²². Jednak z drugiej strony, jedną z ważniejszych konsekwencji symulacyjnego charakteru współczesnej kultury jest wzmożona potrzeba nieustannego odwzorowywania świata, celem potwierdzenia jego istnienia. Istnienia w niezafalszowanej postaci. Tyle tylko, że im więcej wysiłku wkładamy w to odwzorowywanie, tym bardziej zdajemy sobie sprawę, że przyglądamy się już „tylko” własnemu wytworowi.

Opisywane niegdyś przez Baudrillarda procesy w kontekście muzyki współczesnej przybierają jeszcze bardziej zradykalizowany charakter. Jeśli bowiem zacierają się granice pomiędzy muzyką wykonywaną przez muzyków a muzyką generowaną przez komputer, jeśli zacierają się granice pomiędzy muzyką graną na żywo i muzyką odtwarzaną z głośników, to być może – na co zwraca uwagę Lehmann – jedyną cechą wskazującą na autentyczność będzie pewnego rodzaju niedoskonałość. Brak zakłóceń coraz częściej jest dla nas oznaką technicznej doskonałości. Autentyczność dostrzegamy zatem tam, gdzie coś się „psuje”. Ale i to można przecie zaprogramować. „Wirtualną muzykę rozpoznaje się, jeśli w ogóle, po perfekcji, to znaczy po bezbłędności. Jeśli komuś brakuje naturalności, można jednak oprogramować funkcję zakłóceń; wystarczyłoby jedynie wzbogacić kolekcję sampli o takie, w których jest dużo niedokładności wykonawczych”²³. Wracając do Baudrillarda, warto zatem podkreślić, że w muzyce ścierają się ze sobą procesy symulacji i desymulacji. „Nie dać nic poznać po sobie, desymulować – to udawać, że nie ma się tego, co się ma. Symulować – to udawać, że ma się to, czego się nie ma. Pierwsze wiąże się z obecnością, drugie z nieobecnością”²⁴ – zauważył francuski filozof. Być może więc nasze przyszłe sposoby radzenia sobie ze skutkami cyfrowej rewolucji, zarówno w sferze muzyki, jak i życia codziennego w dużej mierze zależeły będą od tego, czy zaakceptujemy nowe formy doskonałości. ●

» 21 *Ibidem*, s. 133.

» 22 J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] M. Hopfinger, *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 631.

» 23 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*, s. 18.

» 24 J. Baudrillard, *Precesja symulaków...*, s. 630.

Justyna Ryczek

ukończyła filozofię na UAM w Poznaniu, gdzie obroniła również pracę doktorską. Pracuje na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autorka książki *Piękno w kulturze ponowoczesnej* (2006). Interesuje się sztuką współczesną, szczególnie jej obecnością w przestrzeni publicznej oraz powiązaniem z innymi dziedzinami, w tym: etyką, kulturą popularną, życiem codziennym, nowymi mediami. Zajmuje się krytyką artystyczną. Bywa kuratorką wystaw.

Przesuwanie granicy – wielostronne relacje sztuki i etyki

Utwór sztuki, sięgając po przyszłość, w jakiś sposób ją zasysa i zatrzymuje w sobie, tak jak żywy organizm zatrzymuje światło, zamieniając je w witaminy. Wsysanie przyszłości przez sztukę – to jej tajemna fotosynteza.

(Alicja Kępińska)¹

Związki sztuki z etyką mają swoją długą tradycję. Wszyscy doskonale pamiętamy Pitagorejską naukę o wpływie muzyki na wychowanie człowieka czy też związek trójjedynę *chorei z katharsis*. Ale przede wszystkim pamiętamy poglądy Platona, który wyraźnie łączył sztukę z moralnością i bardzo poważnie nakazywał sprawowanie kontroli nad wszelkimi jej przejawami. Sztuka musiała być bezwzględnie poddana obowiązującej moralności. Jeżeli miała swoje miejsce w tworzeniu idealnego państwa, musiała być właściwa. Jacques Rancière pisze, że stanowisko Platona odpowiada porządkowi, który określa jako „etyczny reżim obrazów”. W nim nie mówimy o sztuce, tylko o samych obrazach, co one mogą przedstawiać i przede wszystkim do czego służyć. U Platona te właściwe/odpowiednie oddają rzeczywistość, a złe przedstawiają świat zjawisk. „Musi on określić, jak sposób istnienia obrazów dotyczy ethos, czyli sposobu istnienia jednostek i zbiorowości. Pytanie to uniemożliwia >sztuce< jako takiej uzyskanie niezależnej tożsamości”². W starożytności i jeszcze długo później oczywi-

» 1 A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Poznań 2003, s. 170.

» 2 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przekł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 80. Autor wielokrotnie przywołuje filozofię Platona jako kontrastowy punkt do zobrazowania dokonanych zmian. Obok etycznego reżimu Rancière wyróżnia jeszcze dwa reżimy: poetyczny i estetyczny.

stym było, że sztuka nie posiada autonomii, że powinna być podporządkowana panującej etyce i wizji rzeczywistości. Nakazy, którym podlegała, pochodziły ze świata poza nią. Czynione próby poszukiwania niezależności, nawet jak warte odnotowania³, nie przynosiły trwałego uwolnienia. Nastąpiło to dopiero w XVIII wieku, wraz z wyznaczeniem przez Immanuela Kanta zasady bezinteresowności sądu smaku i słynnej „celowości bez celu” sztuki⁴. Autonomia sztuki była z jednej strony bardzo potrzebna, z drugiej – w konsekwencji spowodowała odseparowanie praktyki artystycznej od innych przejawów życia, z czym, jak dobrze wiemy, zdaniem Petera Bürgera, walczyła awangarda.

Jednak etyka nie przestała być ważna. XX wiek, wraz z licznymi przewartościowaniami, postawił również zagadnienia etyczne w centrum uwagi teoretyków zajmujących się kulturą, a w szczególności sztuką. Jest to mocno związane z historią, a przede wszystkim z trudnymi doświadczeniami obozów koncentracyjnych. Theodor W. Adorno bezradnie zapytał o możliwość tworzenia wierszy po Auschwitz⁵, później pojawi się pytanie o powinność artystów, o ich właściwe zaangażowanie, wartość moralna staje się podstawowym kryterium oceny prac.

„Zwrot etyczny” ujawni się w wielu dyscyplinach humanistyki, w badaniach literackich będzie przejawiał się pytaniami stawianymi zarówno wobec dzieł, jak i ich twórców oraz badaczy. Zagadnienia dotyczące zachowania człowieka, postulaty moralnej powieści, pytania o rolę poszczególnych utworów oraz konsekwencje dla czytelnika – to często poruszane problemy. Rozwija się etyczna krytyka⁶.

W sztuce zwrot ten wiąże się z działaniami artystów i artystek, które zachodzą w przestrzeni społecznej, przy współpracy ze zwykłymi osobami. „Zmianę, do której doszło w poważnej krytyce pod wpływem sztuki opartej na współpracy społecznej, podsumowano w następujący sposób: zwrot

» 3 Jak wiadomo, jednym z pierwszych myślicieli, który wskazywał na samodzielność sztuki, był Arystoteles, który mówił o podporządkowaniu sztuki moralności, ale zaznaczał, że nie jest to bezwzględne, a sztuka przede wszystkim ma służyć wypełnianiu czasu wolnego – „dobry wywczas”.

» 4 Tu przywołuję jedynie dobrze znane i opisane fakty.

» 5 Ranciere „zwrot etyczny” rozumie jako widzenie sztuki przez Eksterminację, sztuka ma dawać świadectwo Nieszczęściu. W takim kontekście omawia także estetykę wzniosłości Jeana François Lyotarda.

» 6 Przybliżenie polskiemu czytelnikowi głównych przejawów i przedstawicieli zwrotu etycznego zob. m.in.: A. Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji*, „Ruch Literacki” 1995, z. 1; M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 91/1. Warto zapoznać się również z tekstem N. Carrolla, *Sztuka a krytyka etyczna: przegląd najnowszych kierunków badań*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, w którym autor przedstawia zarzuty skierowane wobec etycznej krytyki, polemizuje z nimi, a jednocześnie wskazuje na istniejący w XX wieku rozdźwięk między teorią a praktyką w interpretacji sztuki. Kilka podstawowych tekstów zwrotu etycznego na różnych polach zostało zebranych [w:] *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, ed. T.F. Davis, K. Womack, University Press of Virginia, Charlottesville 2001. Zwrot etyczny ciekawie przejawia się także w antropologii – to powinności badaczy wobec „podmiotów” swoich badań.

społeczny we współczesnej sztuce spowodował zwrot etyczny w krytyce sztuki. Widać to w zwiększonej uwadze poświęconej temu, jak dochodzi do danej współpracy. Innymi słowy, artyści są coraz częściej oceniani za proces działania – w jakiej mierze dostarczają dobrych lub złych modeli współpracy – i krytykowani za każdą oznakę możliwego wykorzystania uczestników, które nie zapewnia >pełnej< reprezentacji podmiotów biorących udział w projekcie (jakby coś takiego było możliwe)”⁷. W Polsce kwestię moralności artystów podnoszono także wobec sztuki krytycznej rozwijającej się w latach 90. Była ona najczęściej atakowana za brak obyczajowości oraz naruszanie uczuć religijnych, często cenzurowano zarówno same prace, jak i wystawy, na których one się znajdowały. Nie będę przywoływała poszczególnych sytuacji ani opisywała charakteru zarzutów i ich obrony, odsyłając do innych tekstów⁸. Warto zauważyć, że kilka lat później Paweł Leszkowicz, bynajmniej nie zwolennik cenzury ani przedstawiciel konserwatywnego myślenia, podejmuje ponownie wątek powiązań sztuki z zagadnieniami etycznymi. Pod wpływem książki Susan Sontag *Regarding the Pain of Others* (*Widok cudzego cierpienia*) przygląda się wybranym realizacjom sztuki krytycznej, wcześniej wyraźnie określając swoją pozycję. Tekst ten pozwala ponownie postawić ważne pytania i zastanowić się nad relacją sztuki i etyki⁹.

Jednym z podstawowych postulatów zwrotu etycznego jest ocena zachowania czy też postawy artysty/artystki. Ocena taka dokonuje się często z określonego punktu widzenia, w którym oceniający przeświadczeni o swojej racji, głoszą konkretny porządek etyczny. Jakkolwiek refleksja nad działaniami artystów/artystek jest niezbędna, to nie powinna stać się pretekstem do cenzurowania czy ograniczania tych działań.

» 7 C. Bishop, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpień*, [w:] Stadion X. Miejsce, którego nie było, red. J. Warsza, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa-Kraków 2009.

» 8 I. Kowalczyk, *Sztuka i moralność – funkcjonowanie twórczości lat dziewięćdziesiątych w sferze publicznej, cenzura i krytyka*, „batalie o nową sztukę”, <http://www.onone.art.pl/bibliography/kowalczyk3.html> [dostęp: 10.02.2018]; A. Szyłak, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „Exit” 1997, nr 3; R. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej*, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” 1999, nr 4; P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*, Galeria Łaźnia, Gdańsk 2000.

» 9 „Dlatego podkreślam, że moja krytyka jest jedynie indywidualnym głosem w imię refleksji i wolności refleksji, a nie cenzury. Jest również próbą zasygnalizowania pewnego przewartościowania tradycji tzw. sztuki krytycznej. Jej kryzysu. Tak jak istnieje krytyczna sztuka, obecna jest i krytyczna historia sztuki, która nie polega na pisaniu laurek. Zaznaczam to, aby moje słowa nie zostały użyte przeciwko niżej wymienionym artystom, których cenię. Stawiam jedynie pewien problem. Celowo wybrałem gwiazdy polskiej sztuki, których pozycja jest wystarczająco mocna w kraju i zagranicą. Wierzę, że mój głos może jedynie wzbogacić wielość interpretacji ich twórczości. Akcentuję, że nie utożsamiam wymienionych twórców z żadnym ugrupowaniem politycznym, ja ich sztukę traktuję jako symptom stanu świadomości społeczeństwa przez te systemy ukształtowanego. Piszę ponadto o konkretnych, pojedynczych realizacjach, a nie o całokształcie twórczości”. P. Leszkowicz, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, 2006, archiwum Obiegu <http://archiwum-obiegu.u-jazdowski.pl/teksty/5766> [dostęp: 02.02.2018].

Sztuka a wyzwania współczesnego świata

W poniższym tekście interesuje mnie jeszcze inny wątek powiązań sztuki z etyką. Może jest to lekko naiwne i zbyt proste spojrzenie, ale chciałabym podać kilka przykładów prac, które konfrontują nas, a nawet zapowiadają, problemy i możliwości (pozytywne i negatywne) otaczającego nas świata. Moje proste spojrzenie wypływa z licznych powiązań sztuki ze sferą życia codziennego, które w teorii są omawiane jako sztuka relacyjna, sztuka zaangażowana czy sztuka współpracy, aż po postulaty używania sztuki do rozwiązywania problemów. To w pewien sposób spełnienie postulatów Jacques'a Rancière'a: „Etyka jest często traktowana jako normatywny punkt widzenia, z którego osądzane mogą być wartości i praktyki innych sfer (sztuki, polityki itd.). Myślę, że bynajmniej nie z tym się dziś mierzymy. Stajemy dziś raczej w obliczu pomieszania rozróżnień politycznych i estetycznych w jednym i tym samym niewyraźnym punkcie widzenia. To właśnie oznacza etyka”¹⁰. To również poszukiwanie sprzymierzeńców w trudnej sytuacji trwania bez określonych kodeksów etycznych i nienaruszalnych norm. Jak pisze Zygmunt Bauman: „Wypada nam zatem uczyć się, jak żyć bez takiej gwarancji, co więcej, jak żyć ze świadomością, że gwarancji nigdy się nie uzyska, że nie ma realistycznych nadziei ani na >społeczeństwo doskonałe<, ani na doskonałą istotę ludzką, i że wszelkie próby udowodnienia, iż nadzieje takie nie są płonne, mogą się skończyć okrutnie, a już z pewnością nie przysporzą ludzkiemu życiu cnót moralnych”¹¹.

Przywołanie wybranych przykładów rozpocznę lekko... W 2002 roku na jednym z billboardów w Warszawie pojawiła się kolejna praca Grupy Twożywo. Była to swoista „reklama” nowego batona czekoladowego – Platon. Pracę można było potraktować jako żart i szybko o niej zapomnieć. Jednak w zakamarkach moich myśli pozostała nieustannym napomnieniem o konieczności stawiania pytania o aktualność teorii. Czym dla nas jest filozofia Platona, czy ma swoją ważność, czy czerpiemy z niej nauki dotyczące życia? Pamiętamy słynną triadę prawdy, piękna i dobra – jaką wartość dzisiaj ma każdy z jej elementów? Czekoladowy baton to produkt niepotrzebny, związany z przyjemnością, przyjemnością konsumpcji. Czyżbyśmy wielkie wartości rozpuścili w bezmyślnej konsumpcji? Stały się one niepotrzebne? Niezauważalne? Nie musimy już doskonalić się moralnie, zabiegać o dobro, bo zamieniło się ono w jeden z komercyjnych przedmio-

» 10 J. Ranciere, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 53.

» 11 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przekł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Aletheia, Warszawa 2012, s. 19.

tów dostępnych na półkach sklepowych. Może to kultura popularna przejęła dawne ideały filozoficzne i wykorzystuje je w każdy możliwy sposób¹².

Sztuka dostarcza wielu przykładów wzajemnych powiązań etyki i sztuki. Pokazuje złożoność i niejednoznaczność działań moralnych. Stawia nas w centrum, konfrontując z problemami lub antycypując przyszłość. Tak jest w twórczości australijskiej artystki Patricii Piccinini. Jej zainteresowania dotyczą, ogólnie mówiąc, kondycji człowieka, zarówno wobec konsekwencji jego działań, jak i możliwości generowanych przez naukę. Od wczesnych prac jest zainteresowana możliwościami, nie tylko pozytywnymi, jakie daje człowiekowi rozwój badań genetycznych. Ale jednocześnie bardzo mocno podkreśla przenikanie się życia biologicznego i technologicznego¹³. Tworząc swoje pojazdy, przestrzenie, obiekty czy postacie, stawia nas w polu etycznych zagadnień. Pokazuje możliwą przyszłość i pyta: czym jest życie? kto jest odpowiedzialny za zachodzące zmiany? jak przeobraża się człowiek? Jednak Piccinini nie jest moralizatorką przestrzegającą przed „strasznym” światem. Jacqueline Millner podkreśla, że jej prace nie sugerują, że interwencje człowieka w esencję życia są moralnie złe. Bardziej zwraca uwagę na konsekwencje, które nie są oczywiste i pozostają niewiadome, „żebyśmy na nie spojrzeli z otwartymi oczami. Z otwartymi oczami, ale także z miłością”¹⁴. Miłością, o której często mówi artystka, otacza wykreowane hybrydy, ujawnia się ona także na wystawie przygotowanej z okazji Biennale Weneckiego w 2003 roku. Cykl został znacząco zatytułowany: *uw. Rodzina*, obowiązki wobec najbliższych, ale także wizja przyszłości i w jej świetle odpowiedzialność za teraźniejszość – to problemy, z którymi konfrontuje swoich odbiorców Piccinini. Tak mówi przy okazji jednej z ostatnich prac *Embryo* (2016): „Ta istotna zmienność życia jest czymś, co uważam za bardzo interesujące, jest to charakterystyczna cecha tego, jak postrzegamy świat. Ludzie zmieniają rzeczy. Z tego jesteśmy najbardziej dumni. Czasami robimy to dla dobra, ale nie zawsze. Medium tej zmiany, to najczęściej w dzisiejszych czasach, technologia. Ta techno-

» 12 Omówienie tej pracy i wszystkich niżej przywołanych dotyka wielu zagadnień problemowych wielokrotnie opracowywanych teoretycznie. Dlatego będę podawać jedynie odniesienia do konkretnego tekstu, z którego korzystam. Powinam również zaznaczyć, że twórczość artystów i artystek, o których piszę, była wielokrotnie omawiana, warto sięgać do opracowań, ale również nie będę podawać szczegółowych pozycji.

» 13 D. Haraway nazywa ją „siostrą w technokulturze”, poważnie traktującą naturokulturę, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations*, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/30/245/55> [dostęp 12.02.2018].

» 14 „Piccinini's work does not suggest that human intervention in the essence of life is morally wrong; exuding as it does the sophistication of high-end technology, her work partakes in a discourse of first-world progress founded on the commercialisation of scientific and electronic innovation. Piccinini rather forces us to confront that this intervention is well and truly with us, that the implications are not clear-cut but ambiguous, even contradictory, and that it is therefore vital that we see the consequences of technological innovation with clear eyes. With clear eyes, but also with a look of love”. J. Millner, *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*, 2001, *ibidem* (publikacja oryginalna w „Artlink”).

logia staje się coraz bardziej amorficzna; jest połączeniem czynnika biologicznego, fizycznego i mechanicznego”¹⁵. Hans Jonas, zwracając uwagę na wpływ technologii na życie człowieka, czynił go odpowiedzialnym za przyszłość, także za to, co stanie się za sprawą innych. Piccinini pokazuje różne warianty dalszego rozwoju świata człowieka, hybrydyzacje tego świata, nie omija przy tym trudnych pytań o odpowiedzialność właśnie. „Działanie podejmowane jest tu w imię przyszłości, którą nie będą już mogli się cieszyć ani sprawca, ani ofiara, ani ludzie im współcześni. Zobowiązania względem terażniejszości wypływają z owego odległego celu, a nie z dobra czy zła świata współczesnego, normy działania zaś są równie tymczasowe, co więcej równie >nieautentyczne< jak warunki, które ma ona przekształcić w stan wyższy”¹⁶.

W projektach Patricii Piccinini to człowiek lub jego hybrydy znajdują się w centrum zainteresowań. Współczesna sztuka idzie dalej, kwestie etyczne bowiem to nie tylko sprawa przyszłości człowieka, to również pytania dotyczące naszego zachowania wobec innych istot poza nami. Czy zgodzimy się z Januszem Majcherkiem, który w ciekawej publikacji zauważa: „Etyka dotyczy tylko niektórych powinności ludzi wobec ludzi”¹⁷. Czy może za Peterem Singerem będziemy przyznawać zwierzętom podmiotowość moralną i tym samym zobowiązywać nas ludzi do ich właściwego traktowania. Relacja człowiek–zwierzę jest bardzo złożona i niejednoznaczna, dodatkowo jeszcze należy zwrócić uwagę na poszczególne gatunki, inaczej traktujemy psa, a inaczej laboratoryjne myszy. Istnieje podział na zwierzęta, które można zabijać, oraz te, których nie powinno się zabijać¹⁸. Czy słusznie?

Czasami trudno nam zauważyć złożoność problemu, tymczasem sztuka wnika głębiej, zwraca naszą uwagę na nowe sytuacje, aż zaczynamy o nich myśleć i mówić, a w przyszłości rozwiązywać trudności. Spośród wielu prac, które dotyczą kwestii zwierzęcych, warto zwrócić uwagę na realizację *Kathy High Embracing Animal* (2004-2006). Artystka zakupiła szczury, którym wszczepiono ludzki materiał genetyczny, by zapadały na różne, zbliżone do ludzkich, choroby. Po przeprowadzonych eksperymen-

» 15 „This essential mutability of life is something that I find very interesting, and I see it as very much a hallmark of how we see the world. Human beings change things. It is what we are most proud of. Sometime we do it for the good, but not always. The medium of this change, more often than not these days, is technology. That technology is becoming increasingly amorphous itself; straddling the biological, the physical and the mechanical”. P. Piccinini, *Some thoughts about Embryo*, <https://www.patriciapiccinini.net> [dostęp: 10.02.2018].

» 16 H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, przekł. M. Klimowicz, Platan, Kraków 1996, s. 45.

» 17 J. A. Majcherek, *Etyka powinności*, Difin SA, Warszawa 2011, s. 62.

» 18 D. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15. Zob. też rozdz. *Powinności wobec innych istot*, [w:] J. A. Majcherek, *Etyka powinności...*

tach stały się one już niepotrzebne/zbędne w laboratorium i należało je uśmiercić. High zapewniła im dobre życie, nadała imiona, żeby podkreślić ich indywidualność, dbała o odpowiednie warunki podczas wystaw. Wykupione szczury stały się podmiotami, a nie tylko przedmiotami czy materiałem badawczym, który po „wszystkim” należy usunąć, który jest utrzymywany przy życiu, nie tylko wtedy, gdy jest potrzebny. Szczury to nie-ludzie pracownicy, wobec których mamy pewne zobowiązania i możemy też pytać o ich prawa. Monika Bakke zauważa, że nie chodzi tu o sentymentalizm i romantyczne wizje świata bez przemocy. Artyści wykorzystujący transgeniczne zwierzęta czy rośliny, stworzone zarówno do celów komercyjnych lub badawczych, „chcą zwrócić uwagę na etyczny aspekt biotechnologii... Z jednej strony artystów interesuje dobro i poszanowanie konkretnych zwierząt, z drugiej zaś – szersza perspektywa ingerowania w molekularne podstawy życia”¹⁹. Praca Kathy High pozwala postawić pytania o szowinizm gatunkowy – czy nie przyzwyczailiśmy się, że myszy czy szczury jako niezbyt przyjemne gryzonie mogą być wykorzystywane w laboratoriach i nie pytamy, co się z nimi dzieje później – gdy przestają być użyteczne. Są dla nas danymi, nie istotami żywymi. Tymczasem: „Obfite dowody naukowe, oparte na danych neurologicznych, behawioralnych, biologicznych i biochemicznych wspierają pogląd, że wiele istot nieczłowieczych potrafi odczuwać ból i rozpacz w ten sam sposób jak ludzie. Rozważania na temat inteligencji, złożoności, autonomii, czy różnic gatunkowych są moralnie nieistotne. Co jest moralnie ważne, dowodiliśmy, to rozpacz i ból innych, bez względu na gatunek (Goldovitch i inni 1971; Singer 1975, Ryder 1975, 2001). Jeśli zwierzęta nienależące do gatunku ludzkiego wystarczająco przypominają człowieka, by można je było użyć jako modeli do badań, znaczy to, że są wystarczająco podobne, by przyznać im podobny status moralny”²⁰. To zadanie zarówno dla naukowca, jak i dla nas wszystkich, którzy korzystamy z wyników ich badań.

Hanya Yanagihara w swojej debiutanckiej powieści *Ludzie na drzewach*²¹ tworzy biografię naukowca Abrahama Nortona Periny, do którego, gdy był jeszcze młodym adeptem jednego z laboratoriów, należał obowiązek zabijania niepotrzebnych już myszy. Myszy są materiałem, który jak każdy inny, gdy już utracił swoją przydatność, jest usuwany, jedyny

» 19 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 174.

» 20 R.D. Ryder, *Szowinizm gatunkowy w laboratorium*, [w:] *W obronie zwierząt*, red. P. Singer, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 131.

» 21 W Polsce ukazała się jako jej druga publikacja. H. Yanagihara, *Ludzie na drzewach*, przeł. J. Kozak, Wyd. W.A.B, Warszawa 2017. Istnieje wiele recenzji tej pozycji, ale z interesującego mnie punktu widzenia warto zajrzeć do tej autorstwa P. Majewskiego, *Powieść antropologiczna. O „Ludziach na drzewach” Hany Yanagihary*, zamieszczonej w „Kulturze Liberalnej”, <https://kulturaliberalna.pl/2017/09/19/powieść-antropologiczna-o-ludziach-na-drzewach-hanyi-yanagihary> [dostęp: 20.02.2018]

problem stanowi jak najlepsze wykonanie tego zadania. Bohater opisuje poszukiwanie najskuteczniejszego sposobu unicestwienia myszy, najszybszego, najmniej go angażującego, bynajmniej nie myśli tutaj o zadawaniu mniejszego bólu, o niewłaściwych gestach. To normalna praktyka, trochę niedogodna, dlatego przypada zawsze najmłodszym i najniżej postawionym członkom zespołu badawczego. Jednak dzisiaj za Januszem Majcherkiem możemy zapytać: „Czy Twarz Innego może być pyskiem, mordą, gębą lub paszczą?”²²

A może, idąc jeszcze dalej, za współczesną sztuką zapytajmy o rośliny.

Coraz częściej mówi się o roślinach i związkach człowieka z nimi. Kłasyk bio artu, czy też jak sam woli określać sztuki transgeniczne²³, Eduardo Kac mieszał swoje DNA z materiałem biologicznym petunii, powołując do życia Edunię (jako jedną z części projektu Natural History of the Enigma, 2003-2008), kilkoro innych zwraca uwagę na samodzielność istnienia roślin, nasze ich traktowanie, albo na wspólne bytowanie człowieka i roślin²⁴. Takie realizacje pozwalają przyjrzeć się roślinom w wielu kontekstach. Zapytać o ich godność²⁵ i miejsce w całym ekosystemie. Zapytać o nasze relacje i wpływ na rośliny i środowisko jak w *transHumUs Céleste* Boursier-Mougenota. Poruszające się sosny lekko przerażały, wchodząc z widzami w swoisty taniec. Warto również spoglądać na bardzo młodą sztukę, która dopiero stawia pierwsze kroki w szerokim obiegu, jak realizacja Małgorzaty Kaczmarek *Gatunki stowarzyszone*²⁶. Autorka wskazu-

» 22 J.A. Majcherek, *Etyka powinności...*, s. 182. Autor nawiązuje do etyki Emanuela Levinasa, dla którego twarz Innego była podstawowym kryterium wyznaczającym ludzkie zachowanie. Dalsza część cytowanego fragmentu brzmi: „Przed wszystkim kontrowersyjna jest możliwość postępowania wobec zwierzęcia naruszającego jego godność, bo wątpliwe jest istnienie zwierzęcej godności, zatem i formułowanie powinności respektowania takiej, jeśli uznamy, że: godność jest jedyna, swoista tylko dla człowieka [zob. Molesztak 2006, 50]” – to daje dość jednoznaczną odpowiedź autora na postawione pytanie.

» 23 E. Kac, *Bio Art: od Genesis do Natural History of Enigma*, tłum. M. Sułkowska-Janowska „Folia Philosophica” 2010, nr 28. Tekst udostępniony na bazhum.muzhp.pl, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Folia_Philosophica/Folia_Philosophica-r2010-t28/Folia_Philosophica-r2010-t28-s13-37/Folia_Philosophica-r2010-t28-s13-37.pdf [dostęp: 10.02.2018].

» 24 Przykłady zob. m.in.: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*; M. Kurzac, *Empatyczni ogrodnicy. O roślinach w sztuce współczesnej*, „Czas Kultury” 2008, nr 5. Warto również zastanowić się nad poszczególnymi przykładami w kontekście sztuki lat 70. XX wieku, realizacji Marcela Broodthaersa, sztuki ziemi oraz części sztuki ekologicznej.

» 25 Godnością roślin zajmowała się szwajcarska Federalna Komisja Etyczna ds. Nie-Ludzkiej Biotechnologii (Federal Ethics Committee on Non-Human Biotechnology – ECNH), tworząc w roku 2008 raport pt. *Godność żywych istot w odniesieniu do roślin. Moralne rozważania o roślinach przez ich własny wzgląd*. Zob. <http://www.ekah.admin.ch/en/homepage> [dostęp: 20.02.2018].

» Problem godności roślin w kontekście pracy artystycznej porusza M. Bakke, *Sztuka w obronie „godności roślin”*. *Oddolna etyka w erze biotechnologii*, [w:] *W stronę trzeciej kultury. Kogezystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R. Kluszczyński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

» 26 Tytuł świadomie odwołuje się do tekstu D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przekł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

je na różnorodne istnienie roślin w otoczeniu człowieka, siebie również umieszcza pomiędzy nimi, wskazując na wzajemne powiązania. Rosi Braidotti jedna z czołowych teoretyczek posthumanizmu pisze: „W przypadku podmiotów posthumanistycznych etyczna wyobraźnia przyjmuje formę ontologicznej relacyjności, co pozwala jej zachować niezwykłą żywotność. Etyka trwałości skrojona na miarę niejednorodnych podmiotów czerpie z silnego poczucia powiązania między ja i innymi – włączając w to nie-ludzkich czy też przyrodniczych innych – i dzięki temu eliminuje dwie zasadnicze przeszkody: egoistyczny indywidualizm oraz bariery wynikające z negatywności”²⁷. Zatem współbycie człowieka z innymi nie-ludźmi jest naszym codziennym doświadczeniem, a sztuka ujawnia to w różnorodny sposób i nieustannie pozwala zadawać pytania i poszerzać przestrzeń ich adekwatności.

Przykłady podane w tekście stanowią jedynie pewną ilustrację tendencji, jakie możemy odnaleźć w sztuce współczesnej, to jedynie subiektywny wybór. Prace pokazują, że warto zastanawiać się nad przyjętymi czy wyznawanymi wartościami, ewentualnymi różnorodnymi konsekwencjami procesów naukowych, należy także odpowiedzieć sobie na pytanie, wobec kogo mamy powinności etyczne – ludzi, zwierząt, roślin? Sztuka wobec ważnych etycznych zagadnień stanowi pole wyzwań, obszar do zadawania pytań i przesuwania granicy, a nie przywoływania jednoznacznych kodeksów czy nienaruszalnych norm. Spojrzenie z punktu widzenia etyki nie musi jedynie pytać o postawę artysty, chociaż to też pozostaje ważne, szczególnie wobec tzw. performansów delegowanych, przywoływać nienaruszalne wartości, ale pytać i ciągle formułować nowe pytania. Zatem...

Na zakończenie jedynie zapytam: Czy zagadnienia etyczne w kontekście współczesnego świata mogą zostać pominięte przez sztukę? •

» 27 R. Braidotti, *Po człowieku*, przekł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 350.

prof. nadzw. UAP, dr hab., historyczka i krytyczka sztuki; kuratorka; w latach 2003-2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu; od 1 X 2014 profesorka w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu; od 1 X 2016 kierowniczka tejże Katedry; trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (Program Start. Stypendia dla Młodych Uczonych: edycje 2005 i 2006; Program Kwerenda: edycja 2008); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka fellowship w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014); laureatka fellowship Stiftung Hans Arp w Berlinie (2015); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana w Monachium oraz w Centralnym Instytucie Historii Sztuki w Monachium (2018); członkini polskiej sekcji AICA; współorganizatorka międzynarodowej konferencji *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015); autorka książek: *Młody Mehoffer* (wyd. Universitas, Kraków 2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (wyd. Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012) oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (wyd. Muza, Warszawa 2014); *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* (red. wraz z Burcu Dogramaci, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017); autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych (publikowanych m.in. na łamach „Artium Quaestiones”, a także „Arteonu”, „Artluka”, „Exit”); wiceprzewodnicząca Rady Programowej CRP w Orońsku (2015-2018).

Kiedy natura staje się plastikiem, a plastik naturą: malarstwo Marty Antoniak i Marcina Zawickiego

Jeśli zbudujemy coś nowego, to ze śmieci, z odłamów, plastiku bo na tym zostaliśmy wychodowani. Pokolenie stracone, wychowane na mało żyznym podłożu z tworzyw sztucznych, wypuści kwiaty ostentacyjnie plastikowe.

(Dorota Masłowska)¹

Materiały, z których w danym momencie korzysta zarówno cała ludzkość, jak i artyści, są wskaźnikiem społecznej wrażliwości. Według Moniki Wagner, badaczki historii sztuki postrzeganej przez pryzmat rozmaitych materiałów, to właśnie w nich kumuluje się historia sposobów ich używania i to one najtrafniej zapośredniczają społeczne kody². W 1866 roku Alexander Parkes po raz pierwszy przemysłowo wyprodukował sztuczne tworzywa, które w roku 1915 weszły do sfery sztuki za sprawą konstruktywistów, traktujących je jako materiał bez historii³. Obecnie sztuczne tworzywa, w szczególności plastik, mają już swoją długą i skomplikowaną historię, a ich użycie w sztuce stało się powszechną praktyką. Co zatem o współ-

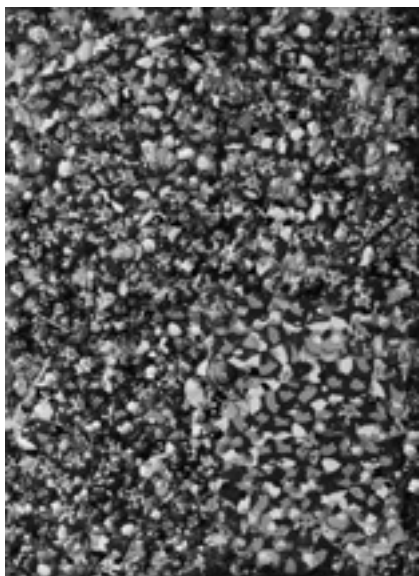
» 1 D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Świąteczna” 2002, nr 233.

» 2 M. Wagner, *Materialien als soziale Oberflächen*, [w:] *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von M. Wagner und D. Rübel, Akademie Verlag, Berlin 2002, s. 101.

» 3 *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von M. Wagner, D. Rübel und S. Hackenschmidt, C. H. Beck Verlag, München 2002, s. 162.

czesnej wrażliwości społecznej mówią prace Marty Antoniak i Marcina Zawickiego – malarzy, którzy w epoce nadprodukcji przewrotnie grają z naturą tego materiału?

Roland Barthes miał doskonałą intuicję, pisząc już w 1962 roku, że plastik to pierwsza materia alchemiczna, która współgra z powszedniością: „Po raz pierwszy sztuczność kieruje się ku pospolitości, a nie ku wyjątkowości”⁴. Co dzieje się jednak, kiedy owa alchemiczna materia, „ucieleśniająca” niestałość przedmiotów produkowanych masowo, ponownie powraca w pole sztuki, by – tak jak u Antoniak – zostać użyta na obrazach w sensie dosłownym lub – jak u Zawickiego – zostać przedstawiona na płótnach w formie odpadów cywilizacyjnych, które wyrzucono gdzieś w lesie?



Marta Antoniak, *Kinder Surprise II*, plastik / akryl / emalia ftalowa na płycie, 70x50 cm, 2015.

W końcu lat 70. XX wieku brytyjski twórca Tony Cragg pierwszy użył plastiku w swojej twórczości⁵. Te relikty i fragmenty produkcji masowej artysta nazywał *the new nature*, w roku 1981 zaś w autoportrecie ukazał siebie samego jako zbierającego plastik. Plastik jest, według Cragga, materiałem, za który człowiek w całości bierze odpowiedzialność, ponieważ nie pochodzi on z natury. Nie nosi śladów zużycia, nie rdzewieje, nawet

» 4 R. Barthes, *Plastik*, [w:] *idem, Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 216.

» 5 S. Casser, *Abfall wird Kunst*, hrsg. von H. Hachmeister, Hachmeister Verlag, Münster 1992, s. 142.

po śmierci przedmiotu może pozostać świecący, gładki i kolorowy, bez historii, bez indywidualności⁶. To, co uchodziło za zalety plastiku – wytrzymałość i nieprzemijalność – stało się z czasem wielkim nierozwiązywalnym problemem ludzkości, ale – i tu pokuszę się o w sumie oczywistą tezę w relacji do sztuki współczesnej – materiał ten z biegiem czasu zyskał indywidualność i historię, a nawet duszę, co wydobywają w swoich realizacjach tacy twórcy, jak Antoniak i Zawicki. Dodałabym również, że używanie czy ukazywanie przez nich plastikowych elementów w sztuce nie tylko nie daje nadziei na uwolnienie się od historii i widma ekologicznej katastrofy, lecz – wręcz przeciwnie – pozwala na zanurzenie w historii i ewokowanie swego rodzaju nostalgii. Nostalgii za latami 90. XX wieku, w których w Polsce po przełomie – jak błyskotliwie ujęła to Agata Nowotny – królował kolorowy plastik: „Za żelazną kurtyną ludzie musieli być z żelaza czy marmuru, w kolorowe lata 90. przeskoczyliśmy radośnie i trochę niepewnie (>z pewną taką nieśmiałością<), by w szalonym pędzie kapitalizmu nadrabiać konsumenckie zaległości. [...] Przybyło kolorów. Wszystko, nawet złoto, było plastikowe. Od najtańszych zestawów łazienkowych akcesoriów [...], po finezyjne kształty otwieraczy do wina i obieraczek do warzyw w kształcie duszków, wystawione na witrynie pierwszego sklepu Alessi w Warszawie przy Krakowskim Przedmieściu, niczym w muzealnej gablocie. >Life In Plastic, It's Fantastic / You Can Brush My Hair, Undress Me Everywhere / Imagination, Life Is Your Creation< śpiewała w 1997 roku wokalistka grupy Aqua znanej z jednego, tandetnego, powiedziałby ktoś dzisiaj, teledysku >Barbie Girl<. Ale tekst piosenki, podobnie jak teledysk do niej, są symptomatyczne. [...] Plastik [...] stał się nieformalną ikoną lat 90. – okresu transformacji, przeistaczania się, zmieniania formy; czasu magicznego – karnawału świętowania odzyskanej wolności”⁷.

To na tę właśnie dekadę przypadło dzieciństwo Antoniaka, urodzonego w roku 1986, i Zawickiego, urodzonego o rok wcześniej. Transformacja plastiku nie dotyczyła jednak w tym okresie już tylko procesu jego produkcji, na którą tak wnikliwie uwagę zwrócił Barthes, podkreślając, że plastik w trakcie wytwarzania staje się ideą swojej nieskończonej transformacji⁸, lecz również przeistaczania się z przedmiotu pożądanego w śmie(r)ć. Jak czujnie zauważa Sonja Windmüller: „Odpady nie są produkowane, lecz społecznie konstruowane”⁹. Posiadacz danego przedmiotu podejmuje decyzję, czy jest on jeszcze dla niego wartościowy, czy właśnie staje się bezwartościowy i można go wyrzucić. Śmieci to zatem fenomen kognitywny

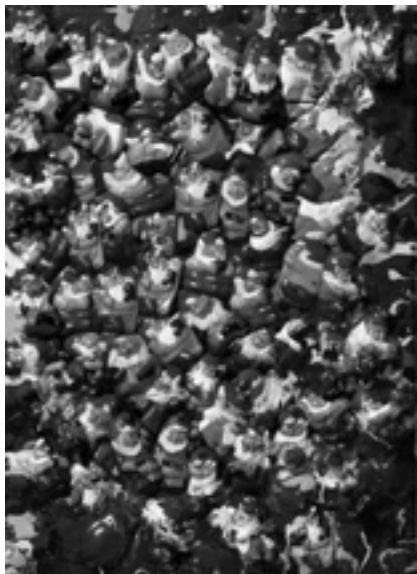
» 6 Ibidem.

» 7 A. Nowotny, *Lata 90.: Plastik – prawdziwa sztuczność*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2312-lata-90-plastik-prawdziwa-sztuczosc.html> [dostęp: 21.09.2017].

» 8 Roland Barthes, *Plastik*, s. 214.

» 9 S. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, LIT Verlag, Münster 2004, s. 30.

– można bowiem w odniesieniu do nich analizować afekty związane z relacją człowiek – rzecz – śmieć¹⁰, a relacja ta z kolei daje obraz współczesnej kultury oraz jej symbolicznego kapitału. Fenomenologia zachowania lub niezachowania danego przedmiotu wiąże się z artykulacją własnego ja w świecie¹¹. Ze śmieciami wiążą się społeczne fantazmaty, projekcje i lęki, a także silne afekty, wywołane utratą funkcji oraz osunięciem się w chaos i entropię. Windmüller mówi również o tzw. melancholii odpadów¹², które to zjawisko – jak postaram się udowodnić w dalszym toku wywodu – ściśle koreluje z postawami Antoniak i Zawickiego, dla których przedmioty z plastiku, a szczególnie zabawki, stały się źródłem wieloaspektowych inspira-



Marta Antoniak, *Krasnale II*, plastik / akryl / emalia ftalowa na płótnie, 33x24 cm, 2017.

cji. Według Marka Krajewskiego, obiekty materialne „nie umierają nigdy ostatecznie, są jak materialne zombie, które po przejściu przez pawlacz, strych, sklep second hand, flohmarkt czy śmietnik ożywają i są ponownie wprowadzane do obiegu, jako rzeczy oldschoolowe, vintage, starocie albo >przedmioty z duszą<, unikalne”¹³. Taki właśnie los spotyka w twórczości

» 10 *Ibidem*, s. 242.

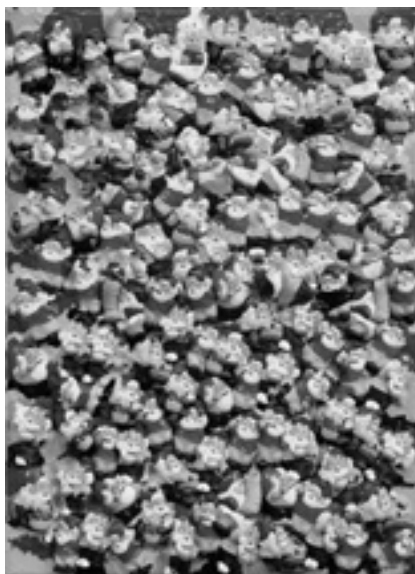
» 11 T. Putnam and V. Swales, *Between Keeping and Not-Keeping*, [w:] *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, hrsg. von G. Ecker, M. Stange und U. Vedder, Verlag Königstein/Ts, Königstein-Taunus 2001, s. 294.

» 12 S. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge...*, s. 45 i 314.

» 13 M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 93.

Antoniak plastikowe, kolorowe zabawki z tzw. jajek niespodzianek, w malarstwie Zawickiego zaś wyrzuceni i sfragmentaryzowani wierni towarzysze dzieciństwa – np. dinozaury, lalki, samochody... – odzyskują duszę i energię w cyklu *The Fall* z lat 2011-2013.

„Kultura dzisiejsza to kultura nadmiaru, przesyty, przeładowania, w socjologii nazywanego post-niedoborem. Funkcjonujemy wręcz w czasach dyktatury nadmiaru i hegemonii nadprodukcji kulturowej, z którymi trudno radzić sobie w obliczu niedostatku i uwiąznięcia narzędzi selekcyjnych”¹⁴. Oboje artyści tworzą w epoce nadmiaru i nadprodukcji, gdy konsumpcyjne społeczeństwo bezustannie kupuje, gromadzi i wyrzuca. Wyrzucony



Marta Antoniak, *Krasnale*, plastik / akryl na płótnie, 40x30 cm, 2015.

plastik zaś nigdy nie ulega biodegradacji. Jak pisze Zygmunt Bauman: „Nad mieszkańcami świata płynnej nowoczesności, nad każdym ich czynem i nad każdym wytworem ich ręki unosi się widmo: widmo zbędności. Płynna nowoczesność jest cywilizacją nadmiaru, zbędności, odpadów i ich uprzątkania”¹⁵. Żyjemy jednak w czasach kultury zwanej przez Stephena Bertmana terazistyczną, a cechuje ją pragnienie zawłaszczania i gromadze-

» 14 T. Szlendak, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*. Podsumowanie i wnioski z obrad III Elbląskiego Forum Kulturoznawczego, http://www.bibliotekaelblaska.pl/forum-kulturoznawcze.html?file=tl_files/biblioteka/dane/kultura_nadmiaru_web.pdf [dostęp: 22.09.2017].

» 15 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 152-153.

nia rzeczy, nade wszystko zastępowania starych – nowymi¹⁶. Z kolei autor eseju *Cud nadmiaru* Guglielmo Ferrero określa to zjawisko jako „możność



Marta Antoniak, *Lukrowany plastik*, akryl na płótnie, 30x20 cm, 2014.

posiadania więcej, niż wynoszą potrzeby i pragnienia, jest stanem, w którym nie odczuwa się nigdy udręki, wywołanej tym, że jakieś pragnienie nie jest zaspokojone¹⁷. Antoniak i Zawicki w swoich pracach – w sposób dosłowny i w przenośni – poddają plastikowe, zbędne już przedmioty recyklingowi, snując wizualne refleksje o kondycji współczesnej epoki, głęboko naznaczonej konsumpcyjnym syndromem.

W obrazach z cyklu *The Fall* Zawicki uzmysławia: nie ma już dziś czy stej natury, a więc widoczne na płótnach hybrydalne stwory, rośliny czy organizmy są produktami „naturykultury”¹⁸ – jak w duchu Donny Haraway stwierdza Monika Bakke: „należy wreszcie oswoić się z tym, że nie ma >powrotu do natury<”¹⁹. Na niektórych obrazach Zawickiego kłącza

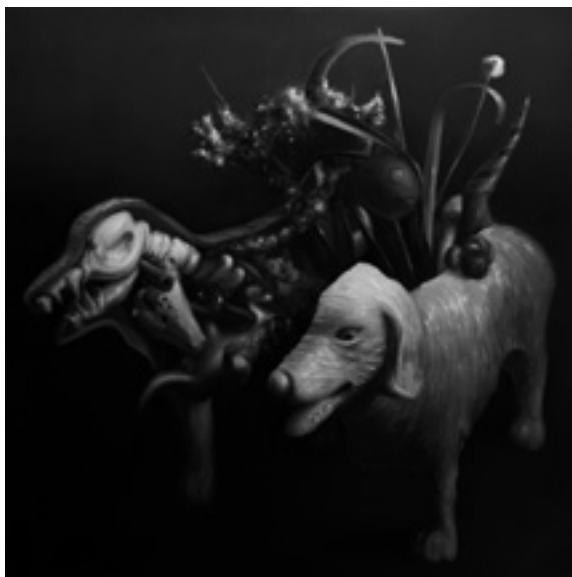
» 16 Za: Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 39-42.

» 17 G. Ferrero, *Przemowy do głuchych*, tłum. J. Kuryłowicz, brak informacji o wydawnictwie, Poznań 1929, s. 61. Za: M. Golka, *Aparacje współczesności*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2015, s. 21.

» 18 Pojęcie naturakultura za: D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge, Routledge 2000, s. 105.

» 19 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2010, s. 60.

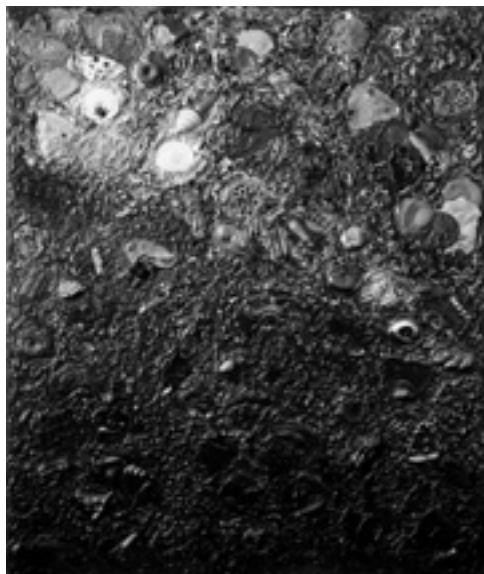
rozsadzają glebę, mieszają się z odpadkami cywilizacji, wyrzuconymi zabawkami i pędami grzybni, rozrastając się w blasku dziwnego światła o nieokreślonym źródle. To pełen melancholii współczesny tenebryzm. Lew, dinozaur, hipopotam, piesek, chrabąszcz, krokodyl, ryba, nosorożec, słoń, ptak, ważka... – wszystkie te plastikowe stwory, towarzysze czyjegoś dzieciństwa, spotykają się na płótnach, nierozzerwalnie splecione z organicznym światem, który wchłania je w siebie niczym kolejny rodzaj organicznej materii. Paradoks polega jednak na tym, że – jak wiemy – plastik nie ma nic wspólnego z naturą; jest całkowicie sztuczny. Zawicki kreuje natomiast uwodzicielskie hybrydalne ekosystemy, które pokazują plastik nie tylko w roli nowej natury, lecz również jako integralną część leśnego poszycia. Plastikowe zabawki – często odwrócone do góry nogami – przeją się obok kłaczy i pędów, dokonując swego rodzaju kamuflażu i mimikry. Wpisują się w naturę, współtworząc „naturękulturę”, i stając się znakiem naszych czasów.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2012.

Niektóre mają w sobie organiczną oślizgłość. Plenią się w poszczególnych kompozycjach, przypominając pulsujące życiem wilgotne i pęczniejące wnętrza drapieżnej „natury”. Z dużym prawdopodobieństwem bohater *Mdłości* Jaen-Paula Sartre’a, wydanych w 1938 roku, Roquentin, opisałby swoje doświadczenia wobec tych płócien w następujący sposób: wszystko przelewa się „w zapach zmoczonej ziemi, ciepłego i wilgotnego

drzewa, czarny zapach rozciągnięty jak lakier na [...] żyłastym drzewie, smak żółtego i słodkiego włókna”²⁰. A Sartre’owski bohater bał się tej „prawdziwej” jeszcze wówczas natury, wyobrażając sobie, że „[r]oślinność czołga się długimi kilometrami w stronę miast. Oczekuje. Kiedy miasto umrze, Roślinność owoładnie [miastem], będzie się wspinać po kamieniach, oplecie je, przeniknie, rozsadzi swoimi długimi czarnymi szczypcami; pozasłania otwory i zawiesi wszędzie zielone łapy”²¹. Na obrazach Zawickiego roślinność rozsadza glebę, miesza się nie tylko z ziemią, szkieletami, lecz także z plastikowymi odpadkami cywilizacji i osobliwymi narządami, rozrastając się w blasku dziwaczного światła o nieokreślonym źródle i tworząc mdłą kipieli²². Jak ujął to już osiemnastowieczny antropolog Karl Rosenkranz, doznajemy uczucia wstrętu wobec nadmiernie żywego wicia się i rojenia, które wykazuje podobieństwa także z procesami gnilnymi²³. To



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, *Obiad – Plastikowe gardło*, akryl / plastik na płótnie, 116x98 cm, 2013.

więc podobnie jak wobec malarstwa Zawickiego, gdzie wszystko – nawet plastik – zdaje się śluzowato tętnić życiem, choć często utkanym ze śmier-

» 20 J.-P. Sartre, *Mdłości* (*La Nausée*, Paris 1938), tłum. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 184-185.

» 21 *Ibidem*, s. 215.

» 22 Pojęcie „kipieli” czerpię z tekstów Rogera Caillois.

» 23 W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 26.

ci: pełzają tam bowiem oderwane odnóża, splatają się jelita, bezpańskie plastikowe odwołki i rozwarpte paszcze.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 130 x 150 cm, 2013.

Takie „samonapędowe” byty są utrapieniem szczególnym, bo ich peregrynacje obnażają kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu²⁴. Śmieć to inaczej śmie(r)ć. Jak podkreśla William J.T. Mitchell: „>Rzeczy< nie czekają już biernie na pojęcie, teorię lub zewnętrzny podmiot, który uporządkowałby je w klasach przedmiotowości. >Rzecz< podnosi głowę – to dzika bestia lub potwór rodem z science fiction, powrót wypartego, uparta materialność, blokada, lekcja, jaką daje nam przedmiot”²⁵. W serii *The Fall* wyczuwalna jest groza, związana z ambiwalentnym statusem wyrzuconych plastikowych zabawek: z jednej strony bowiem są one odpadami, które nigdy de facto się nie rozłożą i nie będą podlegać rzeczywistej integracji ze środowiskiem naturalnym, z drugiej zaś strony – Zawicki przedstawia je jako aktanty, dzikie bestie, które czynnie przyczyniają się do kreowania „natury kultury”, jaka określa dziś naszą rzeczywistość. Słowa Rolanda Barthes’a o plastiku nie wydają się więc już dziś adekwatne do sytuacji: „Nie ma nic wspólnego z fakturą prawdziwych

» 24 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, wyd. II, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 14.

» 25 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 48.

przedmiotów pochodzenia mineralnego – z pianą, z włóknami, z warstwami. Jest to substancja zepsuta [...] nie może nigdy osiągnąć tryumfalnej gładkości natury. Ale coś, co zdradza go najbardziej, to dźwięk, jaki wydaje, zarazem pusty i płaski: odgłos go ujawnia, podobnie jak kolory, które jak się zdaje, można mu nadawać tylko dzięki chemii”²⁶. Plastik w malarstwie Zawickiego osiąga ową tryumfalną gładkość natury. Chaos i entropia, które wkradają się, gdy plastikowe zabawki tracą swoją funkcję użytkową i związek z właścicielem, prowadzą w *The Fall* do narodzin zupełnie nowych „samonapędowych” bytów o heterogenicznej naturze: splotu roślin i odpadów cywilizacji czy kultury terazistycznej. Zawicki unaocznia



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 140x160 cm, 2011.

te procesy integrowania się natury i kultury, które zachodzą w tle naszej cywilizacji. Diagnozuje przy tym w sentymentalnie ironiczny sposób nasz wielki kolektywny lęk przed śmiercią i destrukcją, ponieważ śmieci, a tym bardziej zabawki z dzieciństwa, przypadającego na polskie kolorowe i plastikowe lata 90., egzorcyzmują koniec²⁷. Wyrzucone zabawki są *the background noise*²⁸, które – w ramach eksplorowania banału, codzienności, zwyczajności – podkreślają naszą egzystencję. Obrazy Zawickiego są przy tym fantasmagoryczne i malarskie: fascynują i przerażają jednocześnie.

» 26 R. Barthes, *Plastik*, s. 215.

» 27 Por.: L. Vergine, *When Trash Becomes Art. TRASH rubbish mongo*, Skira, Milan 2007, s. 16.

» 28 *Ibidem*, s. 13.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 140x160 cm, 2012.

Plastik – mimo że w rzeczywistości nieodwracalnie niszczy i zanieczyszcza naturę – w *The Fall* wskutek mimikry staje się jej integralną częścią i zwodzi nas swoją nasyconą kolorami urodą.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 140x160 cm, 2013.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 140 x 200, 2013.

Antoniak z kolei w seriach *Polikolor* (2013) i *Plastikowe gardło* (2013) używa plastiku w sensie dosłownym jako materii malarskiej. Można przypuszczać, że Barthes, patrząc na te prace, zacytowałby fragment



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 140x220 cm, 2012.

swojego eseju z lat 60. XX wieku: „Materiał ten uszlachetniony jako ruch niemal nie istnieje jako substancja”²⁹. Artystka bowiem wypracowała własną technikę stapiania plastiku i „wypiekania” go w taki sposób, że staje się on plastyczną miksturą, z której kreowane są nowe wizualne całości. Twórcy tacy, jak m.in. César i Arman, już w latach 60. odkryli amorficzną formę tworzyw sztucznych i fakt, że efemeryczny, płynny kształt pozwalał się zakonserwować³⁰. Antoniak następująco opisuje swoją technikę: „Opalarką przysmażam zarówno plastik, jak i farbę, które pod wpływem temperatury pęcznieją i zaczynają wytwarzać małe bąbelki. Na blasze układam dinozaury i świnki, jak ciasteczka. Wkładam do piekarnika. Wlewam farbę akrylową do form silikonowych przeznaczonych do ciast i czekam aż zastygnie. Strukturę utkaną z plastiku zalewam emalią ftalową, jak polewam. Lukruję sprejami. Przyklejam plastikowe figurki, niczym dekoracje na torcie”³¹.



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie, 160x140 cm, 2012 .

Dla Antoniak plastik jest też materiałem z ogromną historią, związaną z dzieciństwem na blokowisku: „Dzieciństwo na blokowisku. Ogromny,

» 29 R. Barthes, *Plastik*, s. 215.

» 30 *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von M. Wagner, D. Rübel und S. Hackenschmidt, C. H. Beck Verlag, München 2002, s. 163.

» 31 Fragment doktoratu *Plastikowe gardło* Marty Antoniak (2017). Dzięki uprzejmości Autorki.

jedenastopiętrowy kloc, przy którym codziennie się bawiłam, fundował nieoczywiste atrakcje. Od czasu do czasu wytrzepywał z nasłonecznionych balkonów kolorowe pchły. Traciłam letnie popołudnia na drobiazgowym przeczesywaniu chłodnych, cuchnących kocim moczem i piwnicą, parterowych nisz w poszukiwaniu plastikowych odłamków. Znalezione w ten sposób pojedyncze spinki, klocki, tasiemki czy ludziki miały dla mnie paleontologiczny wymiar. Prehistoryczne znaleziska – kości nieznanego stworzenia, którego szkieletu w całości nigdy nie odnajdę. Wiedziałam, że jego pozostałe części ukryte są przede mną na wyższych kondygnacjach, za firankami pachnących obiadem dużych i małych pokoi. Znosiłam je do



Marcin Zawicki, z serii: *The Fall*, 2011-2013, olej na płótnie 160x140, 2012.

domu z lekkim obrzydzeniem, jakie towarzyszy przeszczepianiu cudzych organów we własną tkankę. Początkowo chowałam je przed matką, by po pewnym czasie, bez wzbudzania niepotrzebnych podejrzeń, triumfalnie włączyć je w swoje zbiory”³².

Odwołując się do języka Waltera Benjamina, określiłabym zatem Antoniaka jako Lumpensammler(kę). W ujęciu tego filozofa odpadek, śmieć jest rozumiany jako nośnik nieoficjalnej historii oraz indeksalny materiał społecznych praktyk, w którym można pokładać nadzieję na to, że pozwoli

on zmienić historię i prowadzić krytyczny dialog z rzeczami³³. Nie sędzę, żeby Antoniak w XXI wieku wierzyła w możliwość zmiany historii, lecz nie mam wątpliwości, że zbieranie i przetwarzanie plastiku daje jej możliwość prowadzenia krytycznego dialogu zarówno z rzeczami, jak i sztuką współczesną czy kulturą nadmiaru w ogólności. Artystka namiętnie wyszukuje i skupuje zabawki z jasek niespodzianek przez Internet, a także odwiedza różnego rodzaju targowiska i działy z zabawkami w hipermarketach, gdzie można nabyć plastikową florę i faunę codzienności.

Sposób, w jaki Antoniak używa owych plastikowych relikwów, koreluje z tezą Italo Calvino, który w jednym z opowiadań sugeruje, że nie istnieje przeskok pomiędzy kategoriami przedmiotów użytecznych i wartościowych a śmieciami. Pisarz idzie dalej i nadaje odpadom wydźwięk metafizyczny: wyrzucanie jest pierwszym niezbędnym warunkiem bytu, ponieważ jest się zawsze tym, czego się nie wyrzuca³⁴. Antoniak, kumulując w swoich obrazach to, co wyrzucają lub wyprzedają inni, określa samą siebie jako tę, która z plastikowych odpadów i niepotrzebnych nikomu zabawek kreuje nowy plastikowy świat. Zarówno zbieranie przedmiotów, jak i ich wyrzucanie, to dokonywanie wyborów, kierowane podobną logiką³⁵. W epoce nadmiaru Antoniak jest jednak łączywie zachłanna jako zbieraczka i kolekcjonerka, powściągliwa zaś, jeśli miałaby się pozbyć czegokolwiek, co mogłoby trafić na płaszczyzny obrazów. Plastik jest fetyszem i sztuczną materią, która w serii dzieł Plastikowe gardło zamienia się w materię *quasi*-organiczną. Artystka – podobnie jak Zawicki – przemieszcza zatem plastik ze sfery sztuczności w obszar, gdzie granice między naturą a kulturą nie tylko są podane w wątpliwość, ale może nawet w ogóle przestają istnieć.

W cyklu *Polikolor* powierzchnia obrazów jest pokryta częściowo stopionymi plastikowymi zabawkami, które w efekcie działania wysokiej temperatury stają się amorficzne, tracą stabilny kształt oraz wskazują na zdolność tej substancji do zarówno nieskończonej transformacji, jak i przeistaczania się z przedmiotu pożądanego w śmie(r)ć. „Na zmianę chodzę do sklepów plastycznych i hipermarketów na działy dziecięce. Wybieram zabawki niedrogie, bo przecież chodzi o masowy holokaust. Najbardziej ekonomiczni w eksterminacji są żołnierze. Ceny zaczynają się od około 1,50 zł za paczkę najgorszego sortu. Szeregowy plastik topi się w stosunkowo krótkim czasie. Trzeba zachować czujność, by nie rozpuścić

» 33 D. Rübel, *Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt*, [w:] *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von M. Wagner und D. Rübel, Akademie-Verlag, Berlin 2002, s. 123.

» 34 Zob.: I. Calvino, *Die Mülltonne und andere Geschichten*, München 1997. Por.: G. Ecker, *Verwerfungen*, [w:] *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, hrsg. von G. Ecker, M. Stange und U. Vedder, Königstein-Taunus 2001, s. 175.

» 35 E. Porath, *Von der Vernunft des Sammelns zum Irrsinn des Wegwerfens*, [w:] *ibidem*, s. 277.

go całkowicie w jedną wielką plamę w kolorze khaki”³⁶. Z innych obrazów patrzą na nas z kolei zdeformowane, przerażające twarze klaunów lub oczy drobnych zwierzątek, które moglibyśmy wyobrazić sobie również w świecie „naturykultury”, tak iluzjonistycznie i przekonująco malowanym przez Zawickiego.

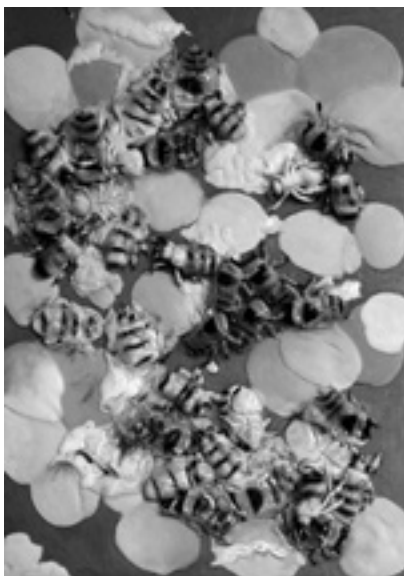
Antoniak części z tych prac nadaje tytuł *Apokalipsa*, konotując odbywającą się zagładę. Zawicki tytułem *The Fall* sugerował z kolei upadek. W tle ich sztuki pobrzmiewają więc katastroficzne echa, zagłuszane fantasmagorią i kipiela kolorów oraz połyskiem plastiku bliskim tryumfalnej gładkości natury. Autorka *Polikoloru*, zakochana w plastiku, wydobywa i celebrytuje jego podobieństwo do natury, a nie do czegoś sztucznego. Na powierzchniach obrazów materia ta rozlewa się niczym lava, parodiując jakby mimochodem malarstwo materii czy arcydzieła abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W *Plastikowym gardle* zjawisko to osiąga apogeum, ponieważ utrwalona płynność plastiku imituje i ucieleśnia wewnętrzne organy, fragmenty ciała, ścięgna czy naczynia krwionośne i limfatyczne. Wypływa z ust, a może je zatyka i nie pozwala zaczerpnąć oddechu. Gdy dokładniej się przyjrzymy, okazuje się, że człowiek ma w sobie klocki oraz różne serie zwierzątek i bajkowych postaci z jajek niespodzianek. Organizm ludzki – jak pokazują prace Antoniaka – jest więc nie tylko zbiorowiskiem odpadów, jednym wielkim śmietnikiem, lecz również czymś plastikowym. Czy jeszcze biologicznie degradable – chciałoby się zapytać? A pytanie to w relacji do nierozkładania się zwłok osób, które spożywały jedzenie nasycone konserwantami nie jest nieuzasadnione. Antoniaka diagnozuje i eksponuje naszą plastikowość, ale nie klasyfikuje nas przy tym jako „sztucznych” – w obecnym czasie te modernistyczne kategorie zdają się kompletnie nieadekwatne do opisywania hybrydalnej rzeczywistości. Plastikowa masa – paradoksalnie – może być w tych obrazach jednocześnie interpretowana jako coś obcego i jako coś wewnętrznie spójnego z ludzkim ciałem. Dusi, dławi, ale również buduje tkanki i organy, stwarza warunki do przepływu krwi i limfy.

„Otwieram kolejną Kinder Niespodziankę, ale zamiast czekolady do ust biorę wydłubanego z wnętrza pingwina. Obracam go językiem, ssę jak cukierka, gryzę. Dudniący dźwięk miażdżonego zębami plastiku rozsada mi skronie. Czuję jak odchodzi farba. Czekam na smak nadzienia. Roztapia się w ustach. Oblepia przelyk kolorami tęczy. Rozkosz jak w *Ekstazie* świętej Teresy Berniniego. Plastikowa strzała przebija mój żołądek, sprawiając ból i radość jednocześnie. Peerełowska meblościanka pęka w szwach, zabierając mi pół pokoju. Wokół kartony i pudła wypełnione tandetą”³⁷. Plastik jest zatem pokarmem, którym w czasie nadmiaru i nad-

» 36 M. Antoniaka, fragment doktoratu...

» 37 *Ibidem*.

produkcji karmi się wyobraźnia artystki, by w ramach recyklingu³⁸ nadać tej nowej naturze czy substancji, za którą człowiek całkowicie bierze odpowiedzialność, zupełnie nową, jakże przewrotną i ambiwalentną kondycję. Ponadto plastik z obrazów Antoniaka ma oczy, często wiele par oczu, które intensywnie się w nas wpatrują. Widzą nas. Kolorowa materia tym bardziej staje się w tym wypadku aktantem, dziką bestią lub potworem rodem z science fiction – podnosi głowę i daje nam tym bardziej wyrazistą lekcję, że nie jest bierna. Mimo że została całkowicie stworzona przez człowieka, obróciła się z czasem wszak przeciwko nam, nie tylko zmieniając kategorie estetyczne, lecz także bezpowrotnie degradując środowisko, w jakim żyjemy.



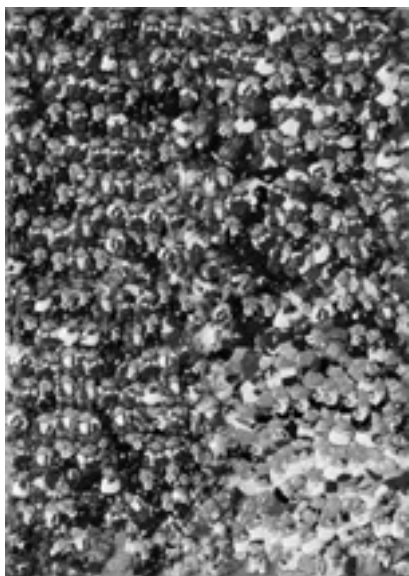
Marta Antoniaka, *Pszczoły i trzmiele*, akryl / olej / guma na płycie, 70x50 cm, 2015.

Z kolei w relacji do dzieciństwa obojga artystów, przypadającego na lata 90., czyli dekadę plastiku w Polsce, ich twórczość uznałabym jednak również za naznaczoną rysem nostalgicznym. Jednym z warunków zaistnienia nostalgii jest materialna obecność rzeczy, artefaktów z przeszłości³⁹ – w tym przypadku plastikowych zabawek. Badacze kultury mówią, że mamy do czynienia z „globalną epidemią nostalgii”. Jest to „afektowana tęsknota za społecznością z określoną pamięcią zbiorową, pragnienie

» 38 Herbert Wittl pisze, że recykling to nie tylko ponowne nadanie wartości, lecz ponowne narodziny. Zob.: H. Wittl, *Recycling. Von neuen Umgang mit Dingen*, Roderer, Regensburg 1996, s. 163.

» 39 W. Burszta, *Nostalgia i mit*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko*, red. E. Domańska, Instytut Historii UAM, Poznań 1997, s. 124.

ciągłości we fragmentarycznym świecie. Nostalgia nieuchronnie odradza się jako system obronny w czasach przyspieszonego rytmu życia oraz historycznych wstrząsów⁴⁰. Nostalgia, uprawiana w malarstwie przez Antoniaka i Zawickiego, uchyla i odsuwa na bok ten aspekt funkcjonowania plastiku, który wiąże się z widmem ekologicznej katastrofy, ustanawiając wrażenie ciągłości od dzieciństwa do czasów obecnych. Już od dawna wiadomo, że śmieci czy odpadki są nośnikami kolektywnej i indywidualnej pamięci⁴¹. Liz Bachhuber i Leonie Weber, analizując relacje między sztuką, śmieciami a entropią, zaproponowały pojęcie „entrophy”, które jest grą słów ustanowioną między entropią a trofeum. Zarówno Antoniak, jak i Zawicki, w swoich kompozycjach celebrują taką niejednoznaczną kondycję plastikowych zabawek, którą można opisać właśnie jako „entrophy”. Są to trofea, które twórcy chwytają gdzieś na pograniczu entropii, w świecie „natrykultury”.



Marta Antoniaka, *Top Ten Teddies*, akryl / plastik na płycie, 70x50 cm, 2015.

Jeśli przyjmę tezę Lei Vergine, że śmieci mają zdolność oświecania, ponieważ są metaforami, wyrazem ducha czasu i światopoglądu danej epoki⁴², to mogę uznać, że Antoniak i Zawicki, wybierając plastik, wska-

» 40 *Ibidem*.

» 41 L. Bachhuber und L. Weber, *Müll, Kunst und Entropie*, [w:] *Entrophy. Müll und Kunst*, hrsg. von L. Bachhuber, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Erfurt 2011, s. 71.

» 42 L. Vergine, *When Trash Becomes Art...*, s. 15.

zali go jako ikoniczne odpady naszej cywilizacji. Jeśli wierzyć Calvino, jest się zawsze tym, czego się nie wyrzuca – oboje artyści są więc Lumpensammlerami naszej epoki, którzy pomiędzy zagrożeniem ekologiczną katastrofą a nostalgią i melancholią rozgrywają swoje malarskie światy. Traktują to sztuczne tworzywo zupełnie inaczej niż około wieku temu czynili to konstruktywiści, a także odmiennie niż czynił to w końcu lat 70. Cragg. W twórczości obojga plastik staje się materią *quasi*-organiczną, a nie czymś niezwiązanym z naturą i sztucznym. Obrazy Antoniak i Zawickiego uświadamiają nam, że w dobie nadprodukcji i „naturykultury” nie można wrócić do biegunowych podziałów modernizmu i klarownie opisywać świata. To z kolei, co z pewnością się nie zmieniło, to postrzeganie plastiku jako metafory nieustannej transformacji. Artyści obrazują plastik-nową n a t u r ę środowiska, w którym żyjemy, i sugerują, że owa transformacja będzie zmierzać w stronę dalszego zacierania różnic między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne.

Plastik funkcjonuje zatem jako materiał, który z całą swoją ambiwalencją stanowi rodzaj pomostu pomiędzy wizualnymi, jakże sugestywnymi, światami Antoniak i Zawickiego a współczesną filozofią, związaną z posthumanizmem, sprawczością rzeczy i nowym materializmem, „naturąkulturą”, nadprodukcją i konsumpcyjnym syndromem oraz wieloma innymi nurtami. Kto kogo inspirował: artyści filozofów czy filozofowie artystów? A może pomiędzy sztuką a filozofią jest jeszcze indywidualne doświadczanie? Co z tego, że coraz częściej plastikowe? ●

Wersja angielska

Marta Smolińska
Jan Wasiewicz
Andrzej Marzec
Izabela Kowalczyk
Adam Mazur
Anna Markowska
Ewelina Jarosz
Tomasz Misiak
Justyna Ryczek
Marta Smolińska

Introduction

Marta Smolińska

Art and Philosophy:

#now

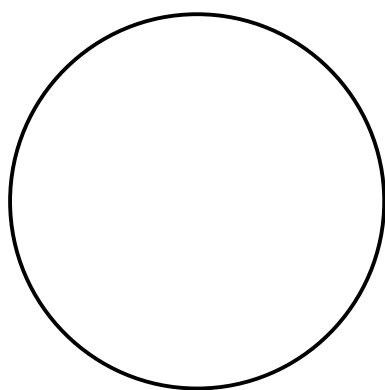
In 1990 Wolfgang Iser put forth a claim that postmodernist philosophy was born out of the spirit of modernist art. He thereby indicated that art inspires philosophy. What is the situation in this respect today? Perhaps we are dealing with a reversal of the above and it is philosophy that inspires the visual arts? Or perhaps we deal with a chiasmatic situation, where the inspiring is simultaneously the inspired? Is it possible today to make an unambiguous claim similar to that proposed by Iser over a quarter of a century ago? What philosophical currents are inspirational for the activities and oeuvre of contemporary visual artists? What philosophers are being read today by artists and what comes out of it for art? What works of art are watched by philosophers and what comes out of it for philosophy? What philosophers are currently read by art critics and curators and how is that reflected in art criticism and curatorial strategies? Do generations of artists and philosophers born in the same decades share a perception of the world? Are young artists indebted to contemporary philosophy and what the consequences are? Why are some philosophers' theories fashionable in circles of artists and art theoreticians? How do these fashions succeed and precede one another and what is this order linked with? What is the relationship between philosophy and art today?

We asked the above questions during the first seminar titled "Art and Philosophy: #today", held in September 2017 by the Department of Art History and Philosophy of the Faculty of Art Education and Curatorship of the University of Art in Poznań. We moreover came up with ever new questions, which helped us diagnose and map out the field of contemporary art.

It often turned out that artists nostalgically look into the past rather than into the future. This phenomenon is addressed from different perspectives by Jan Wasiewicz and Andrzej Marzec, the latter in reference to film. Reflections by Izabela Kowalczyk and Adam Mazur contain recurrent aspects of Piotr Piotrowski's theory, which once again shows that after the Author's death there is a big empty spot that will never be filled with

his texts, no matter whether we side with their observations or polemise with them. Ewelina Jarosz addresses the narratives of art history in the reception of Barnett Newman's oeuvre and proposes the figure of dance as a new mode of reading the author's paintings with characteristic zips. Anna Markowska does the impossible, i.e. "meets" Kurt Schwitters with Martin Heidegger and with Eugeniusz Geppert's "spectrum". In turn, Tomasz Misiak introduces us into the world of sound, entering the debate about the digital revolution in music and its ramifications. Justyna Ryczek puts into the centre of attention the many and varied, extremely complex interrelations between art and ethics. My text addresses the subject of overproduction, seeing the paintings by Marta Antoniak and Marcin Zawicki as an adventure in the age of overproduction.

This volume includes also texts by laureates for a competition for the best theoretical MA thesis written at the University of Art in Poznań in 2017: Maryna Sakowska, the winner, and Kinga Popiela, who received an honourable mention. Sakowska's text addresses, just like mine, the issue of overproduction, yet in relations to "unnecessary" artworks. Popiela provides an insight into the performative aspect of the painting act, the role of the body and of gesture in the creation of paintings. Both texts fit perfectly the subject matter of the entire issue of "Zeszyty Artystyczne". The same applies to Ewa Wójtowicz's review of a publication summing up Sławomir Brzoska's art. ●



Jan Wasiewicz

PhD, assistant professor at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies at the University of Arts in Poznań, lecturer at the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań and the Collegium da Vinci. His main interests are on the one hand focused on the problem of nihilism (on this subject he published the book *Faces of Nothingness. History of Nineteenth-Century European Nihilism* (2010)), and on the other on the presence of peasant heritage in Polish collective memory (he has published articles on the subject, inter alia, in *Kultura Współczesna* and *Le Monde diplomatique*. Edycja polska).

Forward into the Past!, or a Progressive Aspect of What Has Gone Away

Referring somewhat subversively to the main idea of this publication expressed in the question “What IS THE PULSE OF THE PRESENT (#now) and what IS COMING”, I would like to focus here on the past, and more specifically, to consider how much what has gone by determines the current pulse of what is coming. I assume that in human experience, both that of individuals and communities, including the experience of art both from the perspective of its creators and recipients, the past, present, future and eternity are inseparably intertwined and determine the uniqueness of human being-in-the-world. Nevertheless, both individuals and cultures can valorize particular dimensions of temporality differently, which means that we can distinguish four temporal orientations: retrospective, presentistic, prospective, and eternistic. These orientations may not only be different for different individuals (or cultures), but also in the life of the same individual (culture), different temporal attitudes may prevail over others. “Politicizing” reflection on these orientations, I would like to consider whether the adoption of a retrospective orientation (also in the field of art) is inevitably linked with a conservative and traditionalist attitude prevailing today, or whether it can convey a counter-hegemonic subversive, emancipatory and progressive potential.

The Past is a Foreign Country is the title of a well-known book by an American historian and geographer David Lowenthal.¹ You do not need much insight to notice that with increasing intensity we are visited by phantoms coming from this foreign country - haunted in our late modernity by ghosts, or boats full of refugees arriving on the beaches of today's Europe.

A comparison of the spirits of the past with children of a lesser God, escaping war, violence, persecution, and poverty, from a generally postco-

» 1 In Polish, its fragment was published as: D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, transl. I. Grudzińska-Gross and M. Tański, “Respublica Nowa” 10 (200) / 2010, p. 142-151.

lonial perspective, although seemingly justified in many respects, seems to fail on one count: although one would want to return the latter guests to where they set sail from as soon as possible (at least this is the dominant opinion on this “lonely island of freedom and tolerance”,² as some influential figures of the socio-political life call this “beloved, best, unique country of ours, Poland”), the former, i.e. the ghosts of the past (though not all, of course) are welcome.

It is not difficult to provide evidence of this opening up to the past, even after a cursory glance. One would have to be completely deaf not to hear everywhere the voices whispering into our ears: heritage, tradition, legacy, history, memory... We live, as the French historian and researcher Pierre Nora says, in the “commemoration era”,³ as evidenced by the proliferation of various commemorative practices. These include e.g. numerous celebrations of events important for a given community, the erection of monuments, the organization of historical re-enactments, or the musealization of cultural landscape. We should also point out the passionate dedication of individuals and families to the search for their roots or the establishment of the so-called home museums as well as the research on memory, in particular collective memory, which seems to have reached its critical mass in the contemporary humanities. It is also worth noting that the mass media are the principal conduit of manifesting this vogue of the past and they are also one of its key creators.

One cannot overlook the fact, especially in the context of the main issues raised by me in the further parts of the article, that this increased interest in the past is also reflected in the raised temperature of discussions around so-called historical politics, or, broadly speaking, the instrumental use of a specific image of the past in order to legitimize and stabilize the hegemony of those in power, but also of all forces opposing the dominant discourses of power, which in turn seek in the past the support of their counter-hegemonic practices. Slavoj Žižek is therefore right when he observes that “In today’s era, which proclaims itself postideological, ideology is thus more than ever a field of struggle—among other things, the struggle for appropriating past traditions”.⁴

This struggle also takes place in the field of art. As Izabela Kowalczyk writes, art seen like history as the study of the past, “constructs images of the past and at the same time subjects them to critical reflection”.⁵ Many

» 2 In this way Jarosław Kaczyński defined Poland during the 89th Smolensk monthly anniversary on 10 September 2017.

» 3 See *Epoka upamiętniania*. Rozmowa z Pierrem Nora, [in:] J. Żakowski, *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002, p. 59-68.

» 4 S. Žižek, *From Democracy to Divine Violence*, [in:] G. Agamben et al., *Democracy in What State?*, transl. W. McCuaig, New York 2011, p. 100.

» 5 I. Kowalczyk, *Sztuka*, [in:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, ed. M. Saryusz-

contemporary artists explicitly refer to the past in their works, exploring, often critically, the topics skipped, forgotten or repressed from official historical narratives and popular representations of the past, because of their being uncomfortable, embarrassing or traumatic. These artists, then, engage in something like Foucault's discourse of counterhistory or, as it is often said today, the discourse of counter-memory.⁶ In a word, it seems that late-modern culture took to heart the motto of the eccentric Eldon League: Forward into the past!

If we ask ourselves an important question about the reasons for this return to the past, we must immediately state that there are no simple answers. Looking from the psychoanalytic perspective, one could probably say that this urge to look back into what has gone away, is caused by e.g. the desire to adequately work through or mourn the traumatic experiences of millions last century, i.e. two world wars, the enslavement of totalitarian regimes of the Nazi and Stalinist type, ethnic cleansing and other acts of genocide, starting from those carried out on the largest scale by Nazi Germany in relation to Jews, Roma and Sinti, through the (chronologically earlier) slaughter of Armenians by the Turks, up to the relatively recent genocide of the Tutsi by the Hutu in Rwanda.

Certainly, the important cause of the turn towards the past is also the whole wave of phenomena, which Nora calls the "democratization" of history,⁷ by which he understands the emergence of various processes of "decolonization", widely understood not only as emancipation of the societies of former colonies, but also the liberation of Western religious, ethnic and sexual minorities as well as socially disadvantaged and provincial communities.

Nora also points out that the explanation of the increased focus on the past is to be found in the acceleration of civilization processes: "The dizzying pace of change makes the world unpredictable for us [...] And the uncertainty of the future makes us turn to the past".⁸ The shift towards the past of late modernity is somewhat compensatory in nature: it is an attempt (whose effectiveness is difficult to assess; after all the owl of Minerva begins its flight only with the coming of the dusk) compensating for quite high modernization costs that appear in our societies of risk.⁹ Una-

Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, p. 465.

» 6 See M. Foucault, "Society Must Be Defended". *Lectures at the Collège de France 1975-1976*, transl. D. Macey, New York 2003, p. 63-85.

» 7 See P. Nora, *Czas pamięci*, transl. W. Dłuski, „Res Publica Nova” 2001, No. 7 (154), 40-41 and *Epoka upamiętniania...*, p. 62-63. More on Nora's understanding of the concept of „democratization of history” see B. Korzeniewski, *Demokratyzacja pamięci wobec przewartościowania w pamięci Polaków po 1989 r.*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 12/2 (22) / 2013, p. 58-60.

» 8 *Epoka upamiętniania...*, p. 61.

» 9 See P. Grad, *O pojęciu tradycji. Studium krytyczne kultury pamięci*, Warszawa 2017, p. 10, 19.

ble to find security, “the fetish of late modernity” as Tomasz Kozak calls it,¹⁰ in the present, let alone in an increasingly unpredictable future, we seek it in the past, vainly trying, both as individuals and as a community, to construct some relatively stable identity in the face of what has gone away, faced with what Herman Lübbe calls the “overwhelming experience felt today of losing the sense of cultural homeliness, caused by the pace of change”.¹¹

This uncertainty of the future resulting from the acceleration of modernization processes associated primarily with the development of science and technology, but also with changes in the socio-political sphere, also has its source in the meltdown of the idea of progress and in the attendant disappearance of utopia, which determines even as Enzo Traverso says, the “Zeitgeist of our present age”,¹² the extent of which we have not yet measured. The idea of progress since the Enlightenment was not only a widely shared belief that we are dealing with a continuous upgrading of human knowledge, correlated with moral improvement and development of social, economic and political institutions, enabling people to lead a better and happier life.¹³ It was moreover associated with the conviction that man can fully and rationally control and actively influence the directions of this development, through evolutionary or revolutionary changes (here, of course, there was controversy about the effectiveness of the preferred road). This, in turn, implied not only the conquest of nature, but also, and perhaps above all, the development and implementation of various forms of social engineering that would solve all the shortcomings of community life.

Apparently, we have been cured from the allegedly naïve belief in progress understood in this way. The twentieth century was like a cold shower for it. Only too well, if the word is at all appropriate here, did the humanity learn that the development of knowledge, and above all of science and the attendant technology, does not necessarily lead to the emancipation of man, increase the extent of human freedom and equality. Nor does it contribute to moral growth; on the contrary, it can lead to monstrous forms of enslavement, exploitation, exclusion, violence, and moral collapse. We are afraid that believing that “another world is possible” may lead us to “another world”, the one described by Herling-Grudziński and Tadeusz Borowski.

» 10 T. Kozak, *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Warszawa 2010, p. 224.

» 11 H. Lübbe, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, transl. E. Paczkowska-Łagowska, [in:] *Estetyka w świecie*, vol. 3, ed. M. Gołaszewska, Kraków 1991, p. 8.

» 12 E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, transl. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2014, p. 294.

» 13 See Z. Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991, p. 9.

While Giorgio Agamben may be too pessimistic in his observation, put forward in the mid-1990s, that the camp is “the fundamental biopolitical paradigm of the West”,¹⁴ the fear of a new Gulag Archipelago or Auschwitz is responsible for the fact that bold-looking projects meant to repair the world are, especially since the fall of the so-called real socialism, regarded as suspicious. The spell cast by Francis Fukuyama, who proclaimed the end of history, fell on fertile ground: indeed, it seemed that liberal democracy in conjunction with free market economy was the only proven panacea for any ills of the post-utopian world. No more social experimentation, designing, cooking up, and implementing salvific visions. Although, of course, critics of this position, artists included, were heard early enough, until the attacks on the World Trade Center and the financial crisis of 2007 it had been fairly widely accepted that the current neo-liberal order, with a few more corrections, in particular concerning social security and minority rights, is actually the acme and fulfilment of the unfinished project of the Enlightenment, indicated by Jürgen Habermas in the early 1980s.¹⁵

Today, we more or less know that history is not over. We do not, however, accept it with relief and hope; on the contrary, we look towards the future with greater timidity and trepidation. If, then, we find relief neither in the present nor in the future, we can only turn towards the past, as evidenced by the above-mentioned phenomena, or towards “eternity”, which in turn is indicated by post-secular tendencies of late modernity. These are looked favourably upon by all kinds of conservatives, traditionalists and fundamentalists (these last not so much favourably as with malicious satisfaction). They are joined by many supporters of the above-mentioned unfinished Enlightenment project, with its main coryphaeus Habermas, who since his famous speech in the Church of Saint Paul in Frankfurt am Main on October 14, 2001 repeatedly pointed to the creative role of religion in democracy and deplored “an unfair exclusion of religions from the public sphere”.¹⁶ We must add something quite obvious, if of major importance, that one of the main features of modernity was the process of progressing secularization, Weber’s second disenchantment of the world. Today even those who distance themselves from Habermas’s project, considering it to be too little radical, ask themselves: “The doubt

» 14 G. Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, transl. D. Heller-Roazen, [1995], p. 117, [online] <http://www.opa-a2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/03/agamben_giorgio_homo_sacer.pdf> [accessed: 15 August 2018].

» 15 See J. Habermas, *Modernity: An Unfinished Project*, [in:] *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, ed. M. Passerin d’Entrèves and S. Benhabib, Cambridge (Mass.) 1997, p. 38-58.

» 16 J. Habermas, *Faith and Knowledge*, transl. H. Beister and M. Pensky, [in:] *idem, The Future of Human Nature*, Cambridge 2003, p. 109.

crept into the collective and individual mind: how secular are ‘we’ – feminists, anti-racists, post-colonialists, environmentalists, etc. – really?¹⁷ Even more convinced of the arrival of the post-secular era than the just quoted Rosi Braidotti, is Žižek, whose religious inclinations are hardly likely, after all. Well, this “old-fashioned avowed atheist (and even a dialectical materialist)”,¹⁸ states that “Nobody escapes faith in our allegedly ungodly times” and that in fact “We all secretly believe”,¹⁹ feeling “this incredible need to believe”, to recall the title of Julia Kristeva’s book.

Changing the research perspective slightly, we can say, referring to the discourse on temporal orientation developed within the framework of sociology and philosophy of time,²⁰ that seemingly quite unexpectedly in late-modern culture, after a short phase of the dominance of the presentistic orientation, focused on the present, on the fleeting moment and on the ephemeral,²¹ we are increasingly dealing with a more and more marked supremacy of the retrospective orientation, with the eternalistic admixture in the post-secular version. Modernity, which from its early modern phase gradually shifted from the eternalistic orientation to the prospective one, thanks to “developing and elaborating in strictly worldly and secular terms the Judeo-Christian heritage”,²² gradually, as Gianni Vattimo rightly points out, abandoned a search for extra-terrestrial perfection in favour of an increasingly developing, universal, Catholic one would like to say, faith in worldly and intrinsic progress²³. The collapse of this faith, entailing a reversal from an uncertain and unpredictable future, first resulted in adopting an attitude focused on the present. I mentioned that it did not last too long, however. This is because focusing on now, living in the present moment, as the Toruń-based philosopher Marek Szulakiewicz says, requires “that the world become so appealing that it prevents any recourse to the future and the past, so that human beings may not succumb to the temptation of memory and expectation. ‘Being-here-and-

» 17 R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge 2013, p. 31.

» 18 S. Žižek, *O wierze*, transl. B. Baran, Warszawa 2008, p. 11.

» 19 *Ibidem*, p. 10.

» 20 Temporal orientations, or ways of perception of and relation to different areas of time, are discussed, among others, by E. Tarkowska, *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Wrocław 1987, p. 141-157, M. Szulakiewicz, *Czas i to, co ludzkie. Szkice z chronozofii i kultury*, Toruń 2011, p. 33-51, J. Guitton, *Sens ludzkiego czasu*, transl. W. Sukiennicka, Warszawa 1989.

» 21 An example of such a presentist approach is the apology of the ephemeral presented by Monika Bakke in her article *Efemeryczne i przeczucie*, [in:] *Rewizje i kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, ed. A. Jamrozikowa, Poznań 1996. The diagnosis and Bakke’s postulate were as follows: “Today, the ephemeral ceases to be a negative feature” (*ibidem*, p. 90).

» 22 G. Vattimo, *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, transl. J.R. Snyder, Baltimore 1988, p. 4.

» 23 See *ibid.*, p. 7-8.

now' must suffice".²⁴ Although it is hard to disagree with Roman Kubicki, who claims that "Today, everyone (of course, almost everyone) wants to behave as if they were inseparably connected to the countless nipples of always full and sated mundane reality",²⁵ access to these milk glands is still limited for many. Secondly, even if someone sucks hard on them, sooner or later the milk will start to get sour. It was Schopenhauer who noticed that when a man quenches his desires, "a terrible void and ennui comes over [him], i.e., [his] being and existence itself becomes an unbearable burden to [him]".²⁶ Ennui, that is boredom, as Kierkegaard in turn says, "this eternity devoid of content, this salvation devoid of joy, this superficial profundity, this hungry glut"²⁷, should not be underestimated, because it is boredom that, to recall Schopenhauer again, "in the end it depicts on the countenance real despair".²⁸ On the one hand, the present misery of the excluded, oppressed, life-long losers, and on the other hand the spleen of prosperity afflicting the privileged, successful, culturally and economically dominant, make the focus on the current moment, *hic et nunc*, not as appealing as it might seem. This is also another reason to look back with nostalgia, forward with hope, or upward with piety.

Focusing on looking back, on the past, I would like to briefly consider whether it is possible to make this moving towards the past, both collectively and individually, not only nostalgic-conservative, a longing for the "good old days" (which, incidentally, we have never had since human beings left the gates of the mythical Paradise), a compensatory attempt to escape from the present, whether for fear of an unknown future, a disillusioned and pessimistic look which, as Benjamin's Angel of History, sees in the past "one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble"²⁹. Perhaps it could be subversive, emancipatory, and progressive.

It could be a search, scanning individual or collective historical memory as if with a spotlight, bringing out moments, events, situations, but also longer periods in which resistance against all forms of enslavement, subjection, exclusion, domination, exploitation, violence and class, racial and gender discrimination was born and continued. Resistance that allows us to still hope that, despite everything, "a better world is possible". Import-

» 24 M. Szulakiewicz, *Czas i to, co ludzkie. Szkice z chronozofii i kultury*, Toruń 2011, p. 37.

» 25 R. Kubicki, *Życ tylko po to, aby żyć?* [in:] *Język, rozumienie, komunikacja*, ed. M. Domaradzki, E. Kulczycki, M. Wendland, Poznań 2011, p. 248.

» 26 A. Schopenhauer, *The World As Will And Idea*, vol. I, transl. R. B. Haldane, J. Kemp, London 1909, p. 401, [online] <<https://www.gutenberg.org/files/38427/38427-pdf.pdf>> [accessed: 15 August 2018].

» 27 S. Kierkegaard, *The Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*, transl. H. V. Hong and E. H. Hong, Princeton 1992, p. 285.

» 28 A. Schopenhauer, *The World As Will...*, p. 403.

» 29 W. Benjamin, *On the Concept of History* [1940], transl. D. Redmond, [online] <http://members.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF> [accessed: 15 August 2018].

tantly, what is at stake is not – to invoke the young Warsaw - based philosopher and cultural theorist Michał Pospiszyl commenting on Benjamin's critique of hegemonic historiography - "the rewriting of history in such a way as to replace barons, diplomats and manufacturers by new heroes, this time representatives of people's classes".³⁰ Rather, it is what Pospiszyl calls the methodological shift, "after which history, instead of creating other smooth stories, related to the current political line, would become a reservoir of tensions, contradictions and conflicts, capable of changing the way of not only seeing the past, but also current social relations".³¹

Of course, such a "methodological shift" is not just a domain of historiography. It seems that art is equally, or maybe even better, suited for this purpose. Art, a form of cultural resistance, "guerrilla' warfare in symbolic communication",³² as a critical and subversive practice both recalls an uncomfortable, embarrassing or traumatic past and – no less importantly – in a more affirmative way recalls past counter-hegemonic practices, alternative habitus, herstories, minority histories. In a word, it gives voice to those who have so far remained silent in History. I would like to emphasize this second aspect of exploration of the past through art, because it seems that it was dominated, or at least overpowered by narratives recalling traumatic events related to the suffering of innumerable victims of Atlantic slavery, totalitarian regimes, ethnic cleansing, or wars. Let me just mention here such artists as: Christian Boltanski, Olbram Zoubek, Rudolf Herz, Tom Sachs, Krzysztof Wodiczko, Elżbieta Janicka, Mirosław Bałka, Rafał Jakubowicz, Zbigniew Libera, and Krystiana Robb-Narbutt.

Such reworkings of traumas and a memory of victims are by all means needed. Nevertheless, at least in part, I also agree with the diagnosis of the afore-quoted Enzo Traverso, who accuses present-day discourse on the past of a one-sided approach to the victims. Although the figure of the victim has become, as the historian writes, the "focus of the picture" of the past, "everything takes place as if the memory of the victims could not coexist with the memory of their struggles, their achievements and failures [...] The memory of the Gulag blurred the memory of revolutions, the memory of the Shoah replaced the memory of anti-fascism, while the memory of slavery obscured the memory of anti-colonialism".³³ And although art, as far as my modest knowledge of it allows me to say, is the least guilty, nevertheless, feeling (rightly or not?, as Artur Żmijewski indicates in his famous text "Applied social sciences"), guilt and shame

» 30 M. Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, Warszawa 2016, p. 15-16.

» 31 *Ibidem*, p. 16.

» 32 J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, p. 10.

» 33 E. Traverso, *Historia jako pole bitwy...*, p. 303.

for earlier political commitment to the cause of the totalitarian regime,³⁴ which instead of the “brave new world” built Gulag and Auschwitz, it is more inclined to empathically remember the suffering of the victims than the resistance and fight of these victims and those who defended them.

I would like to be properly understood here. Someone could read my statement as an unequivocal call for art to adopt a more active form of socio-political engagement, to serve the “cause”, in this context to support a leftist or perhaps emancipationist historical policy by, for example, restoring the memory of revolutionary fights, anti-fascism, or anti-colonialism. I do not deny that broadly understood artistic activities addressing such topics are close to me, especially restoring the memory of peasants’ resistance, which can be considered a Polish version of anti-colonial struggle.³⁵

I think therefore that addressing such subjects by Polish art is important, if only in the context of denial of peasant roots by a large part of Polish society and marginalizing peasant history.³⁶ Nevertheless, firstly, I am far from imposing anything on artists: let them do what they want and how they want. Secondly, I realize that such art can be quickly relegated to the role of, as Kowalczyk rightly notes, “only a political tool with attendant interpretative simplifications”³⁷. Art, meanwhile, as observed by Jan Sowa, who cannot be accused of a lack of socio-political engagement and who cares a lot about revising Polish history,³⁸ is the “realm of am-

» 34 See A. Żmijewski, *Stosowane nauki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 11-12/2007, p. 14-24. See also a critical commentary on Żmijewski’s hypotheses by I. Kowalczyk: *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, p. 292-293.

» 35 A brief explanation: it’s worth realizing that, *mutatis mutandis*, the situation of the peasantry, both in Poland during the time of nobility and during the partitions, especially until the abolition of serfdom, was similar to that of the conquered population in the colonial countries. Likewise, later, in the Polish-Soviet period, between the world wars, and even in communist Poland, and in the Third Polish Republic, we can successfully describe the condition of the Polish peasantry as postcolonial or, more precisely, post-dependence.

» 36 In the field of art, one of the most interesting artists of the young generation addressing the question of peasant history is Daniel Rycharski. When Rycharski graduated in Krakow, he moved his studio to his native village of Kurówko in the north of Mazovia, where he undertakes a range of artistic activities / interventions (initially called rural street art), involving local residents. Out of many of his interesting projects, it is worth mentioning in the context of restoring peasant history *The Gate for the 150th anniversary of the abolition of serfdom* (2014) and a mobile installation *Monument to a Peasant* (2015), which Rycharski built in collaboration with a village critical artist and constructor Stanisław Garbarczuk, Dorota Hadrian and Łukasz Surowiec, referring to the design of Albert Dürer’s monument or rather anti-monument to commemorate the victory over the rebellious peasantry in the so-called peasant war in Germany (1524-1526). I write more about Rycharski in the article *Przeciw-pamięć jako praktyka kontrhegemoniczna w sztukach (audio)wizualnych. Odpominanie chłopskiego dziedzictwa we współczesnych działaniach artystycznych i kulturowych*, [in:] *Sztuki w kontekście społecznym*, ed. Ł. Guzek, Gdańsk 2016, p. 82-83.

» 37 I. Kowalczyk, *Powrót do przeszłości...*, p. 293.

» 38 I mean his attempt to rewrite the history of Poland in a new way and to describe its socio-cultural identity with the help of Lacanian psychoanalysis, the theory of world systems, postcolonial studies, and the theory of hegemony put forth in the book *Fantomowe ciało króla*.

biguity and interpretation [...] is like a pleated skirt – extracting from it the ultimate and unequivocal sense, and thus articulating a unified social or political message, is a gesture analogous to ironing such a skirt, and therefore means its destruction”.³⁹

Therefore, realizing the dangers that lurk for artists engaging in current socio-political disputes, also those concerning the memory of past events, I nevertheless think that artists’ voice in this matter, apart from of course other voices (of historians, sociologists, politicians, columnists, etc.), is extremely important, because they focus, as already mentioned, on topics that are overlooked, marginalized or uncomfortable. Artists should therefore be actively involved in the discourse concerning current historical policy. Although during a lecture at the Laboratory of Borderline Questions at Adam Mickiewicz University (April 2017), Sowa said that the answer to right-wing historical policy is not to be left-wing politics, but left-wing futurological policy, because in the field of history the left is unlikely to win, I will disagree with him at this point. It seems to me that giving the field of history to conservative and traditionalist forces equals giving them the future, too, because as the Party slogan from Orwell’s 1984 ran: “Who controls the past, controls the future”.⁴⁰ These forces have well internalised the Orwellian lesson. But who controls the past, if not the one who controls the present? This was actually the second sentence of the above slogan. We must fight here and now to win the future. It means that in the field of memory and history, we should conduct a kind of “positional war”, which Chantal Mouffe speaks of. The stake is not really to establish a new hegemony in this area, but to show that “There are always alternatives that have been excluded by the dominant hegemony and that can be actualized”.⁴¹ A similar idea can be found in Guy Debord, who in one of his films, created in the founding years for the Situationalist International, claimed that the past belongs to the realm of dreams, which in turn shows us dreams from the past that have not yet been realized and demand an answer.⁴² Let us be the ambassadors of these dreams. ●

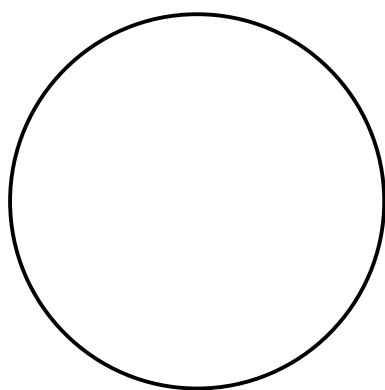
Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą, Kraków 2011. The fragment of this book in English: The King’s Phantom Body. A Peripheral Struggle with Modern Form. Introduction (excerpts), transl. P. Wasilewski, is available online: <http://www.academia.edu/16521919/Introduction_to_The_King_s_Phantom_Body_A_Peripheral_Struggle_with_Modern_Form_> [accessed: 16 August 2018].

» 39 J. Sowa, *Widmo zaangażowania krąży po gazetach*, „Ha!art” 23/2006, p. 129-130.

» 40 G. Orwell, 1984, New York 1977, p. 248.

» 41 C. Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, London – New York 2013 [e-book].

» 42 See P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Warszawa 2015, p. 54.



Andrzej Marzec

philosopher, film critic, vlogger
("Widma Marca"), editor of "Czas
Kultury". His research interests focus
on: deconstruction, hauntology, object-
oriented ontology and contemporary
alternative cinema. The author of book:
"Widmontologia. Teoria
filozoficzna i praktyka artystyczna
ponowoczesności" (2015).

Zombie Characters and Hollywood's Second Life – Nostalgia in Contemporary Cinema

Contemporary culture seems to be non-contemporary, mainly because it is plagued by the constant returns of the past. Immersed in incurable melancholy, it still consumes the remnants of past decades, which it is unable to forget, say goodbye to and forget once and for all. Simon Reynolds calls this interesting, obsessive and unprecedented phenomenon *retromania*¹. According to him, the lack of originality in contemporary music, the so-called artistic recreativity², results from too easy access to the archive, from which we are unable to shake ourselves free. Since today we can cram the entire history of music into our phone and carry it with us in our pockets, no wonder that the past cannot set us free. In a very interesting way Reynolds analyses the musical landscape of the 21st century, which paradoxically does not bring with it the music of the future, completely new and different musical genres. Instead, because of covers, samples and remixes, it is extremely difficult to find out exactly what era we live in. In my text I would like to look at the phenomenon of the return of the past in contemporary popular cinema and try to characterize what nostalgia is like in the field of motion pictures

Returns

Film art has from its very beginning been closely connected with the reality between light and darkness, i.e. sympathizing with shadows and phantoms. It was based primarily on suggestive recalling of the now-defunct

» 1 See S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2012.

» 2 See http://www.slate.com/articles/arts/books/2012/10/against_recreativity_critics_and_artists_are_obsessed_with_remix_culture_.html [accessed: 04.02.2018].

world of the past or on evoking a future that has had no chance to come into existence yet. We probably will not find a space in culture that is more conducive to the return from the afterlife and that allows for the restoration of life to the deceased than cinema. Not without reason, in the 1970s the television set was referred to in the United Kingdom as a ghost box. It makes it possible for us to see on the screen people who are long dead, but who reappear in front of our eyes as very much alive and speaking to us, an uncanny sensation indeed.

Slavoj Žižek claims that the return of the living dead, i.e. a phenomenon which was unthinkable in a world of fulfilled and, above all, rational modernity, today turns out to be one of the most important fantasies of mass culture³. Where does this strange, but intense, contemporary expectation that visual culture, or more precisely mainstream cinema, will fulfil our desire to witness our return from the dead come from? The Slovenian philosopher tries to explain this phenomenon on the basis of Lacanian psychoanalysis and believes that the dead return only when we have not buried them properly. In his opinion, the funeral ritual itself is rather ambiguous, as it is primarily meant to ensure that, once buried, the deceased will never return from the afterlife. An appropriately heavy gravestone offers a guarantee of the separation of the world of the living and that of the dead. Not only does the gravestone provide us with indisputable information about who is laid to rest beneath, but also, through its weight, prevents a potential escape of the deceased person. Applying Žižek's reflections to contemporary culture, we will find that at present we do not have a suitable gravestone which would be able to effectively separate our present from the past and allow us to forget about it. In this context, the present appears to be disappointed with the future, with the utopian visions, promises and projects outlined by modernity⁴. That is why, among other things, it escapes from strong forms of meaning around which it could be established and take on a unique character, thus distinguishing itself and cutting itself off once and for all from the past. In times of consciously chosen weakness, we tend to avoid radical attitudes, which usually commenced and concluded separate eras. We don't want to overcome (*Verwindung*)⁵ what is going away and stays dim on the horizon. In this situation, we are interested more in remembering, archiving and saving the remains, which we do not allow to slip away and completely disappear.

» 3 See S. Žižek, *Patrząc z ukosa: od Lacana przez kulturę popularną*, transl. J. Margański, Warszawa 2003, p. 42.

» 4 See F. Bifo Berardi, *After the Future*, Edinburgh, Oakland 2011.

» 5 See G. Vattimo, *The End of Modernity*, Baltimore 1991.

The time is out of joint

The melancholy aspect of culture, related to the remnants and traces of the past in our present can be found in Jacques Derrida's later reflections. The French philosopher calls the state of irresoluteness, hesitation or dangling between beginning and end, presence and absence hauntology. Unlike the process of mourning, which facilitates the coming to terms with a loss and a departure from our dead, melancholy helps to constantly brood on and perpetuate in oneself a trace of the other. Derrida shows that the messianic notion of novelty, or something to come to life in the future, is invariably doomed to disappointment. We live in a used-up world, in a second-hand reality, where each life is a continuation and therefore assumes the form of a trace, remain or afterglow. As a consequence, we will never be able to create *ex nihilo*, and the assumed radical beginning and end are but a fiction.

Derrida makes an interesting shift in the previously valid linear concept of time. according to him, we cannot equate moving forward with progress, but can only refer to the passage of time, which suspends teleology as it does not bring us any closer to the objective we seek. The French philosopher uses Hamlet's observation that "the time is out of joint"⁶ to demonstrate that we are no longer able to think about the present through the prism of the immediate, accessible and palpable now, but we should rather see the present as a dynamic interplay of constantly intertwined past and future. According to Derrida, the contemporary proves not to be contemporary and can be likened to a haunted house, a spectre space visited by the decomposing traces of yesterday and by the nebulous promises of tomorrow.

Never-ending story

Both the funeral intuitions of Žižek and the concept of time put forth by Derrida help to at least partly explain why we are unable to answer the question what era we actually live in. They also shed light on the origins of the returns from the cultural afterlife. Let us then take a closer look at what is returning in contemporary mainstream cinema and let's try to characterize the phenomenon of nostalgia present in it. Returns, repetitions and reruns in the case of films are not a particularly new phenomenon, not only because we like to simply watch our favorite movies more than once. Recently, we have observed a much more frequent appearance

» 6 See J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, transl. Peggy Kamuf, New York 1994.

in cinema of remakes, i.e. new versions of old films, as well as sequels, showing the subsequent life story of already familiar protagonists.

We have the irresistible impression that any breakups and ends of all kinds, at least in the film world rather than in literature, have long since ceased to be possible. Among other things, this is how we can account for the disappearance of the classic inscription “The End”, which usually ends all classic film productions. Nowadays, when the promised end of the film approaches, nobody actually believes this promise. On the contrary, each of us, based on the last scenes, imagines how the next part of the film we are watching might look like. We can safely claim that we live in a world of continuity, where a traumatic and worrying end has become impossible, because we want to avoid it at all costs.

Another phenomenon confirming the contemporary love for continuation is the growing popularity of series; what used to be scornfully called “soap operas” has recently become a full-fledged subject of interest of Film Studies. Serial productions, enthusiastically received by film critics, are increasingly present at international film festivals. Interestingly, in 2017 the latest season of *Twin Peaks* by David Lynch was presented at the Cannes Festival. However, probably the most interesting phenomenon in the context of the so-called continuation culture is the very manner of consuming serial episodes. Until recently, amateurs of series eagerly awaited the subsequent episodes of their favourite productions, scrupulously and sparingly aired by television stations. Today, most often already on the day of the premiere we have access to all the episodes of the season, which we can watch in full on a Netflix-type online platform. This is one of the reasons for the binge-watching phenomenon, i.e. the compulsive watching of successive episodes of the series indefinitely, almost till we drop dead. Since the successive episodes play automatically, without the final credits, we actually never have to face the unpleasant awareness of the end, which is effectively postponed or simply replaced.

A nostalgic return to childhood

The nostalgia we encounter in mainstream cinema, usually takes on a romantic form. Until recently, historical and cloak-and-dagger films were unrivalled in the effective triggering of the romanticism, thanks to which we could at least for a moment move to distant and inaccessible times. However, it turns out that it is much harder for us to long e.g. for 17th-century reality, which even if it is presented in an extremely evocative way, will always be too far away, dust-gathering and museum-like to arouse our longing. That is why the greatest nostalgic potential lies in film pro

ductions referring to the immediate past, as they emphasize the inevitable passage of time and refer to familiar, understandable cultural codes.

The success of *Stranger Things* (2016) can be explained, among other things, by the extremely aesthetic and, above all, effective management of the social appetite for nostalgia for the 1980s. The creators of the series, telling the story of the incredible adventures of four young boys (Mike, Dustin, Lucas, and Will), make the wrinkled, dusty and faded past suddenly take on colours, be closer to life and thus extremely attractive. The classic motif of a return to childhood, which is frequently used in culture, makes it extremely easy for viewers to succumb to the mood of longing for their own youth (or the idea of youth itself), which can only return due to the colourful illusion of the series.

Svetlana Boym made a distinction between two types of longing for the past, speaking about reflective and restorative nostalgia⁷. In this case, we would be dealing with the latter type, namely an attempt to regain the time lost once and for all, the desire to return to a reality that simply no longer exists.

Stranger Things refreshes and rejuvenates the old 1980s and effectively hides Žižek's return of the living dead under the mask of innocuous, charming and cosy childhood. Still, despite its aesthetic frills and whistles and engrossing script, the series turns out a zombie who comes back from the dead or at least from cultural afterlife. A story about a group of kids from the suburbia who hop on their bikes and chase more or less imaginary yet scary monsters is in fact only a pretext for an intertextual game with viewers of an advanced age.

A cursory glance at the *Stranger Things* poster will reveal a borrowing of the stylistic measures originating in the Star Wars trilogy, the movie of the Y generation (or so-called Millennials). Quite deliberately, a veritable Frankenstein of the visual culture, the series is made up of a vast number of references to products of pop culture, i.e. mainly films and games of the 1980s. Therefore, many viewers will enjoy the references to well-known, favourite and canonical movies as: *Ghostbusters* (1984), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *E.T.* (1982), *The Gremlins* (1984) and many other films which the audiences used to enthuse about and spend many a sleepless night with, yet which are too weak and faded to arouse any stronger emotions today.

One should not worry if one feels slightly lost in the overwhelming excess of references to past pop culture works (cultural resurrections). While watching *Stranger Things*, one can have an irresistible impression that the series was made mainly in the imagination of a male group of fans of films, science-fiction literature and video games. When we imagine

» 7 See S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2002, p. 41.

the adult protagonists of this series, we will see a group of introverted, pot-bellied but extremely good-natured elderly, balding men who, while spending nights and days in front of a computer, still live under one roof with their parents (*Computer Chess*, 2013, Dir. A. Bujalski). Instead of this slightly disturbing picture, we get a moving and above all sweet story about helpless boys, young outsiders, dreaming about a different world, where they can become superheroes.

A similar procedure, connected with an attempt to rejuvenate the past, was used by the authors of *13 Reasons Why* (2017). The series tells the story of a teenage girl who takes her own life, and who decides to record her memories on cassette tapes, thus explaining the reasons for her dramatic decision. Here we encounter a typical procedure for restorative nostalgia, namely the revival of the past, in this case analog culture, which is not associated with something dated and defunct, but is inseparably connected with youth, freshness, and even paradoxically with what is in. Contrary to appearances, however, we are never able to return to what has gone away; what returns from the dead is always somehow changed, marked by decay, disintegration and decomposition⁸. It is precisely these ingredients of the return from the past that we are not able to see in the world of resurrected Netflix serial productions, which are appealing in that they offer us the opportunity to meet the impossible, i.e. the rejuvenated past.

Return of the living dead

It once seemed that mainstream cinema was outside time. Hollywood productions were characterized by high conservative power, promising their characters immortality, protecting them from passing away, old age and destructive passage of time. By contrast, the recent returns, resurrections and continuations in cinematography have brought about a completely unexpected turn of events with them. We can still watch our favourite actors on the screens, but now they are old, tired and exhausted of their Hollywood life, long past their prime. In this context one should mention, for example, the unsuccessful attempt to resurrect *X-Files*, the canonical US series of the 1990s. In the new series, the fearless FBI agent Fox Mulder does not pretend to be a new, better version of himself, but is aware of his limitations, an aging man who has been here and there. During one of the actions, when he is out of breath climbing a flight of stairs, he does not hide his physical condition from the audience, but admits that he used to do it better and faster. Perhaps it was this amazing, not to say heroic, sin-

» 8 See J. Castricano, *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*, Montreal 2001, p. 70.

cerity and authenticity of the actors that made the contemporary version of the series little successful.

Very similar reactions could be observed in the case of the long (25 years) expected return of *Twin Peaks*. Most of the faithful viewers, who for years fed themselves with an incredible and idyllic story about the American province, expected a return to the equally idyllic, magical reality of the 1990s. David Lynch disappointed the nostalgia freaks, who expected their favourite series to come back in even better shape and regain its former glory. The director made his audience aware of the painful truth that this time it was not Laura Palmer, but rather Twin Peaks itself that fell victim to the covert killer of time. Lynch again takes us on a sentimental journey, but this one has little in common with the carefree small-town soap opera. It shows well known actors, but most of them have changed beyond recognition. We don't know exactly what happened to them during the time when we, the audience, were still playing back their young, energetic and lively characters. However, the faces of the Twin Peaks people speak for themselves; something terribly disturbing has happened to them and it is definitely difficult for us to explain why.

Lynch ends his film career in perfect style, courageously transcends the limitations of his own style, not shunning surprising formal experiments.

Still, despite the artistry of the director of *Mulholland Drive*, it is not him but the cruel time that has the upper hand here. It is time that played the most significant role in the creation of the series protagonists. Watching the remake of *Twin Peaks* we can notice the wrinkled and deformed faces, expressive of a mixture of good spirits and sadness related to the experience of the inevitable passage of time. The movie features actors who literally die before our very eyes, since the moment the director stopped shooting they had been dead. Suffice it to mention FBI agent Albert Rosenfield (Miguel Ferrer), Doctor Will Hayward (Warren Frost) and the legendary Log Lady (Catherine Coulson), whose ominous prophecies, previously incomprehensible, come true and appear to be an existential warning in the protagonist's mouth. This is not all; Lynch is famous for his sophisticated and skilful criticism of the Hollywood lifestyle. Some of the Twin Peaks residents are deformed not only by their unwholesome lifestyles but also by multiple cosmetic surgeries (unsuccessful attempts to stay time), which made their faces literally melt and become monster-like as we watch. It turns out that Lynch's imagination, which seemed eccentric and surrealist, is much closer to life than we had thought.

Film replicants

One of the most longed-after nostalgic premieres of 2017 was no doubt the sequel of *Blade Runner*, the movie that set the murky tone of science-fiction film of the 1980s. *Blade Runner 2049* demands action as the viewers themselves become blade runners. They become liquidators of films pretending to be their own originals and imitate them better and better to become almost better than their original versions. Therefore each viewer must decide if they deal with a replicant (a replica of the original), or with genuine film experience, calorific enough to be able to feed them for the next 35 years at. One can either fall in love with Denis Villeneuve's film and its nostalgic aesthetics or, stressing the movie's secondary character and mediocre script, unscrupulously "send them off to a retirement" like a replicant.

Blade Runner by Ridley Scott focused on a search for an android more human than the human being, while *Blade Runner 2049* is much more of a film than its original version. A search of authenticity, originality and innovation is a dead end. It is more worthwhile to focus on borrowings from other films and celebrate them, watching them assume their own, if repeatable form. We can easily identify references to *Stalker* (Andrei Tarkovsky), *Her* (Spike Jonze) and first and foremost to the 1980s original. *Blade Runner 2049* is a perfect explication of the mechanism of cinema as it allows us to take part in the darkness that is not ours, dream someone else's dream and experience others' fears, hopes and concerns, believing that we can avoid clichés, conventions and patterns. Therefore, wondering if *Blade Runner 2049* is a bastard or heir apparent, the son/daughter of the original from 35 years before is a waste of time. It makes more sense to observe if the film is capable to act, make an impact and further a human or non-human cause.

The most intriguing case in the context of protagonists' ageing and dying in movies is that of Harrison Ford (aged 75). He is case not only in *Blade Runner 2049* (Rick Deckard), but also in the remake of *Star Wars* (Han Solo). This experienced actor has played in most of his movies characters who have had to fight for their lives. In his most recent role, however, his efforts assume an existential character and become a struggle to survive. We watch with boundless relief Han Solo finally die in one of the last episodes of *Star Wars – The Force Awakens*. Ever since we can be sure that Harrison Ford, at retirement age, will not need to fight, run or jump fighting off the evil forces of the Empire. This is actually one of the few ends that we witness in films shot after George Lucas's concepts, taken over by the Disney empire. Each episode without exception brings

a promise of a complete and definite destruction of the rebels, which however is as impossible to fulfil as the promise of the apocalypse⁹.

It turns out that contemporary cinema in large measure has given up its role of a promoter or guarantor of eternity. On the contrary, it increasingly gives account of mortality, materiality and passage of time. The most intriguing matter in the reflection on the return to the old in the visual culture is an answer to the question why we like or actually have to watch today protagonists weary of life and in a way far from heroic. Far more interesting are films inspired not so much by restorative nostalgia, which desperately tries to restore the long-gone reality, but by reflective nostalgia¹⁰. The latter form of yearning for the past is both far more creative and closer to human life, but first of all gives account of the transience of life and of motion, indispensable in the context of cinema. ●

» 9 See J. Derrida, "No Apocalypse, Not Now (*Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives*)", transl. C. Porter, P. Lewis, [in:] *Diacritics*, Vol. 14 (2), 1984, p. 20–31.

» 10 See S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2002, p. 49.

Izabela Kowalczyk

art historian, cultural researcher, academic teacher, critic, curator of exhibitions, professor at the University of Arts in Poznań. She is an author of books on critical art, feminism and the re-interpretation of history in contemporary Art. She has written over 200 articles for various collections and scientific journals. Kowalczyk is a winner of Jerzy Stajuda's Artistic Critics Award for critical and scientific activity and she also won the award of the Association of Art Historians for the book *Body and power. Polish critical art of the 90s*. Her the most important publications: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, (*Body and power. Polish critical art of the 90s*), Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002; *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, (*Dangerous connections between art and the body*), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002; *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, (*Looking for a little girl*), ed. with E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm i media*, (*Women, feminist and media*), red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław 2005; *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, (*Polish-Mothers, Boys and Cyborgs. Art and Feminism in Poland*), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010; *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, (*Journey to the Past: interpretations of the latest history in Polish Critical Art*, Wydawnictwo Academica, Warszawa 2010; *Mikroutopie codzienności*, (*Micro-utopias of everydayness*), Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

On the Need for an Involved Theory – in Reference to Piotr Piotrowski's Texts

Although in an invitation to this seminar, Marta Smolińska emphasized the interfaces of art and philosophy, when ending her text she wrote as follows: “Ask more about what IS THE PULSE OF THE PRESENT (#now) and about what IS COMING.” Therefore, I decided to go against the assumptions of this seminar and put aside the issues of philosophical inspiration, but at the same time to ask what is the pulse of the present. I want to reflect on how much we need today both theory and an engaged art. For this purpose, I will examine in depth texts written by Piotr Piotrowski, who died more than two years ago (on 3 May 2015). I am convinced that today it is worth considering the timeliness of his observations, as well as the need for involved writing about contemporary art in the context of the current questions of everyday reality. Certainly, his departure deprived Polish art history or, more broadly, the humanities, of expressive, courageous and even radical views that would allow us to look again at both art and at what is happening around us. There is moreover a lack of demand for freedom, emancipation and democracy, which accompanied most of Piotrowski's texts. And at the same time, questions need to be posed about the ethical duty of scholars, about the attitude they should take in the changing reality, especially in a reality when the foundations of a democratic state of law are at stake. In his texts, Piotr Piotrowski warned against neglecting the construction of an open society, against discontinuing a debate on democracy and freedom, and against a lack of respect for differences, which ultimately lead to the atrophy of democracy. I want to ask in this text to what extent the scholar's message contained in his texts is still valid as well as what is missing from these writings. Should not we also, like Piotrowski, being scholars, be primarily referring to the “here and now”, instead of locking ourselves in proverbial ivory towers of our

often hermetic research? Therefore, at stake is also a reflection on what our research should serve.

Today we have found ourselves in an extremely dangerous moment, because the foundations of democracy, such as the Constitutional Tribunal, the Constitution itself or the independent judiciary, are devalued and changed by means of acts of law, while the ruling party tries to take complete control over the media, science, education, and culture. "In line of institutions of the democratic state that are still to be dismantled, the media is next (all the public media have already been destroyed), local governments and universities¹. Anti-immigrant sentiments are on the rise, while nationalistic views, marginal only a few years ago, are now openly expressed and are gaining strength, especially in the context of yearly Independence Parades. As Józef Pinior said in 2016 in an interview with Cezary Michalski: "We are really in the most critical and at the same time the most dangerous historical moment. During the Spring of Nations, Polish nationalism was shaped around the idea of a political nation that was multi-ethnic and multi-confessional. Mickiewicz was a politically radical Roman Catholic who died in Istanbul, the political center of the Islamic world, organizing Polish legions out of the Jewish population of the Ottoman Empire. [...] Now, however, we see the Law and Justice party shift to the position of ethnic nationalism combined with a single religion, which is an implementation of the nationalist concept formed in Poland after the defeat of the January Uprising and the industrial revolution. For the first time in history, this party takes over the Polish state very deeply and wants to equally deeply format Polish society. If they succeed, we will become a museum of antiquities within Europe, which is an emanation of political nations rather than ethnic and denominational ones"².

Why did this happen? To answer this question, it is worth rethinking what happened after the political breakthrough of 1989, when Poland entered a stage of an accelerated development of capitalism. Though many former oppositionists no longer bothered about the question of freedom in the belief that everything had already been done in this matter, Piotrowski believed that this question remains crucial in both the political and artistic context, also in the new political situation. He expressed that view in the 1992 in the text entitled "In search of an alternative; answering Beuys",

» 1 Adam Leszczyński, "PiS. Zwyczajna polska dyktatura", "Krytyka Polityczna", 18.07.2018, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/pis-zwyczajna-polska-dyktatura/>

» 2 "Pinior: O co toczy się spór z Kaczyńskim?", An interview with Józef Pinior conducted by Cezary Michalski, "Krytyka polityczna", 28/01/2016, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/pinior-o-co-toczy-sie-spor-z-kaczynskim/2016/>

published by Obieg³. This was a truly breakthrough text, setting the direction of reflection about contemporary art in the new liberal reality.

In this article, Piotrowski was asking the key question about the situation in which we found ourselves as Eastern European societies after the turn of 1989. The text can also be considered as the author's coming to terms with his own opposition activity. It evokes the hopes awakened by the 'explosion' of Solidarity in 1980 - "the hope for the victory of human solidarity over class, national and political particularisms" and the hope of following the "third way" (beyond communism and capitalism) and building an "integral society", according to the concept of Joseph Beuys⁴. He writes with disappointment: "A careful observer of those days saw the inklings of later nationalist rhetoric and particular ideology. [...] The then (underground) galleries and magazines were brimming with martyrdom and national-Christian journalism"⁵. He points out that the Polish messianism was once again revived; some saw the religious-national iconosphere as a manifestation of the profound identity of Polish art, and following martial law, Christian rhetoric appeared in Polish Parliament⁶. At the same time, Piotrowski pointed to the dangers connected with the domination of the Catholic Church in Polish public life. Due to the fact that the Church in Poland contributed to a certain extent to breaking with the yoke of communism (a special role is attributed, inter alia, to the pilgrimages of Pope John Paul II to Poland), after 1989 the Church found itself in a privileged position. One of the first moves of the democratically elected government of Tadeusz Mazowiecki (the first prime minister elected in democratic elections) was the introduction of Religious Education to schools in 1990; in 1993 a statutory ban on abortion was introduced in Poland. In principle, all subsequent governments in Poland (be them right-wing or left-wing) have made concessions to the Catholic Church, taking into account in their decisions the opinions of the Church hierarchy⁷.

The art historian pointed out that "It would be naive to say that the societies of Eastern Europe are free after the demolition of the wall. They are free, but only from Soviet domination. With the disappearance of the Leninist-Stalinist state, another paradox, the old demons of nationalism, xenophobia and intolerance are revived, in a way that threatens our freedom more than the presence of soldiers with five-pointed red stars on their caps"⁸.

» 3 Piotr Piotrowski, "W poszukiwaniu alternatywy; odpowiadając Beuysowi", "Obieg", 04/05, 1992, p. 9-14.

» 4 *Ibidem*, p. 10.

» 5 *Ibidem*.

» 6 *Ibidem*.

» 7 Cf. Katarzyna Chmielewska, Tomasz Żukowski, "Aborcyjny kompromis?", *Tygodnik Przegląd*, November 19, 2006, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/aborcyjny-kompromis>

» 8 Piotrowski, "W poszukiwaniu alternatywy...", p. 14.

Thus, already back then Piotrowski noticed the gravest threats for young democracy: intolerance, nationalism and xenophobia, i.e. the attitudes which in the next years will begin to gain momentum in Central Europe. The problem was also, according to the art historian, that the anti-communist opposition did not aim at the freedom of the individual, but rather at the freedom of the nation, its independence, and thus lacked the opportunity to go beyond national particularism and to universalize individual experience⁹. It can be said that these words, written in the early 1990s, sound like a warning against all that has happened and is happening in Central Europe now; today this primarily concerns the situation of Hungary and Poland. Years later, Piotrowski will define this situation as an unfulfilled democracy¹⁰. At the beginning of the 1990s, he believed that only utopia and rebellion could protect against enslavement. He recalled Albert Camus's famous maxim from *The Rebel* (1958): "I rebel, therefore we are". He drew attention to the grammatical side of this sentence, i.e. the singular subject and the plural object. "For Camus, rebellion is an expression of solidarity with others, a condition sine qua non of the process of liberating mankind, the path from slavery to freedom. It is, therefore, the constitution of humanism"¹¹. Rebellious values, as Piotrowski predicted, will also be increasingly present in artistic strategies. Utopia would give an image of a new vision of the future, in the third way postulated in the text after Beuys. Utopia "stimulates the imagination and makes us take the effort to rebuild the paradigm. It is necessary for each of us to 'transgress ourselves' in order to create a new reality"¹².

It is also in this text that Piotrowski clearly defined the priorities in the attitude of both the researcher and the artist. He wanted to create an attitude of rebellion; he called for disagreement and believed that the duty of both the contemporary art historian and the contemporary artist is the commitment to the "here and now", to the problems of the reality that surrounds us. He also wrote: "Art is born in contact with reality, also this concrete one (although of course not primarily with this one). However, it is more than a reaction to reality. It is, broadly speaking, a reformulation of the contextual, local factor, understood in various ways (political, social, but also formal or psychological) into the universal"¹³.

In his subsequent texts Piotrowski reveals an increasing interest in political entanglements of art; he follows them in reference to the Po-

» 9 *Ibidem*.

» 10 Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-communist Europe*, Reaktion Books Ltd., London 2012. p.

» 11 Albert Camus, *Człowiek zbuntowany*, [The Rebel], Oficyna Literacka, Kraków 1984 (orig. Paris: 1958), after: Piotrowski, "W poszukiwaniu alternatywy", p. 11.

» 12 Piotrowski, "W poszukiwaniu alternatywy", p. 14.

» 13 *Ibidem*.

lish art of the 1990s, which uses as the main medium of the message the human body, and thus creativity, which will later be called critical art¹⁴. In the text "Poza starą i nową wiarą" ["Beyond the Old and New Faith"] published in the art magazine *Magazyn Sztuki* in 1996, he analyses the work of, among others, Robert Rumaś, Grzegorz Kłaman, and Zofia Kulik, seeing it as embodiment of the critical attitude characterized by Hal Foster¹⁵. Here again the concept of power appears as the key issue. Piotrowski writes: "The attitude by which the artist-subject realizes him- or herself fully 'in the mirror of history' [...] is a critical attitude; to be critical of history is to heal the internal rupture of the artist and to build a bridge between alienation and identification. The task of critical art, as Hal Foster observes, is to name and remove the charm of political operations with the help of the means of a 'terrorist provocation', or more precisely to publicize methods of power such as supervision and control of information"¹⁶. This article is interesting especially thanks to its description of the art of Zofia Kulik, who combined political criticism with a feminist perspective, pointing out, *inter alia*, to the problem of women in Polish society¹⁷. The author calls here by name the repressive attitude of the then authorities to women's issues, related to the eruption of right-wing rhetoric, which is a reaction to the apparent emancipation of the previous era of communism. In this text he emphasizes especially economic issues: he indicates an increase in unemployment, which in the 1990s severely affected women; their pay was 30% lower for the same work, the vast majority of women were employed in professions that did not require any qualifications and few held managerial positions. According to the feminist statements that at that time began to be published in Poland, including in the feminist magazine *Pełnym głosem*, Piotrowski says: "A 'male' political establishment (actually right-wing) defends jobs for men, while legitimizing unemployment among women with ideological reasons"¹⁸. Social aspects related to the lack of equal opportunities for women and men, involvement in both feminist and sexual minorities issues will be extremely important both for Piotrowski's research on contemporary art and for his museum practice (including the 2010 exhibition *Ars Homo Erotica* in the National Museum in Warsaw, of which Piotrowski was at that time director, while the curator was Paweł Leszkowicz, his former student). The scholar combines the reluctance to accept otherness, to women's rights and the rights

» 14 Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

» 15 Hal Foster, *A Concept of the Political in Contemporary Art*, Seattle, Washington 1985, p. 153.

» 16 Piotr Piotrowski, "Poza starą i nową wiarą", *"Magazyn Sztuki"*, no. 10 (2) 1996, p. 154.

» 17 *Ibidem*, p. 156.

» 18 *Ibidem*, p. 157.

of sexual minorities with the strong position of the Catholic Church and Catholic fundamentalism, manifested not only by the ecclesiastical hierarchy but also by political parties seeking the support and protection of the Church¹⁹.

In his 1998 interview for *Znak* magazine²⁰, framing the Polish art of the 1990s, the art historian pointed to the direct context of this art, namely the mythologised art of the 1980s, which according to some critics was a manifestation of a “spirituality” that “drew on grand national narratives”. This spirituality was supposedly a remedy for the trials and tribulations of martial law and gave a sense of safety and security yet created a grand mythology over reality. According to Piotrowski, attachment to this mythology was instrumental for the critique of the new art of the 1990s. Yet, as the art historian says, admonishing this art for a departure from spirituality was an ordinary political instrumentalism used by those who felt ill at ease in the new, liberal reality. However, the main problem for artists should be their attitude to reality rather than myth. The artist’s identity is measured by the power of his or her confrontation with today’s reality of a global media culture. Piotrowski observed that the art of Polish critical artist dislodges us from automatic vision and thinking²¹.

Unfortunately, Piotrowski’s analyses, though extremely penetrating and insightful, pointing to the shortcomings of late capitalism, do not differ, however, in their fundamental message from neoliberal thinking, which dominated Polish politics in the 1990s. No questions were asked about who and why feels ill at ease in the new liberal reality and what caused this sensation. Piotrowski focused primarily on ideological matters and attached less importance to economic questions, an exception being the above-mentioned paragraph stressing the bad situation of women in the labour market. However, social disparities gained momentum since the early 1990s. The scholar said about his optics in 2007: “I see the disadvantages of neoliberalism and I regret that the national income is growing while the misery around is increasing. But this is not my main thought – my critique is ideological rather than economic, because I do not really know much about the latter”²². Here, however, we can identify an error of judgement here, because the losers of the transformation, those who felt bad in the new reality, as well as those excluded from culture and language, both in Poland and in other countries of post-communist Eu-

» 19 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999, p. 238.

» 20 “Wytrącić z automatyzmu myślenia”, an interview with professor Piotr Piotrowski by Maciej Mazurek, *Znak*, December (12) 1998, p. 60-68.

» 21 *Ibidem*.

» 22 J. Janiak, “Artyści ponoszą odpowiedzialność”. An interview with Piotr Piotrowski, Poznań, February 2007, unpublished manuscript made available by the author.

rope, began to increasingly demand their rights by voting for populist, anti-democratic and nationalizing political parties. But it's not just about those excluded from financial prosperity, but also (or perhaps above all?) from a new symbolic order based on tolerance, ideas of freedom, interpersonal and inter-state solidarity. Paradoxically, these noble ideas departed partly from the post-transformation reality and lacked real social solidarity towards those who lost in the transformation of the system. Therefore, liberal democracy is defeated and the losers demand retaliation. It is no coincidence that the hatred of the right-wing "indignant" focused on the European Union, based precisely on the values of liberty and equality.

Recently, humanists have indicated that we are dealing with a new cultural war²³. However, it must be remembered that it has a clear political and economic basis. All previous governments were silent about the victims of the transformation, disregarding the increasing social stratification and the consequences it can have. While some lived better and faster and climbed up career ladders, others became more and more excluded (not only in financial terms, but also in terms of connectivity – mainly small locations cut off from centres where industrial plants were being closed down since the early 1990s), and the existence of the latter was condemned to invisibility. Another issue was the rising unemployment of the 1990s as well as deteriorating working conditions: exploited employees of corporate chains; widespread outsourcing practices that even reached public institutions such as universities, without guaranteeing a fixed salary or even payment (which was the case of the cleaning women working at Adam Mickiewicz University in Poznań in 2014). These are also the problems faced by single mothers who were awarded alimony by valid and final court rulings and who did not receive their money because of the fathers' evasion of the alimony obligation. There is also a dramatic problem of evicted tenants of tenement houses who, sometimes literally, were thrown onto the pavement. There is finally an impression of growing insecurity related to work and a lack of hope for a stable future. This feeling affects more and more young people, which is why it should come as no surprise that this group included the biggest number of supporters of the Law and Justice party during the last election.

It is the young who see their future as the most uncertain; they have lost faith in the prospects of a well-paid job and do not believe that any-

» 23 See W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Iskry, Warszawa 2013. See also The Founding Manifesto of the Open Academy, 2 July 2014: <http://e.czaskultury.pl/otwarta-akademia/manifest/1679-manifest-otwartej-akademii> and an earlier Statement of the founders of the Open Academy "Against the Confessional State" (authors: Prof. Przemysław Czapliński, Prof. Izabela Kowalczyk, Prof. Roman Kubicki, Prof. Piotr Piotrowski, Prof. Krzysztof Podemski, Dr Błażej Warkocki, Prof. Marek Wasilewski), 23/05/2014, <http://e.czaskultury.pl/otwarta-akademia/oswiadczenia/1683-przeciwko-panstwu-wyznaniowemu>, [access: 20.02.2016].

thing depends on them, really. Moreover, they do not have, with few exceptions, a sense of social solidarity, a need to participate in the civil society and even do not fully understand the meaning of the term democracy. Unfortunately, after the transformation, civic education failed. The educational policy of the free Poland focused on the issue of education reforms, on the question of parameterization of science, on the attempt to help young people to enter the labour market, which in essence means raising docile corporations workforce. The science of critical thinking and civic education was completely forgotten; in return, primary and high school students were offered two lessons of Religious Education per week.

Those who form the ranks of the dissatisfied, regardless of their age, both young without prospects and losers of the transformation period, and even those who succeeded in it but for some reason feel excluded from the symbolic system, are used by right-wing political forces, which manage their sense of social and economic exclusion. Pointing out the class divisions in contemporary Poland, David Ost emphasised the problem of people who in the new political conditions were doomed to being losers: "They were picked up by the political right. They were the voice of the excluded as of 1992. And at the same time it furnished absurd recipes saying that everything goes wrong because Poland is in the hands of strangers: post-communists, liberals and atheists. We therefore must unite around the nation"²⁴. Ost, unlike Piotrowski, sees in this pattern the reasons for the expansion of right-wing ideologies and the political development of populism. With regard to Ost's considerations, Jan Sowa argues that "populism would be eliminated if the anger of the injured should not be directed towards the artificially constructed Evil Other (a communist security service officer, a commie, a kike or a gay), but towards the actual source of problems, i.e. economics"²⁵. Unfortunately, Piotrowski did not want to combine these issues in his analyses. He focused primarily on the ideological aspect of the conflict.

At the turn of the 21st century, economic and ideological divisions were becoming more and more intense in Poland, especially in the context of Poland's accession to the European Union. The division between supporters of democracy, openness, the European community and liberal values on the one hand and the defenders of national tradition, Polish identity and Catholic religion on the other is getting more and more distinct. The latter see critical art as the target of their attacks, demanding that exhibitions be cancelled or suing in court artists who, in their opin-

» 24 A. Leszczyński, "David Ost o ćwierćwieczu wolnej Polski: Nie byliście głupi", an interview, *Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny*, 27/04/2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,139186,16233248,David_Ost_o_cwiercwieczu_wolnej_Polski__Nie_byliscie.html.

» 25 J. Sowa, *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja, demokracja radykalna*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, p. 444.

ion, offended religious feelings. Hardly anyone was at that time able to perceive the economic basis of this conflict, which appears as a struggle between supporters of freedom and the “forces of darkness” (a debate between these groups has probably never been taken up; we could actually ask if such a debate was at all possible?). Due to the fact that supporters of freedom, democracy, civil rights, and free art remained in the minority, even constitutional freedoms were violated (e.g. the right to freedom of assembly was violated by prohibitions of: the Equality Parade in Warsaw in 2005 and the Equality March in Poznań, also in 2005), the only thing that remained was sounding alarm to defend democracy. Piotrowski, who at that time begins to criticize liberal democracy as based on consensus and conviction about the common good, which in practice contributes to the exclusion of minority groups²⁶, states, however: “While it is difficult to critique liberal democracy in Poland, since even the country’s constitution does not fully commit itself to it [he meant the issue of separation of church and state], its proponents must defend themselves and its principles against the ideological force of the consensus”²⁷. He wondered, therefore, how to discuss radical democracy in Poland, since its opposite model of liberal democracy was not fully realized, and what is more, it was being attacked by conservative-rightist circles²⁸.

Piotrowski’s texts are increasingly aimed at analyzing art in a political context. He begins to define art as a political act. In his 2007 book he observes as follows: “Art as public activity is, by its very nature, a political activity in the broad sense of the word, as this space is defined by politics, i.e. a conflict between authority and citizen, between various camps of broadly understood power, and also between different groups of citizens differing in gender, social origin, economic interests, as well as professed ideological systems; it is a conflict between emancipation tendencies and those conserving the social, moral and political order”²⁹. In these processes, as the historian notes, art is not their expression or illustration, but an active actor.

The title of the book and of an earlier article published in the catalogue of the exhibition *Art Negotiators* (curator Bożena Czubak) speaks volumes: “Art according to politics”³⁰. In the text under this title, Pi-

» 26 P. Piotrowski, “Pazurami i dziobem w obronie demokracji”, *Artmix*, no. 15, 2008, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1729>

» 27 P. Piotrowski, *Art and Democracy*, p. 264.

» 28 *Ibidem*.

» 29 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, p. 8.

» 30 P. Piotrowski, “Sztuka według polityki”, *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*. Exhibition catalogue, ed. Bożena Czubak, Łaźnia Center for Contemporary Art, Gdańsk 2000, p. 20-34; P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, p. 8.

otrowski points to two artistic traditions of art's attitude to politics, present in the Eastern bloc countries – on the one hand thinking about the autonomy of art, which in this way defended itself against appropriation by totalitarian authorities (this thought was taken over by Piotrowski from Jarosław Kozłowski, with whom he had been friends and collaborated since the 1970s) and, on the other hand, an alternative culture that was opposed to official institutions. This simple division changes with the introduction of democracy in the countries of our part of Europe. This forces a revision of modernist mythology, which is universalism. Therefore, the politics of art will be understood differently. “Modernism did not differentiate art according to sex, race, origin. There was one art. Therefore, it did not require individual negotiations, individual reconciliation of one's own position due to gender, race or origin. Now [in the 1990s – note I.K.] it is not possible anymore. The collapse of the totalitarian point of reference entailed the pluralisation of the subject and the awareness of its individualisation”³¹, says Piotrowski. This should enforce awareness of social differentiation due to worldview, economic position, gender, sexual orientation, education or origin. This new situation is also associated with the disclosure of various political interests of particular social groups. However, the Polish authorities, as Piotrowski writes in reference to the 1990s, regardless of whether declaring himself as left-wing or right-wing, tried to hide this diversity. Especially the right-wing governments work to limit the fledgling open or liberal society, deprecating such values as freedom of speech and of art. From these words one can draw a very important point, namely that post-communist societies hardly accepted their own diversity; Polish society was in particular supposed to be - in the opinion of the ruling party - a kind of monolith. This lack of recognition of differences seems to be a serious threat to democracy, and that's what Piotrowski was warning against in this and other texts. “Soon every ‘Other’ and his language will become ‘a stranger’” – wrote the historian of art in a very prophetic way, indicating that this may lead to a new authoritarianism, i.e. the domination of one group over others³².

The scholar moreover paid attention to such topics in the art of the 1990s which, by attacking or criticizing the system of power, reveal the double morality of Polish society and complexes of Poles (or rather those Poles who feel ill at ease in the new liberal reality). He pointed to the interest of the artists in the political discourse of the body, its aesthetization in mass culture, the power of corporations, and repressive models of education. He noted that the art of Polish artists of the 1990s concentrates on the body, pointing to the repression of the corporeal by the mechanisms of

» 31 P. Piotrowski, “Sztuka według polityki”, p. 23.

» 32 *Ibidem*, p. 24.

power. He was very hard at extracting issues related to limiting women's rights to decide about their bodies. For example, regarding the work of Alicja Żebrowska titled *Original Sin*, in which she presents her own vagina, he wrote: "The carnality of women, transvestites, sexual minorities, all those who break away from the patriarchal order, or the places this order designates them, is particularly exposed to oppression. It does not take much effort to find the function of such a system in the so-called new Poland, i.e. after 1989. Generally speaking, the reactionary anti-women policy, which includes not only the binding, very radical law prohibiting abortion, a kind of discourse condemning contraceptives, but also what appears an unhealthy obsession of right-wing politicians – attempts to restrict prenatal tests, so-called family patterns of gender functioning, which have the effect of disadvantaging women in the labour market, make Żebrowska's art a political art par excellence"³³.

Interestingly, with respect to women's rights, Poland in the 1990s had less and less freedom rather than the other way around. An incompletely formed democracy brought about new restrictions. As has already been said, the 1993 statutory ban on abortion disregarded the civic proposal for a referendum, with 1.7 million signatures³⁴. At the same time, subsidies for contraceptives were limited and sexual education lessons were suspended. An attempt to liberalize anti-abortion laws in 1996 encountered resistance from judges of the Constitutional Tribunal. The Tribunal stated the incompatibility of the liberalization law with the small constitution, and thus the act expired³⁵. A draft liberalization of the law of March 2004, submitted to the then Speaker of the lower chamber of Polish Parliament, Józef Oleksy, was not even opened for debate by him. Until today, there is a belief in feminist circles that this was the result of a tacit government agreement (then leftist!) with the Church – the latter would not oppose Poland's accession to the European Union, as long as the government took no steps to liberalize the current law. Thus, the legal status which has been hypocritically called a "successful compromise" was retained.

The current policy of the Law and Justice party introduces new restrictions on women's issues, including the withdrawal of subsidies for prenatal examinations, a battle against contraceptives (including restrictions related to the sale of the "day after" pill), the announcement of the termination of the anti-violence convention, and even attempts to restrict the already restrictive anti-abortion law, which in 2016 triggered a wave

» 33 *Ibidem*, p. 28.

» 34 K. Chmielewska, T. Żukowski, "Aborcyjny kompromis?", "Tygodnik Przegląd", November 19, 2006, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/aborcyjny-kompromis/>

» 35 *Ibidem*.

of protests by women on an unprecedented scale in Poland³⁶. Fitting to what is happening in Poland today are Piotrowski's words from the above article, pointing to the lack of respect for open society rules in which the principles of gender balance, respect for minorities, freedom of expression of different beliefs, respect for "strangers", religious neutrality of the state were important. "It seems that the principle of modern or postmodern democracy, based on the majority respecting minority rights, is alien to the style of subsequent governments; rather, we prefer a kind of classic 'the rule of the people': the dominance of the majority"³⁷.

Therefore, the scholar, although criticizing liberal democracy, being on the side of radical democracy, often postulated in his texts the defence of democracy as such. For example, during a lecture entitled "Tooth and Nail defence of democracy", delivered on January 31, 2007 to commemorate the 150th anniversary of the founding of the Poznań Society of Friends of Sciences, in which he referred inter alia to the trial of Dorota Nieznalska, he said: "We, the corporate people [Poznań Society of Friends of Science – I.K.], should be especially sensitive to social and political processes. We should analyse them and talk about it. We should defend such values as democracy and freedom, defend them with 'tooth and nail', just as our ancestors using 'tooth and nail'. I want today's lecture, delivered in this respectable forum, to be received as a voice for the need to conduct a public debate on freedom and democracy, a debate that has recently died in Poland, giving way to further sensations of Polish political life, secret files, agents, tapes, sex-scammers, etc."³⁸.

It seems that it was this lack of discussion on the subject of freedom and democracy, which Piotrowski spoke about, that has led Polish society to the current situation in which the foundations of democracy are at stake. The art historian constantly tried to warn against this situation, but the debate he was calling for has never taken place. He also wrote:

"It is up to intellectuals and artists, who cherish freedom as an ideal, who feel the discomfort of unfulfilled expectations, the discomfort of unfulfilled democracy, to argue and agitate for democracy. Intellectuals and artists who see their place in the agora, in the midst of public debate, are guided in their behaviour by agorophilia"³⁹.

At the end of his life, in connection with the escalation of political conflicts, Piotrowski felt deep concern and the need to act for the freedom of education, culture, scientific research, and open debates. Therefore,

» 36 It is about a draft bill submitted by the organization of Ordo Iuris to the Polish Sejm in 2016, which triggered such protests as: In our Cause, 9/04/2016, Black Protest and the National Strike of Women, 3/10/2016.

» 37 P. Piotrowski, "Sztuka według polityki", p. 31.

» 38 *Ibidem*.

» 39 P. Piotrowski, *Art and Democracy*, p. 288.

he initiated the creation in 2014 of the initiative of the Open Academy (whose other founders included Monika Bobako, Przemysław Czapliński, Andrzej W. Nowak, Roman Kubicki, Krzysztof Podemski, Błażej Warkocki, Marek Wasilewski and the author of this text, with over 500 people from all over Poland expressing the desire to be part of it). The foundation of the initiative was connected with the need we felt to react to the pressure of imposing the right-wing worldview by the circles striving to curb civic freedoms, increasingly felt in Poland at the time. This initiative responded to, among other things, what was happening in 2013 and 2014 in Poznań. This concerned the cancellation of the performance of *Golgotha Picnic* during the Malta Festival in Poznań, but also about earlier attacks on Gender Studies. The establishment of this initiative was associated with the belief that Poznań was becoming a place of ever more embarrassing events, such as “the cancellation of the university debate [War on gender. University. Democration, which was to take place at Adam Mickiewicz University – note I.K.] under the pressure of right-wing circles, as well as the issue of the police abuse of power (never fully accounted for) against people protesting against the anti-gender speech of Father Paweł Bortkiewicz, which took place at the University of Economics on December 5, 2013”⁴⁰. In 2014, during the Malta International Theatre Festival, the play titled *Golgotha Picnic* by Rodrigo García was called off due to the pressure exerted by right-wing parties, representatives of the Church (including the Archbishop of Poznań), as well as Poznań scholars from the Lech Kaczyński Academic Civic Club. The initiative was aimed at revealing the conflict that existed in Poznań, in the academic environment, but which became more and more visible across Poland between supporters of democracy and those who believe that public life should prioritise Catholic and national values.

In the founding text of the Open Academy, which Piotrowski wrote by himself mainly, he emphasized as follows: “Cancelling the performance of *Golgotha Picnic* is a huge step forward in building a religious state, reactivating censorship and restricting civil liberties and human rights, as freedom of expression is part of these rights”⁴¹. The manifesto also included the words: “Tension as well as verbal and, in extreme cases, physical aggression increases in our country and can be found not only in streets but also in university halls. Not only science but also values such as openness, sensitivity and rational thinking are subject to ideological and populist attacks. Not infrequently, these campaigns are full of offensive

» 40 “*Przeciwko państwu wyznaniowemu*” [Against a religious state] – a statement of a founder of the Open Academy, 23 June 2014, eCzasKultury.pl, <http://e.czasakultury.pl/otwarta-akademia/oswiadczenia/1683-przeciwko-panstwu-wyznaniowemu> [access: 1.03.2015].

» 41 *Ibidem*.

language for which no one takes responsibility. They are often spoken by representatives of public institutions, traditionally endowed with significant social trust”⁴².

Piotr Piotrowski believed that the duty of scholars is to care for society. It can also be associated with his conviction that both science and art should teach critical thinking, openness and responsibility for others. Freedom should be put in the centre because “there can be no democracy without freedom” and “Freedom of expression should not be instrumentalised; it should be absolute and not relative”⁴³. It seems that it is particularly worth remembering these words today, reflecting on our duty we have towards society as scholars.

Although, unfortunately, the Open Academy died together with Piotrowski, its main assumption related to care for democracy and the open society seems to be still valid. This forces us to ask questions about our own scientific and teaching activities: “Are we as scientists able to join the debate on the shape of democracy in Poland with our texts and books? If so, how?” “How should we teach our students, sensitizing them to matters raised by current art, but also to the issue of the freedom of art, without the risk or allegations of politicizing the teaching process itself?” “How to talk about artistic works from the borderline of art and social activism (even those that refer to the debate on women’s rights), avoiding allegations of ideologization?” “How can you not censor yourself by constructing, for example, your own research topics, avoiding problems that may currently be considered controversial (e.g. feminist art, refugee art or the work of sexual minorities)?”

“How to be honest to yourself?” Piotr Piotrowski repeatedly emphasized the need for a rebellion against authorities. He spoke bluntly about the motives of joining the opposition in the 1980s in an unpublished interview conducted by Joanna Janiak: “By embarking on underground activity, I did not even expect communism to be reformed. I just wanted to be honest [...] to do something against those who give us a thrashing [...] in order to be able to look in the mirror”⁴⁴. Although he was close friends with Jarosław Kozłowski, he quickly broke with the idea of the autonomy of art, as Kozłowski himself points out: “Piotr believed that striving for autonomy in art, abstracting from the political or social context and not making a clear ideological declaration, means legitimizing the system”⁴⁵. My text, in turn, is a call for reflecting to what extent our research,

» 42 *Ibidem*.

» 43 P. Piotrowski, *Art and Democracy*, p. 272

» 44 J. Janiak, op. cit.

» 45 A. Mazur, “Kryterium postawy. Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim”, “Magazyn Szum”, 29.08.2015, <http://magazynszum.pl/rozmowy/kryterium-postawy-rozmowa-z-jaroslawem-kozlowskim/>.

especially when we refer to the current art in Poland, should focus on the question of democracy as the core of these considerations. In a sense, running away from this problem today can also legitimize the system. •

Adam Mazur

Ph.D., art theorist, critic and curator.
the editor in chief of „BLOK” magazine.
He works on Faculty of Media Art,
University of the Art on Poznań.

Toward the History of Central European Photography

The history of Polish art has been crippled after Piotr Piotrowski's death. It is difficult to say if it was affected more by a lack of a debate, inaugurated by the author of *Znaczenia modernizmu* or by a lack of response to Piotrowski's research proposals. Especially intriguing among the many and varied study avenues left as Piotr Piotrowski's legacy to be developed by successive generations of researchers are the transgressions of the narrow national framework, the primary context for the discourse of the discipline. The question of the history of Central European photography emerged in private conversations accompanying the public debate on Piotr Piotrowski's book *Awangarda w cieniu Jalty*¹. The question of "photography in the shadow of Yalta" is the starting point of this text, an attempt to enter into a critical dialogue with Piotrowski's oeuvre. In his ground-breaking book, the author almost completely left out the subject of photography, treating the medium merely as a transparent, documentary record of art exhibitions and artistic activities. Piotrowski's texts, for all their "anti-photographic" approach, seem important for the topic, if only due to their indication of the constraints of the national historical and artistic narratives or the revision of the earlier relation between the peripheries and the centre.² Shifting attention to the margin, far more in-

» 1 P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London 2009, (Polish edition *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005. Grzegorz Borkowski, Izabela Kowalczyk, Adam Mazur, Luiza Nader, Bożenna Stokłosa, "Jalta" i cień awangardy. Dyskusja redakcyjna wokół książki Piotra Piotrowskiego "Awangarda w cieniu Jalty," in: "Obieg", <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5705> [access: 5.02.2018].

» 2 A similar angle is adopted by scholars researching literature, culture and politics. "Central Europe helps to extend the scope of vision and transcend national borders. In this sense the past may be considered from a wider perspective; one should be brave enough to look beyond the familiar world. This confronts us with the challenge of the concept of Europe, both topical and elusive. It is the desire to limit questions solely to the central part of the continent that shows that we are still unable to define what Europe is and to accept its diversity", see

teresting from the universalist perspective of the centre, does not mean for Piotrowski a loss of a critical distance to the works and events described. On the contrary, when reading Piotrowski's book, the position of a witness, participant, and involved critic showed Central and Eastern Europe as a venue of a passionate debate about politics, freedom and contemporary art. It is in order to point out at the beginning that the relationships which are key for Piotrowski's approach, sometimes personal ones, between artists and communities from different countries of the Soviet Bloc, occurred also in the realm of photography³. It is hardly a matter of coincidence that a major role in the region was played by Polish *Fotografia*, edited by Zbigniew Dłubak and Urszula Czartoryska and Czechoslovak *Revue fotografie*, with Daniela Mrázková as editor-in-chief.⁴ Equally important were joint art projects and exhibitions of photographers from the Eastern Bloc, also outside the official art current.⁵ The topic of a shared history "in the shadow of Yalta" recurs in private conversations with the photographers who remember that time, such as Algirdas Šeškus, Romualdas Požerskis, Boris Mikhailov, Antanas Sutkus, Václav Macek, Pavel Banka, Vladimir Birgus, Viktor Kolař, Zsuzsa Uj, Dora Maurer, Geta Bratescu, Antanas Macijauskas, Roman Piatkovka, and Ulrich Wüst.

Although so far Central European photography "in the shadow of Yalta" has not been subject to separate studies, we can point out a series of curatorial and scholarly intuitions, which both addressed the details of the topic and presented it as a fragment of a larger whole.⁶ One of the more interesting angles on the subject at hand was adopted in the exhibition and the accompanying publication *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century*, edited by Kate Bush and Mark Sladen.⁷

S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, transl. Rozalya Sasor, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, p. 11.

» 3 P. Piotrowski, *Awangarda...*, op.cit., p. 9-36.

» 4 P. Bąkowski, A. Ciastoń, *Miesięcznik "Fotografia" 1953-1974*, a book accompanying the exhibition under the same title (10 November 2017 - 29 January 2018), Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2018; Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Fundacja Archeologia Fotografii, Fundacja Nowych Działań Bęc Zmiana, Warszawa 2014; Eva Pluharřová-Grigienė, Daniela Mrázková and *Revue fotografie*, in: "In the Darkroom", <http://inthedarkroom.org/daniela-mrzkov-and-revue-fotografie> [access: 5.02.2018]

» 5 J. Pátek, *Ve stopách legendy: Okolnosti, instituce, osobní vztahy, teoretické koncepce*, in: Jan Svoboda: *Nejsem fotograf*, exhibition cat., eds. Rostoslav Koryčánek, Jiří Pátek, 20 November 2015 – 21 January 2016, Moravská galerie v Brně, Brno 2015, p. 26-35.

» 6 E.g. an international conference in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw: *Odkrywanie "peryferii"*. Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej (31 May - 1 June 2016) and a conference *Shaping Identities, Challenging Borders. Photographic Histories in Central and Eastern Europe*, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences in Prague, Praha (9-11 May 2017).

» 7 K. Bush, M. Sladen (eds.), *In the Face of History. European Photographers in the 20th*

While the works and texts concentrate on 20th-century photography and history, over half of the examples concern precisely the cold war period. In other words, it is “the shadow of Yalta” that preposterously determines the intimate and inimical relation between photography and European history throughout the 20th century. In the chapter East and West: Cold War 1945-1989, classical Western photographs, mainly documentary, were juxtaposed with Boris Mikhailov, Viktor Kolař, Michael Schmidt, and Inta Ruka.⁸ For Bush and Sladen it is moreover crucial to highlight the autonomous nature of photography vis-à-vis both art and history. Interestingly, the curators stress the parallel between a historian and a photographer, who combine in their work subjective elements yet aim at arriving at an objective, deliberately construed narrative.⁹ Ties with history, both grand history related to the totalitarianisms and major events of the 20th century, and personal, or microhistory, is what – apart from the technical and aesthetic aspect – helps single out photography which is crucial from the point of view of the present. The interfaces of photography and history, stressed by the curators of the Barbican Art Gallery in London brings to mind Hayden White’s notion of “historiophoty”.¹⁰ The author of *Metahistory* wanted to capture the uniqueness of the historical process via a close contact of a scholar with a film. A question arises if photography, too, can be a medium which is a useful artefact in historical studies? If so, we had better speak not about “historiophoty”, but about “historiophotography”. It seems that only photography offers the profound integration of the visual message (an artistic documentary) with politics and events that map out the lives of communities. In the *Face of History* does not concern relations between artists and communities, but it seems that the curators deliberately chose the artists whose biographies abound in tense upheavals (apart from the already mentioned artists, other chapters of the book mention e.g. André Kertész, Brassaï, Jitka Hanzlová, and Henryk Ross). Furthermore, there are many artists impacted by the cold war and by being in the shadow of history. A case in point is Josef Sudek, whose pictures were published in the chapter dedicated to World War II.¹¹ Sudek lost his right arm fighting in the military ranks of the Austro-Hungarian Empire on the Italian front in World War I. He got interested in photography in

Century, Black Dog Publishing, Barbican Art Gallery, London 2006. The exhibition curated by the editors of the book was held in the Barbican Art Gallery on 13 October 2006 – 28 January 2007.

» 8 K. Bush, M. Sladen (ed.), op.cit., p. 102-190.

» 9 K. Bush, M. Sladen (ed.), op.cit., p. 11-13.

» 10 H. White, *Historiografia i historiografia*, [in:] *idem, Przeszłość praktyczna*, ed. E. Domańska, transl. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik et al., Universitas, Kraków 2014, p. 255-266.

» 11 K. Bush, M. Sladen (ed.), op.cit., p. 68-75.

a veterans' hospital, already in an independent Czechoslovakia. He began his most significant series during the Nazi German occupation and finished them in the Stalinist era.

Interestingly, Piotr Piotrowski, too, in his *Awangarda w cieniu Jalty* invokes the history of the region from the time of the war and the time between the world conflicts. This avenue of interpretation is implied by extensive literature on pre-war avant-garde and examples of major exhibitions related to the subject, most notably *Europa, Europa* by Ryszard Stanisławski and Christoph Brockhaus.¹² However, possibly in the name of coherence of his own studies, Piotrowski rejects perspectives that relate to the entire 20th century.¹³ As he observes, "The absolute nature of the divisions adopted in Yalta and its application to the pre-Yalta period seems debatable. There are few historical arguments to support talking about the Europe before World War II in terms of East-West, which division started to apply only after Yalta".¹⁴ As if this were not enough, the Poznań-based art historian cruelly undermines Stanisławski and Brockhaus' initiative, calling it an "opportunistic curatorial assumption due to the political situation in which *Europa, Europa* was held, i.e. the end of the cold war".¹⁵ From the present perspective, also in the context of studies not only on avant-garde art but primarily literature, it seems that the relations between artists and art communities during the Soviet domination in Central and Eastern Europe had not been so intense had it not been for a profound rooting in the past. Even if the East-West division is a result of the Yalta agreement (conscious of the fact, however, that the shadow of Soviet communist had been cast on Europe a quarter of a century before), the Central European identity seems far more sustainable and intriguing than the geopolitical dialectics imposed by Stalin.¹⁶ In the context of the debate initiated by Milan Kundera in 1984, key for the identity of the region, it seems that already during the Soviet domination, the category of Central Europe was used to define the then geopolitical reality and its consequences for culture.¹⁷ Perhaps this is the reason for the shift taking place in studies inspired by Piotrowski's research approach, signalled by

» 12 C. Brockhaus, R. Stanisławski (ed.), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, exhibition cat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994. The exhibition was held between 27 May and 16 October 1994.

» 13 P. Piotrowski, p. 19-22.

» 14 *Ibidem*.

» 15 *Ibidem*, p. 21.

» 16 See S. Škrabec

» 17 M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, in: F. Bondy, J. Kis, M. Kundera, G. Nivat, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Zachód porwany. Eseje i polemika*, Wydawnictwo oświatowe BiS, Wrocław 1984, p. 3-20.

the very title of Klara Kemp-Welch's monograph *Antipolitics in Central European Art*¹⁸. Whatever we say about the dynamics of the discourse on art avant-garde, in the context of Central European photography we are faced with significant questions about the functioning of this sub-field of culture production before and after the period described by Piotrowski.¹⁹ As *In the Face of History* implies, also in photography we deal with a diffusion between historical eras, currents and artistic attitudes. The separation of the entire area and historical era by the iron curtain seems enticingly purist yet at variance with historical reality²⁰.

Of prime significance for the development of the historical discourse on Central European photography is also the publication *History of European Photography 1900-2000*, along with successive six volumes with debates and conferences²¹. Presenting in separate chapters the history of photography of countries of contemporary Europe from Albania and Bulgaria through Iceland, Norway to Russia and Ukraine, the book seems the most intriguing when it describes previously marginal narratives instead of those well-recognised ones, like the French or British. At the same time, due to the connection with general history, it was the chapters dedicated to the states of Central Europe that are not only more engaging thanks to the new and often ghastly iconography, but also calling for the highest possible attention and effort not to lose track of the histories of the protagonists and of the identity of the places – stopovers on their path. The work of a team lead by Václav Macek, gathered around the Central European House of Photography in Bratislava (also known under the historical names of the German Pressburg and Hungarian Pozsony) provokes uncomfortable questions about the identity of the photographers so important for Poland as e.g. Jan Bulhak. Familiarising oneself with the history of Belorussian, Lithuanian and Russian photography, a prudent reader will meet the same author, whose name was written in a different manner, as was his place of birth and work.²² Born as a subject of the Russian Empire, in today's Belarus, the Polish nobleman devoted his best years to taking photographs of Lithuania, in particular of Vilnius, which

» 18 K. Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, I. B. Tauris, London-New York 2014.

» 19 C. Brockhaus, R. Stanisławski (ed.), *Europa, Europa...*

» 20 See T. Garton Ash, *Czy istnieje Europa Środkowa?*, [in:] id.,

» 21 V. Macek (ed.), *The History of European Photography 1900-1938*, two volumes, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2010; id. (ed.), *The History of European Photography 1939-1969*, two volumes, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2014; id. (ed.), *The History of European Photography 1970-2000*, two volumes, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2016.

» 22 *Ibidem*.

in the first half of the 20th century was under Russian, Prussian, Polish, Nazi German, Soviet, and Lithuanian rule.²³ Commonly considered the “father” of Polish art photography, Bułhak is one of the many examples of dilemmas of identity and of Central European multiplicity in unity. Similarly, fundamental problems establishing who is who in the History of European Photography concerned such well-known photographers as e.g. Laszlo Moholy-Nagy and Martin Munkacsi (appearing as protagonists of the Hungarian and German chapters, and implicitly also of the US one), Władysław Bednarczyk (Poland and Ukraine), Francois Kollar (Czechoslovakia and France), and Robert Capa (Hungary, France, Spain, and again the United States).²⁴ Rigid division lines of national borders once more, this time in chapters of a multi-volume book, divided the lives and art of individual artists, obscuring rather than shedding light on history. The work of Macek’s team is as problematic as it is inspiring; it provides answers to the question: “Can one break free from the burden which makes eminent, cosmopolitan and inherently Central European photographers retrospectively subject to ‘nationalisation’?”. This is especially acute with respect to Central European Jews, prosecuted by anti-Semitic nationalist regimes, regarded after their death as foundations of national and historical narrative.²⁵

Fundamental for reflection on pre-war Central European photography are Matthew S. Witkovsky’s exhibition and book *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*. The monograph is dedicated to broadly construed modernity between World War I and World War II. However, Witkovsky’s studies, rooted in the era of the houses of Habsburg, Hohenzollern and Romanov, finish by opening up to the Yalta order.²⁶ Although Witkovsky’s exhibition never made it to the continent, the book gives an account of the close and common artistic relations between Central European photographers. From the perspective of a US scholar, it is only natural to include in the historical narrative eminent photographers of

» 23 M. Margarita, N. Agnė, *Camera obscura. Lietuvos fotografijos istorija 1839-1945*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, Vilnius 2016, p. 200-297.

» 24 V. Macek, *The History of European Photography 1900-1938*.

» 25 *E. Hungarian Photography in the Twentieth Century*. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi, exhibition cat., eds. Peter Baka, Colin Ford, George Szirtes, Royal Academy of Arts, 30 June - 2 October 2011, London 2011, p. 168.

» 26 M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*, exhibition cat. National Gallery of Art, Washington 2007. The exhibition, curated by Witkovsky, was on between 10 June - 3 September 2007. Later also at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (12 October 2007 - 13 January 2008), The Milwaukee Art Museum, Milwaukee (9 February - 4 May 2008), The Scottish National Gallery of Modern Art, Liverpool (7 June–31 August 2008). More on the impact of Witkovsky’s proposed re-writing of the geography of photography in the region in: Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Fundacja Sztuk Wizualnych, Warszawa-Kraków 2009, p. 56–61.

the era who transcend, literally and figuratively, national borders. These are e.g. André Kertész, Brassai, Mojżesz Worobiejczyk, Roman Vishniac, John Heartfield, and El Lissitzky. The broadly construed idea of modernity binds the historical narrative, is a subject of reflection and pursuits of artists often espousing divergent views on art (and politics).

What, then, is Central European photography? Where did it originate? What is its unique history? If it has not previously operated as an autonomous historical narrative of Central European photography, it does not mean that the individual images, authors and archives were left to their own devices. Usually, the value and fate of these photographs were decided upon somewhere else. Reflecting on the state of research on the topic, one should mention the canonical texts on the history of world (i.e. Western) photography. In the process of writing the history of world (i.e. Western) photography, started in the 1920s, the photography of Central and Eastern Europe supplements, confirms and when necessary is a counterpoint for the principal narrative line. In the dominant English and French texts on the topic, from Beaumont Newhall²⁷ and Helmut Gernsheim²⁸ through Michel Frizot²⁹ to Walter Guadagnini³⁰, Juliet Hacking³¹ and Mary Warren Marien³², one can find indications of Soviet photography (usually constructivist, less often of socialist realism) and German photography from the time of the Weimar Republic (Bauhaus and Neue Sachlichkeit). Interestingly, this model, slightly supplemented as a gesture of good will towards the local reader, is reiterated by German historians such as Boris von Brauchitsch³³, Bernd Stiegler and Felix Thürlemann³⁴, Wolfgang Kemp³⁵ and Russians Valery Ctigneyev, Alexandr Lipkov³⁶ and

» 27 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, The Museum of Modern Art, New York 2012.

» 28 H. Gernsheim, *Origins of Photography*, Thames and Hudson, London 1982; *id.*, *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*, Thames and Hudson, London 1988; Alison and Helmut Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco 1969.

» 29 M. Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998.

» 30 W. Guadagnini (ed.), *Photography, four volumes*, SKIRA, Milano 2010-2013.

» 31 J. Hacking (ed.), *Photography the Whole Story*, Thames and Hudson, London 2012.

» 32 M. W. Marien, *Photography. A Cultural History*, Laurence King Publishing, London 2002.

» 33 B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, transl. J. Koźbial and B. Tarnas, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004.

» 34 B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Reclam, Stuttgart 2016.

» 35 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, transl. M. Bryl, Universitas, Kraków 2014.

» 36 Валерий Стигнеев, Александр Липков, *Мир Фотографии*, Planeta, Moscow 1988.

Polish scholars, like Lech Lechowicz³⁷. There is an acute lack in this narrative of 19th-century photography from the region and the experience of communism and post-communist transformation. The absence of Central European photography from before World War I may be accounted for by an abrupt end of the empires ruling in the region. When the French and English scholars consolidated and described the canon of photography, there were no superpowers forming the core of Central European politics, i.e. Prussian Second Reich, Tsarist Russia or the Austro-Hungarian Empire. Actually, there was nothing to write about any longer and detailed studies on the histories of states and nations, which emerged after the dissolution of the old order, were to develop some time later. The process was additionally slowed down by the outbreak of World War II, the defeat of Germany and the cold war. The photography from before 1918 was in part taken over by national historiographies, stressing the singularity and exceptionality rather than the shared experience of 19th-century Central Europe.³⁸ This national model is used by present-day texts, with the leading example of the aforementioned six-volume history of European photography, written in the 2010s by Václav Macek.³⁹ However, the narrative, commencing in the year 1900, is from the start told in national chapters adjusted to the geopolitical order of the 2010s and while the times of tsars and emperors are mentioned, these periods are not addressed at length.⁴⁰

The absence of photographs from the time of Soviet domination in the region in classical texts about the subject can be explained by the iron curtain. Whole two decades elapsed since the collapse of the Soviet Union before an exhibition *In the Face of History* was possible and before the holdings of the Museum of Modern Art in New York or TATE Modern in London began to include photographs taken in Central Europe after 1945.⁴¹ In the 2010s, the neo-avant-garde of the Eastern Bloc and even

» 37 L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część I / 1839-1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.

» 38 E.g. history of Austrian photography: Timm Starl, Otto Hochreiter, *Geschichte der Fotografie in Österreich*. Verein zur Verarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983; Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte-Entwicklungen-Protagonisten 1890-1955*, Metroverlag, Wien 2013.

» 39 V. Macek.

» 40 The same is true of the Third Reich. The lack of consistence on the part of the editors is evident in their addition of a chapter about the GDR.

» 41 Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S.H. Meister (ed.), *Photography at MoMA 1960-Now*, The Museum of Modern Art, New York 2015; Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister (ed.), *Photography at MoMA 1920-1960*, The Museum of Modern Art, New York 2015; Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister (ed.), *Photography at MoMA 1839-1920*, The Museum of Modern Art, New York 2017; Ute Eskildsen (ed.), *Street & Studio. An Urban History of Photography*, książka towarzysząca wystawie at Tate Modern, London (22 May – 31 August 2008) and the Folkwang Essen Museum (11 October

photographs from the German Democratic Republic were greatly fashionable⁴². One could expect that the post-communist transformation, usually discussed in such texts with Boris Mikhailov as an example, will soon be addressed by scholars from London, Paris and New York. An absence of an institutionalised and subjective history of photography of the region was replaced by personal, informal contacts, in time with the creation of national stories, which sped up the process of translating and co-opting selected peripheral photographs. A case in point is the activity of Czech historians, curators, art dealers, and photographers. The introduction of successive names and archives teams, from Frantisek Drtikol through Josef Sudek and Jaromir Funke, into the commercial world and museum collections has its price of de-contextualisation. Perhaps the core task of the history of Central European photography is, then, the return to the original context of the pictures, "famous for being famous".

Another question concerning the history of Central European photography is its geographical scope. Few detailed analyses, including Matthew Witkovsky's book, supplemented by research on art and partly inclusive of photography, encompass an area bounded in the north by the Baltic Sea, in the south by the Turkish and Greek borderline, spanning the area from the Black Sea to the Adriatic, in the West is it delineated by the Rhine and in the East by the line connecting Saint Petersburg, Moscow and Yalta⁴³. Under this approach, Switzerland, a centre for itself, is only a point of reference and a place of repose. Finland,⁴⁴ Georgia and even Kurdistan⁴⁵ are totally outside the scope of interest of photography scholars, even if these countries are mentioned in relevant literature. Under this geographic approach, Central Europe as seen by researchers such as Simona Škrabec, is framed by Russia and Germany, without which comprehension of the dynamics of the region seems impossible.⁴⁶ As in studies on the literature and art, Central Europe proves a blurred notion, a state of the mind rather than a geopolitical concrete.⁴⁷ This is a place of contact, of overlaps between the East and the West, a cultural point of reference and

2008 – 11 January 2009), Tate Publishing, London 2008.

» 42 Documenta 14 in 2017 included e.g. S. Iveković, A. Šeškus and U. Wüst.

» 43 M. Witkovsky.

» 44 Z. Szczerek, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Agora, Wydawnictwo Czarne, Warszawa-Wołowiec 2017.

» 45 The states were in the area defined as Central Europe by Italian curators, see History, Memory, Identity. Contemporary Photography from Eastern Europe, ed. Filippo Maggia in collaboration with Claudia Fini and Francesca Lazzarini, catalogue of an exhibition in the former Sant'Agostino Hospital in Modena, 13 December 2009 – 14 March 2010, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Skira Editore, Modena-Milano 2009.

» 46 S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, p. 34-35.

» 47 *Ibidem*, p. 116-118.

the photographic Centre. Translating reflection on the limits of reflection, in photography we can freely move between the Rheine photographed by Andreas Gursky and a salty lake in eastern Ukraine photographed by Boris Mikhailov, we can meet three peasants from Westerwald by August Sander and a blind violinist from André Kertész's picture, the musician walking down the road of Abony, an extensive village rather than a town south of Budapest. We can have a look at Prague by the camera eye of Andreas Groll, regard Vilnius through the lens of Jan Bulhak, watch revolution-ravaged Saint Petersburg, and finally look at Moscow as seen by the lens of Alexandr Rodchenko, Zagreb of Sanjia Iveković, Vienna by Ernst Haas, and Slovak province documented by Martin Kollar. Even if we are uncertain about what Central Europe is, we can clearly see it in the photographs.

The photographs representative for Central Europe include those by Roman Vishniac, a Russian Jew, who fled to Berlin for fear of the Bolsheviks and to New York fearing the Nazis. The 1936 photograph *From Slonim the roads are leading everywhere in the world* depicts a wooden signpost photographed against the backdrop of a wooden fence. The composition axis is a straight wooden pole installed before a whitewashed wall. At roughly two-thirds of the height of the post, there are rectangular planks pointing sharply in three directions. The planks feature names of towns and the distance to them ("VILNIUS 200 km", "NOVOGRODEK 72 km", "BIAŁYSTOK 153 km", "LUBISZYCE 43 km", "DERECHIN 34 km", "BIAŁYSTOK 153 km" "PRUZHANA 50 km", "SIENKOWSZCZYŻNA 15 km").⁴⁸ Seven signposts pointing to different sides of the photograph make up a compact, rhythmical and poetic whole. At the same time the text visible on the light background of the wooden fence looks like written on a piece of paper. The graphic composition is completed by a fragment of a building behind the fence, a window frame on its left-hand side, in the upper section. A fragment of a tree, its foliage thick and dark, can be seen upper right. The characteristic shape of the window and the light wall of the building, decorated with lesenes, makes it easily identifiable as the Grand (Main) Synagogue in Slonim, built in the period 1635-1647. The scant composition of the photograph is completed by a shadow visible in the lower section. dazzling sunlight reduces the signpost to a simple shape resembling a Latin cross. In this simple manner Vishniac describes in his photograph the life of a Jewish community, the centre of Europe and at the same time the world's navel.

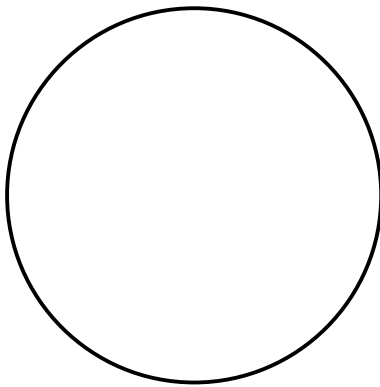
On the other hand, unique for European photography is its singular distance from the time and place of the photograph itself, from the

» 48 M. Benton, *Roman Vishniac Rediscovered*, DelMonico Books, International Center of Photography, Prestel, Munich, London, New York 2015, p. 10.

photographer's homeland; the artist is in constant motion, leaving and returning. As in the case of the literature and art, Central Europe is a state of mind more than a topographic area, a postcard from Yalta limited as to time and space by the totalitarian regime. In one of its multiple versions, the history of Central European photography could just as well start in a Parisian café in 1936. On an autumn morning, Gyula Halasz meets Teodora Marković over coffee in the Cafe des Deux Magots. Halasz, or Brassai popular among the Bohemians, a native of the city of Brashov in (Romanian Braşov, Hungarian Brassó, German Kronstadt), learned photography in Paris from another Hungarian emigrant, André Kertész. He often shares the darkroom and the photographic studio with a daughter of a Croatian architect, known to the general public under the pseudonym of Dora Maar. Brought up in Buenos Aires, Maar is a photographer and surrealist, a lover of Pablo Picasso. Together, Brassai and Maar visit Picasso, who produces from the kitchen cabinet the manuscript of *Ubu Roi* offered to him by Alfred Jarry. Picasso knows the text of the play by heart, so it is hard to tell when he reads and when he recites from memory, mincing "shit" under his breath". Picasso's drawings are a variation based on Jarry's sketches. Dora Maar's idea seems more original. Maar wants to take a picture of *Ubu*, the model being an armadillo of barely a few days. Judging by the shape of its snout, the oval skull and the sharp paws, this is a nine-banded armadillo (*Dasypus novemcinctus*). The powerful lateral light is cast on the left-hand side of the animal, making *Ubu*'s portrait more expressive and clearly setting it off the dark backdrop. *Ubu* looks as if he was asleep. He seems innocent and helpless. Delicate, foreign and surrealist, it is an excellent guide to and patron of the story set in Poland, or nowhere. Those gathered in Pablo Picasso's Parisian apartment regard Central Europe as remote and unreal, full of small states with unpronounceable funny names. In all those Ruritania and Cekanias, creatures like *Ubu* can pursue their vaulting ambitions by hook or by crook. The absurd drama is set far away, in Poland, but could just as well take place in any other country in Central Europe, in Marković's native Croatia or Halasz's Hungary. Gradually, the events taking place in far-away, peripheral lands, gain momentum and cast a shadow over the very centre. The photograph by Dora Maar, connected with the literature and art of the time and with the history of the region, stresses the need for interdisciplinary studies in Central European photography. With no recourse to the literature concerning other realms of culture, as well as geopolitics and history of the region, photography will remain solely a collection of anecdotes, a counterpoint for the dominant narrative, spun for generations from Newhall and Gernsheim through Frizot and Warren Marien. Scholars dealing with photography, apart from dispersed specialist ar-

ticles, have at their disposal volumes of texts, conference proceedings, research programs, and university seminars dedicated to the debate of the limits, history and identity of this Europe from the middle ages through to contemporary time.⁴⁹ The multiple perspectives help not only to continue the never-ending debate about Central Europe, but, more importantly, ward off the spectre of a sentimental (or resentful) Central European essentialism and historical determinism. Milan Kundera, who inspired one of the most significant debates on the identity of the region, sees Central Europe as a phenomenon, a phantasm and a fiction.⁵⁰ We can safely add one more alliterating word: photography. ●

- » 49 T.G. Ash, *The Puzzle of Central Europe*, in: "The New York Review of Books", 18 March 1999, p. 19-23; *id.*, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, transl. A. Husarska, Polonia, London 1990; O. Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, transl. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2000; M. Hroch, *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003; C. Lord (ed.), *Central Europe: Core of Periphery*, Copenhagen 2000; S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*; J. Szűcs, *Trzy Europy*, transl. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1995.
- » 50 C. Salmon, M. Kundera, *Rozmowa o sztuce kompozycji*, [in:] M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, transl. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004, p. 65-86; see also B. Szymankiewicz, *Istotność świętości, czyli Milana Kundery pożegnanie/a z Europą Środkową*, [in:] "Niewinni Czarodzieje", <http://niewinni-czarodzieje.pl/istotnosc-swietosci-czyli-milana-kundera-pozegnanie-a-z-europa-srodkowa> [access: 9.02.2018]



Anna Markowska

an art historian, and critic.

She specialises in the modern and contemporary art. Her the most important publications:

The Comedy of Sublimation. The boundary of contemporaneity and the ethos of reality in American art, (Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej, 2010),

The Two Break-throughs. Polish art after 1955 and 1989, (Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku, 2012),

and publication about Wrocław's Neo-avantgarde in 1970', *Permafo, (Permafo, 2012) Recent Art Gallery, (Galeria Sztuki Najnowszej, 2014)*. She lectured at European and Asian Universities.

She works at the University of Wrocław.

Schwitters Meets Heidegger Against the Backdrop of the Adler Car*

Introduction

The National Museum in Wrocław stores a small collage *Merz* (*Merzzeichnung 225*, 1921) by Kurt Schwitters (1887-1948). It was once the property of Dr. Erich Wiese (1891-1979), director of the Schlesisches Museum in Breslau until the Nazis came to power, and later an antiquarian in Hirschberg, during the reign of Hitler. After the Second World War, when the German city of Breslau found itself within the new national borders as Polish Wrocław, the collage found its way to the Wrocław museum in unknown circumstances. However, it was stored for a long time in the warehouse, as German art was not shown in national institutions as part of the project of ridding the city of German residues and influences. Today you can see the collage on a permanent exhibition (but just as easily overlook it due to its size). This article explores the operability of the so-called turning to things in re-telling stories about the art of the city, doing so in two major steps: firstly – focusing on pre-war Breslau, and secondly – on post-war Wrocław. The combination of these two periods and their juxtaposition with each other was impossible for a long time, because under communism Poles, when officially referring to the history of the city at all, they most often invoked the history of the Polish Piast dynasty (medieval art) or even earlier times, i.e. prehistory, but not to German times¹. In the public space, the biggest changes took place only

» 1 * The successive inclusion of other historical periods in the history of Wrocław is discussed by P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, [in:] *"Klio"* 2005, No. 7, p. 97-100. See also: P. Łukaszewicz, *„Wrocławska Akademia Sztuki i środowisko artystyczne tego miasta 1918-1933”*, [w:] *Co robić po kubizmie*, ed. J. Malinowski, Kraków 1984, p. 173-189.

after 1989, their by far the most spectacular culmination to date being the exhibition at the National Museum in Wrocław and the accompanying book *German Painting from Classicism to Symbolism* (2012) by Piotr Łukaszewicz. Since the time of communism in Poland was a time of forced silence about German heritage, censorship and the growing generation of the inhabitants of Wrocław – as Łukaszewicz noted – looking for “taking roots in the surrounding reality, wanted to get to know and come to terms with the local history”², in the new Poland (after dismantling of the Iron Curtain) some literary works have been created, resurrecting both Breslau and the pioneer period of Wrocław (including a series of crime novels by Marek Krajewski, or *Dom tęsknot* [A Home of Longing] by Piotr Adamczyk³). These expectations, it seems to me, may be fulfilled also by the history of art, especially that inspired by Hayden White and his reflections on the status of fiction, or by Mieke Bal and her reflections on pre-posterity⁴. Following White, I try, then, through conscious and undivided fictionalization and narrativisation, using the figures of “Schwitters”, “Heidegger” and “Geppert” (and not – because it is impossible – real characters), reach the silenced reality of the city and of its art. Following Bal, in turn, I try to invoke a presentist, individual reception. Thus, I open history up to the future and – applying the concept of *Erwartungshorizont* (horizon of expectation) coined by Reinhart Koselleck – to rethink imagination as a category between experience and expectation⁵. In the first part of this article, I wonder if Schwitters could possibly inspire Martin Heidegger (1889-1976), or vice versa – as both the artist and the philosopher, almost contemporaries, if espousing different political views, were interested in quite similar matters, or things, their use and living in their environment. In the second part, I look in depth into the relation to the objects characteristic of Eugeniusz Geppert (1890-1979), the first director of an arts tertiary school in Wrocław. A somewhat surprising combination of the three names – Schwitters, Heidegger and Geppert – in the context of the return to things personalized in Schwitters’ “Wrocław” work (it is not known in what circumstances and where the artist donated his work to Dr. Wiese) – will inspire reflection on the construction of art history not only based on verifiable sources, but also on possible and probable facts,

» 2 P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, p. 98.

» 3 M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wrocław 1999; P. Adamczyk, *Dom tęsknot*, Warszawa 2014.

» 4 See M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

» 5 R. Koselleck, “‘Erfahrungsraum’ und ‘Erwartungshorizont’ – zwei historische Kategorien”, [in:] eadem., *Vergangne Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main 1989. p. 349-375; A. Schinkel, “Imagination as a Category of History: an Essay Concerning Koselleck’s Concepts of *Erfahrungsraum* and *Erwartungshorizont*”, *History and Theory* 2005, no. 44 (February), p. 42-54.

ones that stimulate our imagination. The reasons for the vicarious meeting of Schwitters, Geppert and Heidegger are obvious: it could not have happened because of Nazism and communism and the prejudices generated by these ideologies. Generally, the reason for the mutual dislike of the artists and the philosopher – whose rationale probably expired in the 21st century (!) – was moreover a lack of agreement when it comes to art, the role of the artistic medium and the way of conceptualizing tradition. So we can say that today conditions should be created to make a meeting of Heidegger with Schwitters and Geppert finally possible, to explore the freedom of art and thought and the overcoming of toxic ideologies. The impetus for and the patron of this meeting is *Merzzeichnung 225* (1921), a 'drawing'-collage of an artist who believed in the role of art in the spiritual rebirth of man, an idea familiar to Geppert and Heidegger. Schwitters pinned his hopes on what was weak and fragile; this idea also manifested itself in Heidegger's thought and in Geppert's painting.

One can of course say that since Schwitters, Heidegger and Geppert never met, this should forever make similar considerations null and void. Schwitters had to escape from a Germany where Heidegger felt comfortable. Can a historian arrange for them to meet, however? Can a historian imagine a fact that did not happen, but which nevertheless does or at least can take place, to those who, after seeing the said collage, will return from the museum to their homes or libraries to get immersed in *The Source of the Work of Art* by Heidegger? The collage, created a mere three years after the hecatomb of the first European great war of the twentieth century, was preserved miraculously after the apocalypse. It could therefore become an icon for refugees from Breslau and those who arrived in Wrocław, because it embodied the dreams of how to start from scratch without the omnipresent toxic fumes. These dreams had been expressed clearly earlier, including in *Ursonate* by Schwitters, already in the first phrase: "Fümms bö wöö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee", as well as in his collages and assemblages, re-composing the world from old but wonderfully refreshed and re-sculpted matter.

That "Heidegger" and "Schwitters" finally met each other became not only a fact but a specific overcoming of toxic 20th-century ideologies, the real end of World War II. It does not matter that Heidegger died in 1976 and Schwitters in 1948. The attitude of Schwitters is usually described in the context of Dadaism, including e.g. Marcel Duchamp (1887-1968), who transferred ordinary objects into the realm of art; therefore both *The Fountain* and *Merz* may, paradoxically, be considered the embodiment of Heidegger's ontological approach to the work of art, questioning the aesthetic-optical primacy. *The Fountain* assumes a new system of meaning and thus proposes a new world, arranging things anew, a point of con-

vergence with Schwitters. Vattimo believed that *The Fountain* is a work showing how a work of art can discover new worlds and sanctify not only everyday life and triviality, but also obscenity and vulgarity⁶. Commenting on that, Santiago Zabala wrote that this attitude resembles Heidegger's, especially his appreciation of Being (Dasein), convergent with anti-aestheticism as a rebellion of the avant-garde and with stressing the fundamental significance of art for human beings and their lives. The important components of aesthetic reflection were no longer – as Zabala explained – beautiful objects, but rather the fact that there are generally works of art not satisfying any needs and their existence is not necessary for any reason that could justify them⁷. With regard to Duchamp and his *Fountain*, Vattimo defined this important moment as structuring the entire work of art so that its order was subject to its own internal laws, which of course fully reveals the misery and downfall of such a concept as an aesthetic canon. The internal law of the work cannot be clearly reduced to an external norm by which it could be judged. Thanks to overcoming metaphysics (or appreciating ontology), Dasein becomes a post-metaphysical translator of Being, entering into an active, lasting dialogue instead of just recognizing and appreciating only static perfection in a work of art, wrote Zabala about Vattimo's interpretation. Here begins the process of hermeneutic interpretation, in which the work of art cannot be a destination but a starting point and instead of asking what a work of art means, one should rather ask – in an ontological account – what it wants to tell us. As Vattimo puts it, the truth of a work of art is constituted in the process of listening and answering: “the task of art is not to represent the truth of the world but, rather, to take a stance in the name of the project of a transformation”⁸, because the truth requires action, i.e. not leaving things as they are. This moment is of course also tangent with Schwitters' thinking about a work of art.

I. Schwitters Meets Heidegger

It could have been like that:

– Schwitters:

Ooooooooooooooooooooooooooooo,

» 6 “Vattimo even suggests that Duchamp's *Fountain* is a better illustration of art's revolutionary potential than Heidegger's own example of the Greek temple.”, <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/notes.html#16> [access: 23.09.2017]; see *Art's Claim to Truth*.

Gianni Vattimo, ed. by Santiago Zabala, transl. by L. D'Isanto, Columbia University Press 2008, p. xvi, 45-47, 105 and 159.

» 7 S. Zabala, *Introduction*, [in:] *Art's Claim to Truth*. Gianni Vattimo, ed. by S. Zabala, transl. by Luca D'Isanto, Columbia University Press 2008, p. xv.

» 8 S. Zabala, *Introduction*, *Art's Claim to Truth*, Gianni Vattimo..., p. xxi-xxii.

dll rrrrr beeeee bö
 dll rrrrr beeeee bö fümms bö
 - Heidegger:

So we must move in a circle. This is neither ad hoc nor deficient. To enter upon this path is the strength, and to remain on it the feast of thought assuming that thinking is a craft. Not only is the main step from work to art, like the step from art to work, a circle, but every individual step that we attempt circles within this circle.

Most probably as early as 1923, Schwitters began the transformation of his family home, first of a single flat at Waldhausenstrasse 5 in Hannover, into a strange and unique space he himself called Merzbau. This was a natural consequence of the Merzbilder (and Merzzzeichnungen), composed of various objects and shown by Schwitters in Der Sturm, Herwarth Walden's Berlin Gallery in July 1919. At that time, he also developed a specific grammar of his set of shatters, i.e. collages and assemblages. He concluded that limiting oneself to one medium is one-sided and spiritually undeveloping; he stressed the use of non-artistic materials for the effectiveness of spiritual development and the indispensable lack of logic and rationalism in combining them. The small scale was originally needed by the artist to consistently re-organize the universe from the tiny fragments of reality found and to re-invent the language, to create from old words other entities. Merzbau, created in another, much larger scale, is an extraordinary living space, constructed in a continuous process, variable and amorphous, where the artist used various items found, ordered and prepared (the complexes of ready-mades) and stereometric – as if Cubist – solids, which created a dynamic relationship of formlessness and geometry. Created in the poetics of the assemblage as if by Baudelaire's chiffonier (rag collector), the columns housed various caves and recesses, space-reliquaries and in them such "treasures" as the artist's urine, the tip of Goethe's pencil, a piece of a shoelace, a cigarette butt, a cut-off fingernail, a piece of a tie, a broken feather⁹, a Persil advertisement, fetishes stolen secretly – like Sophie Taeuber-Arp's bra, talismans – like Hans Richter's hair band and various gifts, including works of art; all of this mixed up the ordinary and the trivial with it what high-brow and seen as valuable. And the artist himself constantly demanded gifts, for example theatre tickets or business cards, which he could incorporate into his construction. Merzbau became, over time, a time capsule, a transformation room, a Wunderkammer, and a mausoleum¹⁰. Visiting this space meant that

» 9 H. Richter, *Dadaizm*, transl. J.S. Buras, Warszawa 1983, p. 254.

» 10 R. Cardinal, *Collecting the Collage Making: The Case of Kurt Schwitters*, [in:] *Cultures of Collecting*, ed. John Elsner, Roger Cardinal, Reaktion Books 1994, p. 76.

the view of the work had to give way to its temporal experience and the existence of an impartial observer was put into question. During the visit, the viewer became part of the work of art, its extension and movable part, ready to be removed at any moment, as Megan R. Luke described. Together with the observer, the whole work changed into a mobile, looking body, never set in a petrified and complete state. Thus, in turn, Schwitters questioned the spatial separation into interior and exterior and asked whether aesthetic contemplation is secondary to the process of creation. For these reasons, the description is so difficult because the understanding of the work stems from inhabiting it¹¹. The artist worked on Merzbau until 1937, when life in Germany became impossible for him and he escaped from the Nazis to Norway. In November 1943, the entire house at Waldhausenstrasse 5 was bombed in a British (Allies') air raid on the city. This is one of the scandalous paradoxes of war, theoretically aimed against enemies, in which, however, ultimately our neighbours get killed and our cultural heritage gets irretrievably lost. In 1929, photos of Merzbau were taken by Käthe Steinitz, followed by Wilhelm Redemann in 1933, and two years later (1935), in the absence of the host, the surprising Hanover premises are visited by Alfred Barr Jr., who purchased one of the artist's collages for the New York MoMA collection. The admiration of the director of the Museum of Modern Art for the Hanover project is so great that the artist's works were displayed in New York at exhibitions *Cubism and Abstract Art* (1936) and *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1937). Placing German modern artists in MoMA was of course a gesture of solidarity with those persecuted in their home country. For the same reason, New Burlington Galleries in London held in 1938 an Exhibition of Twentieth Century German Art. What this solidarity towards persecuted German artists looked like in Poland calls for separate studies. We know that when after the war Bożena Steinborn organized the European Art Gallery as a permanent exhibition at the National Museum in Wrocław, it was Merzzeichnung 225 which appeared in the 70's for the first time, in such a maximally neutral (i.e. not literally German) context as an exhibit¹². Coming back to Merzbau: it was created not only in Hanover, but wherever Schwitters stayed for longer – Kijkduin, Lysaker, Hjertøya, Douglas, Elterwater – everywhere living for him was synonymous with building. The synonymity of building, habitation and thinking invariably directs us to the famous Heidegger's 1951 lecture *Bauen, Wohnen, Denken* (Building, Dwelling, Thinking) during the Darmstadt Symposium. Schwitters was dead then, but Dr. Erich Wiese, banished in 1933 from Breslau, had become a year

» 11 M.R. Luke, *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*, University of Chicago Press, 2014, p. 104ff.

» 12 Information on the exhibition of the work of Schwitters obtained from Dr. Piotr Łukaszewicz.

earlier (1950) director of the Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Did they meet and talk about Schwitters? We'll never find out. It was August; perhaps Dr. Wiese went on holiday?

So in 1951 in Darmstadt – perhaps also to Dr. Wiese – Heidegger spoke as if about Schwitters: “Thus dwelling would in any case be the end that presides over all building. Dwelling and building are related as end and means. [...] For building is not merely a means and a way toward dwelling – to build is in itself already to dwell. [...] Mortals dwell in that they save the earth-taking the word in the old sense still known to Lessing. Saving does not only snatch something from a danger. To save really means to set something free into its own presencing. [...] Yet space is not something that faces man. It is neither an external object nor an inner experience. It is not that there are men, and over and above them space; for when I say “a man,” and in saying this word think of a being who exists in a human manner—that is, who dwells—then by the name “man” I already name the stay withing the fourfold among things. [...] I am never here only, as this encapsulated body; rather, I am there, that is, I already pervade the room, and only thus can I go through it. [...] The nature of building is letting dwell. Building accomplishes its nature in the raising of locations by the joining of their spaces. Only if we are capable of dwelling, only then can we build. [...] But that thinking itself belongs to dwelling in the same sense as building [...]”¹³.

The language used by Schwitter to describe the Merz project comes close to philosophy. As Elizabeth Burns Gamard observed, already in such salvific dual concepts as *Formung* and *Entformung* – assuming dialectical negation and annihilation with simultaneous renewal and rebirth – the artist's language is similar to the Hegelian idea of *Aufheben* (to lift up, transcend or sublate)¹⁴. *Entformung* is a neologism (new words were so favoured by Heidegger, too), defining formation through metamorphosis and separation, i.e. change and rearrangement of old, existing materials in order to create a new culture from the old. John Elderfield, the artist's monographer, noted that *Entformung* creates together with *Eigengift* and *Urbegriff* the magical triad of nouns, and with the word *konsequent* it makes up a significant rectangle. In order for the transsubstantiation of *Entformung* to succeed, it was necessary to cleanse the objects from their *Eigengift*, a poisonous essence (this type of surgery is carried out by Heidegger even in *Living, Dwelling, Thinking*, where he explains that *Friede* (peace) means *das Frye* and *fry* means: preserved from harm and danger,

» 13 M. Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking*, [in:] M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, transl. by A. Hofstadter, New York 2013, since p. 141.

» 14 E. Burns Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press 2000, p. 29.

preserved from something, safeguarded, which in turn implies *einfrieden* (enclose, surround)¹⁵. Rejecting *Eigengift* in turn meant that combining the work into a new organism should be *konsequent* – i.e. logical and rigorous, but according to autonomous laws that have yet to be discovered. In this way, a possibility arises of identifying a real, corrected total reality. And because the purpose of art in the Schwitters project is to free itself from the chaos and tragedy of life, it was important to reach *Urbe-griff*, or the original concept, a world of cleanliness and order¹⁶. Heidegger uses the metaphor of a Greek temple in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*The Origin of the Work of Art*, 1935-1936) to explicate the sense of a work of art. He wrote, among others: “By means of the temple, the god is present in the temple. [...] The temple first fits together and at the same time gathers around itself the unity of these paths and relations in which birth and death, disaster and blessing, victory and disgrace, endurance and decline acquire the shape of destiny for human being”¹⁷. But the same Heidegger, writing so beautifully about the sacred, cites elsewhere – in his *Letter about Humanism* (*Brief über den “Humanismus”*, 1947) – an anecdote about Heraclitus, which describes very bluntly the transformation of everyday life into sanctity, so important for Schwitters. The anecdote spoke about newcomers wishing to visit the famous philosopher, but when they saw Heraclitus from a distance, freezing and warming himself at a bread oven, they got so disappointed that they would not enter and talk to him. They wished to see something unusual, while ordinary circumstances, when the thinker did not appear to busy himself thinking, discouraged and irritated them so that even the faces of those who did not turn away at once bespoke a disillusioned curiosity. Heidegger explained this situation derisively, pointing out that they were driven by a certain desire to see someone deep in brown study, immersed in thoughts: “Not in order to be overwhelmed by thinking but simply so they can say they saw and heard someone everybody says is a thinker”¹⁸. The moral of this story would also constitute Schwitters’ apology, because it is actually about the transforming *Entformung*, if Heidegger had bothered to look at the Dadaists. As we know, the thinker never did that. However, he quoted Heraclitus, who invited the sad and resentful newcomers with the words “Here, too, the gods are present.” Such a transubstantiation of everyday life and banality lay not only at the basis of Schwitters’ art, but also – if we are to believe Arthur C. Danto – Duchamp’s appropriations, starting from

» 15 M. Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking...*, p. 143.

» 16 J. Elderfield, *Schwitters*, London 1985, p. 237-238.

» 17 M. Heidegger, “*The Origin of the Work of Art*”, [in:] M. Heidegger, *Basic Writings*, transl. by D. F. Krell, London 1993, p. 149-150.

» 18 M. Heidegger, “*Letter on Humanism*”, [in:] M. Heidegger, *Pathmarks*, transl. by F. A. Capuzzi, Cambridge 1998, p. 270.

the famous Fountain through such spectacular examples as Brillo Boxes by Andy Warhol (1928-1987), which spectacularly ended a purely visual assessment of art¹⁹.

Things – wrote Bjørnar Olsen, a Norwegian archaeologist, in defence of things – are more insistent than thought. They definitely last longer than speech and gesture. Things are tangible and bring stability, although to varying degrees²⁰. People meet with things, which mediate interpersonal relationships, allowing – according to James J. Gibson's theory of affordances – specific actions, and even insistently demanding them. We need a language to express the immediacy of experiencing the material world, without pre-determined scenarios, if we want less anthropocentrism. And while creating new visions of the present and future, we also construct a different past.

Actually, everything is a thing, wrote Heidegger in *The Origin of the Work of Art*, since a thing = res = ens = a being; all being, all that is not nothing is a thing. He gave a few examples: a painting hangs on a wall like a hat or a hunter's rifle (the very sentence, as Anita Alkhas observed, could be ascribed to Duchamp²¹), and Beethoven's quartets lie like potatoes in a cellar in a publisher's warehouse; every day we might think easier about a plane, a radio, a stone, a clod of dirt, a piece of wood, an axe, a hammer, a shoe, or a clock, but there are also ultimate things, such as death and judgment. Despite this, we refuse to use the term "thing" to refer to God, man, and even to a beetle and grass – wrote the philosopher, adding that all things have something thingness (*Dinghafte*) and "other", because the work acquaints one with the Other, reveals the Other. He demanded that in order to come into contact with the reality of a work, one must first think about what is thingly in the work. He made firstly two interpretations of the thingliness of things, outdistanced and immediate: "The concept of the thing under consideration represents, not so much an assault on the thing as an extravagant attempt to bring the thing to us in the greatest possible immediacy. But this can never be achieved as long as we take what is received by the senses to constitute its thingness. Whereas the first interpretation of the thing holds it, as it were, too far away from the body, the second brings it too close." In both cases the thing is lost because of a certain exaggeration – in the first, because the thing is kept too far from our corporeality, and in the other, because it is too close to it, instead of leaving the thing in its resting-in-itself. ["The thing must be

» 19 A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981.

» 20 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, transl. B. Shallcross, Warszawa 2013, p. 242.

» 21 A. Alkhas, *Heidegger in Plain Sight: "The Origin of the Work of Art" and Marcel Duchamp*, *Journal of Philosophy: A Cross Disciplinary Inquiry* 2010, No 5 (12), p. 1.

allowed to remain unmolested in its resting-within-itself itself. It must be accepted in its own steadfastness”²². So, thirdly, another interpretation refers to the material being formed and the distinction between material and form that settle in something created specifically for being used, i.e. an equipment that mediates between the thing in itself and the work. [“In this definition of the thing as matter (ὕλη), form (μορφή) is posited at the same time. The permanence of a thing, its constancy, consists in matter remaining together with form. The thing is formed matter. This interpretation of the thing invokes the immediate sight with which the thing concerns us through its appearance (εἶδος)”]²³. Here again a problem arises, because we “also mistrust this concept of the thing, the representation of the thing as formed matter”. Then, Heidegger asked: “Where does the origin of the matter-form schema have its origin; in the thingness of the thing or in the work-character of the artwork?”²⁴. To ask the question means to make a step forward into the disclosure or unconcealment of the truth, because the truth of the being has set itself to work in the artwork. Let’s look for a moment at the third case not only because the coherence of matter and form plays a great role in the disciplines of art history and aesthetics, and Heidegger himself called it a guiding interpretation, but also to notice a characteristic gap in the philosopher’s argument. He does not even think that a work of art can be a finished ready made object. This is hardly surprising, given the place and date of delivering the *Ursprung des Kunstwerkes* lecture, i.e. the Third Reich in 1935 (the publication is one year older). However, skipping a ready-made is a rather surprising gap when we read deeper into the text, analysing the bonding of material and form. Heidegger did not see what he had at hand. In order to look at the way that leads to the usability of the equipment (tool), the philosopher chooses peasant shoes painted by van Gogh. Meanwhile, the eponymous Anna Blume from Schwitters’ poems, and specifically from *Merzgedicht I*, puts on shoes and walks on her hands (“Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände”)²⁵.

Maybe it could be like this:

– Heidegger: Everyone knows what shoes are like. If they are not wooden or bast shoes, there will be leather soles and uppers held together by stitching and nails. Equipment of this kind serves as foot-

» 22 M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, [in:] *Off the Beaten Track*, transl. J. Young, K. Haynes, Cambridge University Press, Cambridge 2002 [1950] “The Origin of the Work of Art”, p. 8.

» 23 M. Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, [in:] *Off the Beaten Track*, p. 8.

» 24 M. Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, [in:] *Off the Beaten Track*, p. 9.

» 25 K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, Hannover 1919, p. 5.

wear. Whether it is for work in the field or for dancing, material and form vary according to use.

– Schwitters: Anna Blume puts her shoes on her head (a hat on her feet) and walks on her hands.

II. Helpless Eugene Geppert in a German Adler in the middle of an intersection

The apocalypse that took place at Breslau confronts us with the issue of dealing with the end, understood as an anthropological and cultural boundary, because the city abounded in things from the previous culture. Attempts were made to treat the border irrevocably enough that the liquidation of foreign objects was taken quite seriously. At first, there was no question of any metamorphosis, an *Entformung*, but about a cleansing elimination. The then legal validity of strict selection and unspeakable quietness of things makes not only social and political history, but also the history of art part of the “triumphant” history, commemorating political victories²⁶. The problematic closure of the old world was related to the specific production of the legacy and identity of the new inhabitant of post-Breslau Wrocław; the present day of the city turned out to be completely different from the one that could result from the conceptualization of the past. Bitter radicalism led, in turn, to another demarcation line, generally associated with reflection on the end of the paradigm of science with its Enlightenment roots, or categorical demarcation²⁷.

At the beginning of the post-war, Wrocław part of this story, you can ask a simple - though purely rhetorical – and hypothetical question (a kind of horizon of expectations): were there exhibitions here after the war that would commemorate the German artists who had to leave the city in the 1930s due to persecution by the brown regime? Taking over the city after the Nazis due to complicated political arrangements, assumes after all hope for respect for the victims of the regime. Schwitters received a scholarship from the New York MoMA after the war. We still know little about Erich Wiese, apart from hard facts, including his directorship in Darmstadt; of the processors of the Breslau Academy, Oscar Schlemmer did not survive the war, dying in 1943, while Oskar Moll died four years later. In turn, Schwitters, the protagonist of our story, passed away five years later. They died before Wrocław was ready to host and acknowledge them.

For Kurt Schwitters, the First World War was apocalyptic enough; after it ended, he came up with creating a new world from the bits and

» 26 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, p. 40.

» 27 *Ibidem*.

pieces of the old one. A reflection on things, care of both Schwitters and Heidegger, returned in Poland (irrespectively) under communism, in the oeuvre of artists interested in art informel and assemblage. Wrocław, with its numerous venues of selling stolen or found objects, looting or plundering and various “excavations” had to be a particularly important place in this perspective. The ideological top-down de-Germanisation clashed here with the everyday life of German material culture. Wrocław-based artists acted confronted with the concept of the end, numerous (political and paradigmatic) demarcation lines, the birth of a new, breakthrough period. In Wrocław, Eugeniusz [Eugene] Geppert, one of the founders and the first rector of the Wrocław higher school of arts, did not refer, of course, to the Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, closed down in 1932. He could not care less for the Dadaists, either; their art was no longer housed in the collection of the destroyed Schlesisches Museum, because the Nazis thoroughly cleaned national collections from art castigated by the slanderous and defamatory term “degenerated”. Nobody in Wrocław seemed to miss avant-garde German art, much less the works of the Dadaists; Geppert was educated in Krakow and Paris and adored Raoul Dufy. Even Oskar Moll, a pre-war Breslauer, was considered not worth coming back to, and yet, like Polish artists, he loved Paris and Matisse; Schlemmer and his ballets was not acknowledged either! Instead of dancing, Geppert definitely preferred battle scenes. Although he collected various fine items, children’s dolls and horse figurines, he would never think of displaying a factory-made object instead of its picture. One day that he got it from the authorities an Adler car with a driver. Mieczysław Zdanowicz, the artist, recalled that because the driver was a blacksmith from a Metal Department and the car did not give in willingly to his efforts and often refused to drive properly. In this way, Geppert in a way became the hero of the first Wrocław “performances” and para-theatrical actions: “Sometimes a messenger came running from the city with alarming news that Prof. Geppert >stands< at an intersection waiting for help. Students abandoned classes and ran to the indicated intersection, then accompanied their rector in the Adler to the university. Of course, they had to push it all the way. It was certainly – let’s assume, contrary to what we read in the history of art in Wrocław – a kind of street theatre, preceding the Festival of the Street Theatre by many decades²⁸. Another famous Wrocław car from pioneer years is a Mercedes truck, military surplus with a capacity of 2.5 tonnes – a 1947 gift to the State Museum in Wrocław in the making. Before we move on to statements regarding the relation of the Mercedes and the Adler and subsequently those concerning their impor-

» 28 M. Zdanowicz, *Ogród-galeria na gruzach kamienic czynszowych*, [in:] *Szkice z pamięci*. Monografia uczelni, part 1, ed. A. Saj, Wrocław 1996, p. 141.

tance for understanding art, let us just add that Schwitters was an avowed driver and driving an automobile gave him a lot of satisfaction²⁹. Geppert, in turn, felt best on horseback and was completely helpless with respect to horsepower. He needed a driver.

The sounds of an Adler and a Mercedes served Heidegger to explain the need to bring things to the greatest possible immediacy with us. He warned us not to perceive the thingness with the pressure of sensations, although when hearing a Mercedes, we immediately distinguish it from an Adler. It's best to leave things in "its resting-within-itself"³⁰. Perhaps Geppert achieved this directness and immediacy with horses when painting them. Heidegger, too, arrived at things via their painted images. So here we have again the transformation of everyday life, which we have talked about so much in relation to Schwitters. Heidegger transformed the everyday when he traced the way that leads to the utility of the equipment; he chose shoes painted by van Gogh, because he could not imagine to reach all of his conclusions looking at the shoes themselves. Their painted representations were indispensable for him. Let us now ignore the fact that the philosopher did not specify precisely which picture he had in mind, because the Dutch master did not take up the subject of peasant shoes only once. He did not care which picture he referred to because a priori he craved for a recognized painterly masterpiece, and not about trivial shoes; however, he was able to beautifully talk about triviality quoting Heraclitus. The philosopher insisted that he derived his utility of the equipment by approaching the van Gogh painting and insisting that it was he who spoke on behalf of the peasant and "the dampness and richness of the soil". Only van Gogh made him see how the shoes vibrate with the silent call of the earth. However, it would be difficult not to admit that things might talk just as well as their painted images. And it could be a good starting point for a meeting of both, Heidegger with Schwitters.

Bjørnar Olsen wrote much later, that the work of Martin Heidegger, although containing a rather muddled concept of things, signals that attempts were made, successful and otherwise, to oppose the dominant anthropocentric thinking³¹. Schwitters' *Merzzeichnungen*, also a work from Dr. Wiese's collection, as well as the assemblages and the *Merzbau* from Hanover are an ideal work for Baudelaire's *chiffonier* and a Polish engineer-bricoleur from communist times, forced to practice the DIY poetry and to create *poèmes-objets* in a cosmos of perennial shortages.

» 29 K. Traumann Steinitz, *Kurt Schwitters; a Portrait from Life: With Collision, a Science-Fiction Opera Libretto in Banalities*, Berkeley 1968, p. 94.

» 30 M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art", [in:] *Martin Heidegger. Basic Writings*, transl. by D. F. Krell, London 1993, p. 160.

» 31 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, transl. B. Shallcross, Warszawa 2013, p. 24.

Bric-à-brac, a world of various objects and their remains, was the natural material of the first inhabitants of Wrocław. However, the collages and assemblages brought to life in their studios could not for this reason be seen as prestigious. Thus, the first Wrocław collages and assemblages were most likely doomed to oblivion. Strange miscellanea are a domain of vagabonds, tramps, hobos, flâneurs, the homeless and those on the road, people on the move. The inhabitants of Wrocław were precisely like that – if we get our imagination running after reading the memories of the pioneers! In the pioneer period the communist regime preferred painting to assemblages since the former helped acquire a distance to the actual state of the chiffonier, or scavenger, a conspirator who reassembled discarded bits and pieces and creating amazing worlds, combining the mundane with the heavenly. Apart from Baudelaire, this kind of conspiracy was emphasised by Walter Benjamin, too. Creating from garbage, however, is always at risk of squalor because, as Mary Douglas has shown in *Purity and Danger*, the ordering role of culture throws away objects that violate clear classifications and mental habits. In this perspective, the critical potential of waste, including the assemblages assembled from them, becomes obvious. It could become, as Piotr Majewski wrote, a formula of Polish modernity, only holding as close as possible to the easel painting³², perhaps because of the sublimation of shabby everyday life. Schwitters' radicalism had to be forgotten for a long time, but his hope of a brave new world and the Dadaists' disagreement to continue what had become exhausted and what had painfully disappointed is today an incentive to refer to Breslau from before 1933. The Dadaist tradition was of course almost inaccessible for Poles who came here in 1945. Not only was it rejected by the Nazis (who carefully erased it), but also by the communist authorities. Poles, forced to live under communism after World War II, took over a city subject to Nazi oppression for long 12 years. They did not have the chance to see the works symbolised here by the modest *Merzzeichnung*. The new authorities considered it not so much as *Entartet* (degenerated), but as simply invisible, because it was not suitable for spectacular purposes and did not enhance the prestige of power. A double Nazi-communist purge, however, did not manage to wipe out the tradition symbolised in the city by the *Merzzeichnung* 225 by Schwitters. It helped us to signal the possibility of writing another art history of the city, the traces of which do not necessarily have to be found in museums.

» 32 P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.

Conclusion

The world symbol of art created in Breslau before the Nazis came to power is, of course, not the accidentally found collage by Schwitters, but Oskar Schlemmer's Bauhaustreppe (Stairway, 1932), now in New York City, painted in the artist's studio at the Breslau Academy shortly before the artist's departure to Berlin. Schlemmer came to Breslau in 1929 at the invitation of Professor Oskar Moll from the Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe³³. The Bauhaus Stairway, purchased first by Philip Johnson, was later donated to MoMA as a gift. Alfred Barr, Jr. hung the painting in the museum as an expression of solidarity with German avant-garde artists and a symbol of resistance to the Nazis. He chose many German works, not just those by Schwitters mentioned earlier. The collections of the National Museum in Wrocław house only one Schlemmer's work: a lithograph given to Dr. Wiese and his wife in the same year 1932 when he was painted The Bauhaus Stairway and he was preparing to leave. The Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau in Breslau was closed in 1932 under the so-called Notverordnung (a special decree in the event of a crisis situation); Moll – the director of the Academy – also lost his position. The school was closed down in April, while in the autumn of 1932 Heidegger took his university leave, so-called sabbatical. We can say that the time was not favourable for our characters, because Schlemmer, after the school closed down, soon moved to Berlin and quickly, in 1933, lost his job in the Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. When in June 1932 Heidegger gave a lecture in Dresden, Schwitters was no longer there, although he studied in the Saxon capital in 1909-1915 and his recitals, lectures and exhibitions took place in 1921, 1923, 1925, 1926 (a few times), and in 1929. The artist and the philosopher, however, pass each other constantly. One year after Heidegger's lecture in September 1933, Schwitters's works were shown in Dresden during an itinerant exhibition of degenerated art. Similarly, works by Moll and Schlemmer were considered degenerate, and the Bauhaus itself was brutally closed by the brown regime³⁴. In 1937, the Schlesische Museum der Bildenden Künste in Breslau got rid of Schwitters' works. Their advocate and admirer, Dr. Erich Wiese - director of the museum - had lost his job, as we already know, four years earlier – and left Breslau like Moll and Schlemmer. So where could Schwitters of Heidegger meet

» 33 R. Rózanowski, „Eine herrliche Entspannung in einer blöden Zeit“ – Die Breslauer Jahre Oskar Schlemmers, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, no. 17, p. 306-307.

» 34 J.P. Stonard, Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: Part I, "The Burlington Magazine" 2009, vol. 151, no. 1276, Twentieth-Century Art and Politics, p. 456.

in 1932, when still – it would seem – a meeting like this could happen? In Schlemmer's Breslau studio? It was already empty when Heidegger had time to travel. And Schwitters then rented a house on a Norwegian island of Hjertøya and was turning it into the work called Merz. He built, lived and thought. A model Nazi exhibition *Deutsche Kunst in Schlesien* (German Art in Silesia), arranged in 1934 at the Exhibition Grounds in Breslau, was opened by none other than Alfred Rosenberg, a prominent NSDAP activist responsible for the ideological development of party members, an obsessive racist, who arrived especially for the opening from Berlin³⁵. Of course, there was no room for the "degenerates" at this exhibition; they had already been ridiculed at a big show *Kunst der Geistesrichtung 1918-1933* ("The Art of Spiritual [or ghostly] Current 1918-1933") – at the initiative of Untergauleiter Hans Huebenett during the directorship in the museum of Dr. Wolf Marx. The works exhibited then for the purpose of ridiculing them were by, among others, Paul Klee, Georg Grosz, Johannes Molzahn, Oskar Moll, and Wassyl Kandinsky, who was a great inspiration for Schwitters. The show was conceived as a *Schreckenskammer* (a horrors chamber), but additionally as part of a conspiracy, the "Weimar system", which should be fought against³⁶.

Merzzeichnung 225 at the exhibition in the Wrocław museum is an impenetrable other, a meteor from a different reality and time, dragged from the non-artist, everyday world into the world of art. It breaks the rules of decorum, stressing that it does not belong to the language of the observer who has come to admire the painting. Crossing borders is its main prerogative, because it is a scandal and a metaphysical mystery at the same time, combining not so impossible feelings: contempt and worship. The distinguishing feature of *Merzzeichnung 225* is a peculiar silence, aporia, avoidance, stupor, and – by a paradoxical character – uniting the impossible and thus also the potential for renewal and resurrection, and of course a new metaphysics and post-secular narratives. Schwitters was fascinated by Kandinsky, who believed in the discovery of a new order thanks to a new, fresh look at what one has grown used to seeing. Modern artists of the twentieth century were looking for entry gates to other dimensions in ordinary everyday reality. In *Rückblicke* (1913) by Kandinsky we find a revelation of the everyday, when what is dead begins to tremble and show its secret face. This is even the case with cigarette butts in the ashtray and a trouser button lost by someone, lying in a puddle on a pavement.

» 35 D. Codogni-Łańcucka, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy*, Quart 2015 no. 2 (36), p. 60.

» 36 See A. Saraczyńska, *Sztuka zwyrodniała*, *Gazeta Wyborcza* [Wrocław], 16 November 2007, p. 2-3.

I paid particular attention to the patronage role of *Merzzeichnung* 225, composed of rags and bits of paper, to effect a meeting of Schwitters and Heidegger (at Geppert's approval). Each of them conceived reality in terms of traces of the past and unearthing forgotten significance. However, everything went wrong. It might however went better if the surreptitious and neglected correspondence of things was shown, their new relations, new connections, a possibility of a metamorphosis, the potential of the materials. The dominant principle was probably that of equal treatment of individual objects (of a pitcher and horse in Geppert; of a ticket and a worn-out shoelace in Schwitters, of shoes and a bread oven in Heidegger) and a kind of equalisation of the colour of things with tubes of paint. The *Eigengift*, the essence of things, must be abandoned at the moment of its use in the painting and be obliterated by the *Entformung*³⁷. Under the powerful impact of Kandinsky and Der Blaue Reiter artists (other "blue riders" on blue horses were adored by Geppert!), Schwitters stressed the spirituality of inanimate matter. Schwitters recognised, as John Elderfield observed, that in the face of exhaustion of 19th-century materialism and the artistic paradigm, turning to things offers hope for spiritual renewal. The spiritual function of art has the power to challenge the tragedy of human fate³⁸. The artist's dreams after World War II, after his escape from Germany via Norway in 1937 and his settling down in England, were fittingly described by Stefan Themerson, who stressed the fact of a transfer of things as both fundamental and indispensable. The re-assembly of such trite objects as a train ticket, a flower and a piece of wood is by no means an innocuous matter of aesthetics because, as Themerson noted, tickets belong to the society of railways; flowers to gardeners, while bits of wood to timber salesmen. Mixing these things up, Themerson wrote, wreaks havoc in the classification system that is the core of the regime; it dislodges people of a road well-trodden and well-trodden thinking paths are the foundation of Order, be it New Order or Old Order. Therefore, as he wrote, if something gets mixed up in the well-known path of thinking, whether one is a Galileo or a Giordano Bruno with their funny concepts of motion, or an Einstein with his funny concepts of time and space, or a Russell with his funny concepts of syllogism, or a Schönberg with his funny concepts of black and white keyboard keys, or the Cubists with their funny concept of the painting, or the Dadaists or Merzists with their funny concepts of symmetries and rhythms instead of principle – one is, willingly or not, at the very heart of political change. Hitler knew this, assumed Themerson, and therefore, Kurt Schwitters was expelled from Germany³⁹.

» 37 J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, London 1985, p. 46 and 49.

» 38 J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, *ibidem* p. 32 and 42.

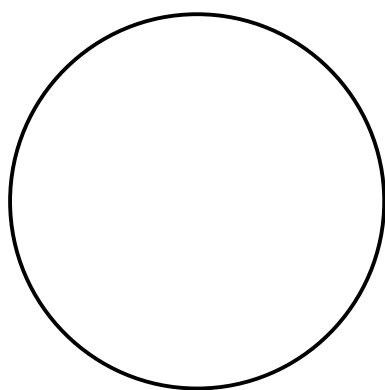
» 39 S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, Londyn 1958, p. 14, after: A. Saciuk-Gąsowska,

Most probably also because, after hearing the strong of words “Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee”, as we learn from witnesses’ accounts about something snapped in these people, something they had not expected at all – they experienced a great joy⁴⁰. Regimes are not to offer disinterested joy since then, as Themerson observed, one may find oneself in the very heart of political change.

Schwitters’ challenge and hope reached Poland belatedly; expelled from Germany, he did not find support in post-war Poland. Let us imagine, however, that we finally managed to do what had not been possible before. The collage hangs in a public place and that is why it brings to mind and confuses. This could not take place since the 1930s in Breslau. In 1932, Schwitters could not possibly drive Heidegger to Schlemmer’s studio in his Adler. They never got there and therefore could not encounter guests awaiting them, bent over *Merzzeichnung 225*. Besides, Dr. Wiese did not produce it from his portfolio. Nor were words that fittingly described the small collage, made of bits and pieces, and its space, where “the gods are present”. The photographs showing the final years of Dr. Erich Wiese, a Breslauer in Darmstadt, and professor Eugeniusz Geppert, a native of Lviv in Wrocław, depict deadly disillusion and sadness. Have we done everything today to restore smiles to them? The “great joy” that the witnesses of Schwitters’ recitals referred to? Have we done all to effect a meeting between Schwitters and Heidegger? Or perhaps, on the contrary, we have done too much, because it is an exaggeration to make Heidegger an initiator of ready-mades and Geppert that of happenings. ●

Wobec Kurta Schwittersa, [in:] Kurt Schwitters, ed. M. Bauer, A. Wesolek, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2004, p. 8.

» 40 H. Richter, *Dadaizm*, p. 239.



Ewelina Jarosz

lecturer at the Univeristy of Arts
in Poznań. The chief editor of the
'Magazine RTV', member of thr
editorial board of the magazine on
culture in Wielkopolska region, 'Kultura
u Podstaw". Her interests inlcude
American art, contemporary art,
activism and ecology.

Figures of the Unpresentable. The Dance-like Reception of Barnett Newman's Art

I.

My article will focus on selected aspects of the postmodern model of reception of the color field painting, which I call figures of the unpresentable. Subsequently, I will demonstrate them in the changing history of the painting of Barnett Newman (1905-1970), one of the leaders of the trend in modern art of North America I am interested in. In my text, this reception will be shown in a new, dance-related context. The postmodern model results from a theoretical turn in the framing of Abstract Expressionism and the relevant historical and artistic discourses.¹ A major point of reference for the above turn, making it possible to transgress the modernist foundations of color field painting and to see them in terms of an unfinished historical, artistic and intellectual project, was the postmodern philosophy of Jean-François Lyotard (1924-1988). In his texts dedicated to this art, the author invoked examples of US avant-garde painting, re-framing the fundamental descriptive category of Newman's art – the sublime.² In this respect, his accomplishments contributed to what

» 1 See E. Jarosz, *Figury nieprzedstawialnego. Ponowoczesny model recepcji barwnego pola*, a doctoral dissertation written under the supervision of Prof. Anna Markowska in the Art History Institute of A. Mickiewicz University in Poznań, available at the Institute's Library.

» 2 Newman referred to this category e.g. in his essay *The Sublime is Now* (1948). He treated the sublime as an opposition to the expressive potential of beauty. The artist started his text with a statement on the moral struggle between the two notions: "The invention of beauty by the Greeks, that is, their postulate of beauty as an ideal, has been the bugbear of European art and European aesthetics philosophies. Man's natural desire in the arts to express his relation to the Absolute became identified and confused with the absolutisms of perfect creations". *Idem, The Sublime is Now*, [in:] B. Newman: *Selected Writings and Interviews*, J.P. O'Neill (ed.), Alfred A. Knopf, New York 1990, p. 170-173. For more on the subject of the sublime with respect to the oeuvre of the artists I take interest in, see J. Golding, Newman, Rothko,

the German postmodern philosopher and art historian Wolfgang Iser called Lyotard's project of the unrepresentable.³ This project was formulated by the French philosopher in 1980-1990, not only for avant-garde art,⁴ but also for philosophy, politics and history.⁵

Within the dominant, modernist reception model, discourse on the painting oeuvre of Newman, an artist who used large-sized, expressive surfaces of colour in order to trigger specific emotional effect in the viewers, has been covered by a patina of patriarchal and essentialising narratives. These, in turn, have transformed an artistic image into a market tool in the form of institutional space, where the ideas of American imperialism are still going strong. Narratives on the cultural supremacy and power have fallen prey to the game of the market.⁶ Apart from the fact that commercial discourse draws heavily on the founding narrative on the enslaving sense of salvation in this world via sublime and heroic American post-war art. Its focusing around the tragic fate of the male hero after World War II contributed, as Ann Gibson mentions, an exclusive politics of identity, leaving out female artists, as well as authors of different ethnic background, not conforming to heteronormative moral framework.⁷

Still and the Abstract Sublime, [w:] *Paths To The Absolute Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, London 2000, p. 195-231.

- » 3 W. Iser, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, transl. J. Balbierz, [in:] *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, R. Nycz (ed.), Universitas, Warszawa 2004, p. 429-461.
- » 4 J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 1994; *idem, Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, transl. M.P. Markowski, [in:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (ed.), Baran i Suszczyński, Kraków 1998, p. 62-80; *idem, Wzniosłość i awangarda*; *idem, Newman: The Instant*, [in:] *The Lyotard Reader*, A. Benjamin (ed.), Blackwell Publishers, Oxford and Cambridge 1989, p. 240-249.
- » 5 Lyotard wrote about: "Ideas of which no presentation is possible. Therefore, they impart no knowledge about reality (experience); they also prevent the free union of the faculties which gives rise to the sentiment of the beautiful; and they prevent the formation and the stabilization of taste. They can be said to be unrepresentable". *Idem, Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, [in:] *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, transl. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, p. 19-23; *idem, Wzniosłość i awangarda*, transl. M. Bieńczyk, "Teksty Drugie", 1996, no. 2/3, p. 173-189. See also: J. Rogucki, J.-F. Lyotard. Piękno w obliczu wzniosłości i "nieprzedstawialnego", "Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu", 2004, no. 3, p. 4-27.
- » 6 C. Cockcroft, *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, "Artforum", vol. 12, no. 10, June 1974, p. 39-41; D. Robson, The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance, "The Archives of American Art Journal", 1985, vol. 25, no. 325, p. 19-23. D. Robson, The Avant-Garde and the On-Guard: Some Influences on the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940s and Early 1950s, "Art Journal", vol. 47, no. 3: New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, Autumn 1988, p. 215-221; S. Guilbaut, Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna, transl. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- » 7 See A. Markowska, "Tylko to jest ważne, co tragiczne" *Malarstwo Barnett Newmana*, [in:] *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, p. 38-62; see also A. E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale

However, I am supremely confident that the spontaneous color field painting, based on emotions, intuitions and personal experience, oftentimes expressive of leftist and anarchist elements of the worldview of its authors, conducive to experiments with the theory of historical representation, prevents us from too hastily dismissing the work by Newman and his colleagues. This is what was done by numerous emancipatory narratives accompanying postmodern art, which saw in Newman's oeuvre an outdated aesthetic hallmark of a quasi-tribal community of privileged white males, expressing their creative aspirations in the language of abstraction.

II.

The postmodern theory of reception proposed in this article appreciates the elements of the art trend I am interested in which escape ossifying structures of triumphant history of American modern art. I therefore focus on what helps me to formulate a counter-narrative with respect to its today's market impasse. Contrary to the preferred narratives of the establishment, glamorising the quality, innovativeness and idiomatic nature of color field painting as well as the post-romantic, performative, masculinist martyrdom of a genius individual, the figures of the unpresentable offer a concept of restorative deconstruction, opposing stereotypical thinking about the relationship between modernism and postmodernism.⁸ Starting from the revision of the characteristics of color field painting, bringing out the fact that its postmodern theme is the negligibility of representation patterns, the concept helps open up the painting I am interested in to subjects previously excluded from its modernist discourses and, paradoxically, tie them with emancipatory minority discourses. Focusing attention on such negative categories as abyss or void, this revision bridges irreconcilable oppositions, contributing to a steady liberation of color field painting from structures of historical time, expressive of the experience of modernity: the vertical axis, associated with the spiritual aspirations of Americans and the straight line of progress, referring to the importance of perfecting art forms.⁹

University Press, New Haven 1997.

» 8 My proposal is linked here with the assumptions of a research project of "restorative history" of Ewa Domańska. It involves, among others, "creating knowledge of the past oriented towards the future and taking into account the changes taking place in the contemporary world; fostering inter-generational bonds; promoting a perception of history which sees it as a kind of performative knowledge, i.e. one which has a value for the individual and the community of both surviving in particular situations and initiating ethical behaviour". See *Zegar z martwymi wskazówkami*. Z prof. Ewą Domańską rozmawia Maria Rybicka, "Życie Uniwersyteckie", no. 12, December 2011, p. 13. Information on the principal ideas of the project can be obtained at the researcher's website: <http://ewadomanska.pl/projekt-mistrz/o-projekcie> [access: 27.06.2016].

» 9 ... therefore I call the dominant, modernist model of reception the progressive and transcendental model. It is connected both with the tradition of American art criticism, mainly

Two notions, that of the “figure” and “the unrepresentable”, proved helpful in the polemic with the model of reception supported by the temporal framework, resting as to the world-view on the foundation of a combination of rationalising elements of Enlightenment philosophy and affective mental constructs of Romanticism. First, the two notions are deeply ingrained in the vocabulary of color field painting as proposed by art history. They were taken advantage of in the description of the process of a gradual rejection by avant-garde US artists of figurative imagery and focus on objects for the sake of colour, supposed to create a sensual suggestion of illusionist space of consciousness. The notion of the “figure” evoked the direct presence of the viewer in front of the painting in terms of a comprehensive impact of an artistic image. However, since colour field painting was originally identified primarily with the ideological order of symbolic culture expressed in the language of the fathers, its subject matter was linked to the consciousness of the artist-prodigy, where motifs like: woman, being, cosmos, absolute, etc. found their abstract expression. In the grand modernist narrative, this very concept of abstraction contributed to a rise of modern American painting in international art. The notion of “the unrepresentable”, in turn, does not operate in the original discourse of art history used by Abstract Expressionism. It emerged with Lyotard’s re-orientation of the sublime towards the indeterminate, thus foreshadowing a renewed interest in nothingness, chasm and void, which although articulated by Abstract Expressionists, were largely left out in the narrative of success and succession. In Lyotard’s reading, the metaphysical awaiting of fullness, event, and a culmination of history, characteristic of modernism was replaced by the primacy of the historical awareness of non-events.¹⁰ It moreover questioned Greenberg’s linear teleology with its culmination in Abstract Expressionism, which gave rise to more heterogeneous concepts of time.

The shift from modernity towards postmodernity is therefore the most evident at the interface of philosophical discourse and the discourse of art history: in Lyotard’s philosophy of art. In postmodernity, the “figure” becomes subsequently a term opening up reflection on the shift towards poststructuralist and interdisciplinary discourse, proposing the rejection of thinking about a painting in terms of cultural essentialism,

represented here by Clement Greenberg and Harold Rosenberg and with the history of art with such authors of the triumphant narrative on the colour field painting, such as e.g.: Alfred Barr, William Rubin, Irving Sandler, Robert Rosenbaum, Dore Ashton, and John Golding.

» 10 Lyotard writes as follows: “Nothing happens. There are no words, colours, forms, or sounds. The sentence is the last and the bread is not daily. The painter deals with the absence in art, the musician with sounds, the thinker when faced with a desert of thoughts, etc. Not only then they find themselves in front of a white canvas or a white page, at the ‘beginning’ of a work, but each time something requires that they wait and becomes an issue that each time poses the question, ‘and what now?’”. J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, p. 175.

enclosing the experience of art within selected systems representation, treated as systems of clear-cut boundaries. In turn, the Unpresentable in Lyotard's approach, reconstructed by Welsch in his project of defence of modernist art in the role of inspiration for the birth of postmodern philosophy¹¹ – construed also as a defensive unpresentable, silence or presence of avant-garde art.¹² According to Lyotard, through the artists' pursuit of the unpresentable and the invisible, it manifests resistance to the threat of capitalism and ideological misappropriation. My position emerged as a result of the polemical continuation of Lyotard's project, the shift of focus from a defensive unpresentable of colour field painting towards its inexhaustible semantic potential, linking categories of significant void or nothingness with affirmation. As a result of restorative dialogue with the traditions of the past, led form the position of leaning towards open future, it was possible to see the painting of interest to me in the context of the present.

Under my approach, the unrepresentable becomes linked to a broad minority and emancipatory discourse. This reading counters the grand metaphysical narratives of Abstract Expressionism, re-orienting Lyotard's philosophical project to the need for filling the void, whose sense emerges with the exhaustion of the progressive and transcendental narrative. I called the patterns of inclusion into historical time the subjects which were initially excluded from it, weakening the vectors of historical time, pointing upwards at different acute angles, expressive of the experience of modernity, the figures of the unpresentable. Out of the three time concepts built within the postmodern model, I will focus on the one that helped me to transcend the dominant reading of Newman's art, with its cultural hierarchies and maculine prerogatives.

III.

The choreographic figure of dance performs the meandering process of revising the exclusive patterns of Western modernism. On the one hand, it offered narratives that glorified progress, originality and development of modern abstract form of Newman's painting, and on the other hand it offered stories where the spiritual aspect was conveyed by categories such as instantaneous experience, the sublime or abyss. The choreographic figure of dance includes topics sidestepped by history, facilitating an effective use of old narratives to show the readiness of Newman's painting to the change of the time-space of art history. This readiness is inherent in his

» 11 W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej*, [in:] *Odkrywanie modernizmu...*, p. 441.

» 12 J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, p. 176 and 181.

painting, once we notice that apart from descriptions of this artist's paintings, focusing on his fetishized metaphysical verticality; another equally important feature of this painting is its duality, which helps see it in horizontal, i.e. historical and cultural terms.

This characteristic is revealed by Newman's breakthrough painting, *Onement* (1948), part of the collection of the Museum of Modern Art in New York. The canvas, painted early in the artist's career, is relatively small: 69.2 × 41.2 centimetres. It contains an element which under the modernist model gained the status which is binding on both the concept of teleological fulfilment of the history of modernity of Western modern painting and the spiritual advancement of modern American culture. The element in question was a vertical, fiery strip of cadmium red, led across the centre of the painting by a decisive stroke; the artist called it a zip.¹³ Rather than form, it was something ambivalent – “non-streak”, “a so-called line”, since Newman did not believe in straight lines in art.¹⁴ Important from the point of view of the interpretation of a painting and of the development of relevant discourse is, as I am trying to demonstrate, not only the vertical line, articulated as zip, expressive of the artist's ahistorical aspirations connected with light, but also division into two identical halves. The ambivalence helps to shift the meaning of *Onement* from an iconic modernist work to a work that belongs with the post-painting and post-media era, leaning towards varied conceptualisations and forms expressed in an interdisciplinary language of various artistic disciplines – not only prints (*Eighteen Cantos*, 1963-1964) and sculptures (*Here series*), but also dance, as I will demonstrate further on in this text.¹⁵

The artist's self-commentary clearly indicates that in the modernist stage of reception of his art, dance was virtually non-existent. This is clearly indicated in an interview Newman did at the end of his life:

“[With a painting – my addition, E.J.] there's nothing to walk into. It's not a window leading you into a situation where you walk through some either interior or exterior world from which you then come to a conclusion. The beginning and the end are there at one. Otherwise, a

» 13 I mention only some of the zip definitions from the interviews by Emile de Antonio and David Sylvester. See Interview with David Sylvester, p. 254-259. In his last interview before death for de Antonio, the artist saw zips as “streaks of light”, deliberately not defining precisely the nature of these elements, but also refusing to see them in the context of an “arbitrary and abstract decision”.

» 14 From “*The New American Painting*”, [in:] B. Newman: *Selected Writings...*, p. 180. The interview of David Sylvester with the artist in this book is in large measure dedicated to the question of the line. The subject of the zip appears here in the context of the difference generated by Newman's art with respect to Piet Mondrian's painting. *Ibidem*, p. 254-259.

» 15 This feature, noticed by Newman himself (in *Northwest Coast Indian Painting*, 1946), was first pointed out by Ive-Alain Bois. See *Idem*, *Painting as Model*, exhibition catalogue, The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1990, p. 187-215.

painter is a kind of choreographer of space, and he creates a kind of dance of elements, and it becomes a narrative art instead of a visual art".¹⁶

Showing the process of transforming temporal coordinates of discourses of the modern history of American art should, therefore, start with identifying an absence in the modernist reception model, starting from a reflection that the visual experience of an autonomous painting totalised in this model offset the participation of body and motion, both in the creative process and in the preferred, contemplative reception vis-à-vis abstract representation.¹⁷ Another constant element of the dominant reception model was moreover a gender-specific concept of the creative act, often demanding a depreciation of the female element and the rejection of the idea of partnership in art.¹⁸

In the postmodern reading, sensitive to context and the cracking of the dominant manner of reception, Onement helps to see that dance operated parallel to and independent of painting. The distinguished female representatives include Mary Weigman, Thelma Johnson Streat and Martha Graham. In the centre of Graham's solo filmed in 1943, *Lamentation*, there is a single female figure, whose solo dance highlighted by the purple costume expresses choreographic figures of pain and suffering.¹⁹ We could observe post factum that her work corresponds with the visual structure of Onement, consisting in isolating a single motif and optimising its semantic field. The interdependencies between Graham's dance and Abstract Expressionism was indicated by Stephen Polcari, who observed as follows:

"she [Graham – addition mine, E.J.] demonstrated dance as a model of psychological, ritual, historical and cultural self-analysis, parallel to Abstract Expressionists' beliefs, partly influenced by the Surrealists, explored in their paintings and sculptures at the same time".²⁰

Along with the emergence of a revisionist narrative, ushered in by artists and critics around the 1960s, dance changes its status. It becomes articulated explicitly in Huber Crehan's review of a Newman exhibition inaugurating the operation of the French & Company Gallery: Newman

» 16 Interview with Emile de Antonio, [in:] *B. Newman: Selected Writings...*, p. 306.

» 17 Crucial for this aspect is Greenberg's idea of sight-oriented modernism. See C. Greenberg, "American-Type" Painting, [in:] *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, E.G. Landau (ed.), Yale University Press, New Haven, London 2005, p. 198-214. The text was originally published in the "Partisan Review", Spring 1955.

» 18 H. Rosenberg, *The American Action Painters*, [in:] *Reading Abstract Expressionism...*, p. 189-198. The text was originally published in "ARTnews", vol. 51, no. 8, December 1952, p. 22-23; continuation p. 48-50. See also N.L. Kleeblatt, *Greenberg, Rosenberg and Postwar American Art*, [in:] *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning, and American Art*, 1940-1976, N.L. Kleeblatt (ed.), New York 2008, p. 135-145.

» 19 A performance with the music composed by Zoltán Kodály premiered on 8 January 1930 at the Maxine Elliott Theatre, NYC.

» 20 S. Polcari, *Martha Graham and Abstract Expressionism*, "Smithsonian Studies in American Art", vol. 4, no. 1, Winter 1990, p. 19.

believes in a masculinist environment and expresses this idea in his paintings. [...] Newman expresses a proud, inflexibly archaic, male sensitivity resembling that of the Old Testament. But in truth we live in a different world, which no doubt needs the male energy, yet a man of a new type, I imagine, would be aware that we should have more music in dance. It takes two to tango.²¹

However, before the motif of a solo tango gets developed in the 1990s as a metaphor of Newman's anti-partnership attitude, artists representing pop-art, minimalism or earth art differently impact the diversified reception of his oeuvre. The artist's zip in sculpture or prints, taking place in the 1960s, points to his opening up to the interdisciplinary. As Anna Markowska showed referring to the aforementioned series of prints titled *Eighteen Cantos*, the unison of Newman's language was transgressed; this language became diversified not only through a weakening of dependence on a selected medium, but also as a result of use of the strategy of repetition and of a series, typical of that decade, which enlivened interest in the inherent qualities of printmaking.²² Since the very strategy of repetition contains both refinement and critique of artistic perfection of a single form, we can say that works in series undermined the perception of Newman's art in terms of one-sided development; they co-created a decentralising frame, introducing at least a second, equivalent direction countering the time axis. It offset the dominant modality of reception of his art in terms of immediate experience through a temporal process, a horizontal and historical perspective.

The necessity to compete against pop artists or minimalists brought about a change in Newman's image – from a patriarchal father and creator to an artist, who proposed an inspiring formula of an abstract painting, not limited to the hot programmatic assumptions of Abstract Expressionists, but interesting especially for the minimalists. Donald Judd, as Jeanne Siegel observes, stressed the adaptability of his art to the criteria of ABC art. Judd, the eulogist of minimalist reduction expressed in a new language of succinct and recurrent forms, whose genesis must be sought in modernism, wrote that Newman's painting is a statement on the theme of a rectangle, helping him to reflect on the importance of geometry, i.e. an aspect which Newman demonstrably rejected.²³ The pluralisation of the dominant art paradigm is best seen in the crack of the modernist paradigm, visible in Newman's sculpture *Broken Obelisk* (1963-1967), located

» 21 After: M. Leja, *Barnett Newman's Solo Tango*, p. 559.

» 22 A. Markowska, *Intruzje i manipulacja. Problem powtórzenia w grafice Barnetta Newmana i Andy'ego Warhola*, [in:] eadem, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, p. 126-136.

» 23 J. Siegel, *Around Barnett Newman*, [in:] eadem, *Artwords. Discourse on the 60s and 70s*, UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

in a swimming pool designed by Philip Johnson in front of the Rothko Chapel in Houston. It consists of an upturned obelisk, broken off in its upper section, whose pointed tip rests on a pyramidal base of four steel walls. Philip Wofford, an author of lyrical abstractions, was appreciative of it, noticing that the Broken Obelisk: is one of the most magnificent American sculptures, not only due to its monolithic quality, but also thanks to its absurd obviousness, a combination of an obvious gesture carried to the extreme. The cutting off of the obelisk and its being turned on its top is almost grotesque, but at the same time the scale and correct proportions of form make it a classical, very peaceful work. It is ambivalent, an exciting combination of comedy and tragedy²⁴.

Interestingly, creating the sculpture, the artist used two forms well-established in culture. In the architecture of ancient Egypt, the pyramid was principally a monumental tomb, while an obelisk was an iconic statue of the god of sun Ra or a symbolic gate.²⁵ Breaking the obelisk in its upper section also indicated its duality as the fundamental structural feature of the sculpture, directly undermining the integrity of form, so important for Newman earlier; in incomplete, it required concretisation in the viewers' imagination. A change of the mode of engaging the viewers' attention, combined with the scale of the artist's unprecedented acceptance of an awareness of the conventional character of art and an awareness of reference, typical of the postmodern, make the artist mover to a more open model or creation, rooted in history and culture.

Larry Poons, in turn, was not only moved by Newman's paintings, but also admitted that it was them that gave him an "impression of being able to paint".²⁶ At a party in Barney's home, the painter admitted to having problems with his father, who did not accept his chosen profession. Newman, who painted Abraham (1949), a painting that used the language of abstraction to depict a history of a near dedication of a son by his father, interfered. Indicating to Poons' sceptical father, a businessman, the soundness of the artistic profession, Newman confirmed the painter's serious identity. The younger painter was so thankful to his senior colleague, that he defended in him the feature denied to him by others, maintaining that "what was beautiful about Newman was that he treated you as a colleague rather than an elder artist".²⁷ Andy Warhol, the king of the then gay society of a new generation of pop artists, paid little heed to the patriarchal image of the author of *Vir Heroicus Sublimis*. A creator of

» 24 *Ibidem*, p. 52.

» 25 See *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (ed.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, p. 250.

» 26 *Ibidem*.

» 27 *Ibidem*, p. 45.

objects criticised for an absence of emotional engagement, Warhol was provocatively tender towards him, observing that Newman “had always been sweet. He would always ask me how I was. He was really good”.²⁸

However, since as Michael Leja, a revisionist of key importance for Newman’s reception in the 1990s, the artist’s language did not keep up with the changes taking place, he was partly excluded from the ongoing debates concerning art. The painter, who debuted precisely in the 1960s, joined that very decade the ranks of those excluded from the historical and artistic discourse of women, people of colour or gays. Leja saw Newman as invariably a “soloist in the tango”, someone who holds absolute power over the significance of his art.²⁹ Similar conclusions are drawn by Sarah K. Rich. The author of *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman’s “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?”* (2005) indicates that the eponymous series of works, drawing on the aesthetics of hard-edge painting and made in the period 1966-1970, Newman expressed a fear, even though he “tried to put it in quotation marks”.³⁰ Analysing the at least dual nature of the artist’s language of painting, Rich notices that this was not so much a fear as one of fundamental sensations, expressed by the Abstract Expressionists, by one concerning the status and position of a particular artist in a decade of a “cold, matter-of-fact characteristics of the contemporary art scene”.³¹ In that decade Newman’s paintings were an example of good form, but the ideas underlying them were not approved of.

The awareness of the exclusion of dance from Newman’s abstract art at the moment of its birth, followed by its gradual restoration in a revisionist discourse, provokes us to reach out to the future, beyond the boundary of theoretical speculations, and to propose a dancing approach to a story about this artist in the new millennium. An opportunity to supplement the choreographic dance figure appears in the field of curatorial strategies of displaying the artist’s paintings, so far invariably revisionist. As a result, the postmodern construction of time, patterning on avant-garde art, articulates its open ending through the design of the “Newman” exhibition. It stresses the shift from the concept of the artist’s biographical “I” of the artist, who “stressed the singularity and uniqueness of his own existence, its tragedy and loneliness”, towards its contextualising, taking into account Newman’s negotiating of his own position in the art of the 1960s; finally, in the 21st century, it recognised the status of “Newman’s” cultural text, i.e. a reading effect of acceptable intrusion and manipulation of the

» 28 *Ibidem*, p. 51.

» 29 This is pointed out by Michel Leja. *Idem*, *Barnett Newman’s Solo Tango*, “Critical Inquiry”, vol. 21, no. 3, Spring 1995, p. 556–560.

» 30 S.K. Rich, *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman’s “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?”*, “American Art”, vol. 19, no. 3, Fall 2005, p. 17.

» 31 *Ibidem*, p. 19.

historical shape of the field of the discourses dedicated to his art.³² As an authorial culture text, a result of a choreographic modulation of historical and artistic sources within the postmodern reception model, “Newman” proves a trickster of the progressive and transcendental narrative.³³

The Daugavpils Mark Rothko Culture Centre in Latvia, occupying the premises of a former tsarist arsenal, could be an imaginary venue of the curatorial performance of Newman’s dual painting.³⁴ The curatorial projects could show the resistance of this young institution to the colonising Western discourse of power and authority, which its architectural context seems to predispose it to. The exhibition, which will not involve an expensive show of the US painter’s originals, will epitomise an idea of his art being open to a truly partner-like dialogue with the oeuvre of artists expressive of the emancipatory minority narrative.³⁵ In one wing of the arsenal, “Newman’s” tango partner would be Marina Ambamović, a figure of the feminist women’s liberation movement of the 1970s, in another Félix Gonzáles-Torres, whose art takes account of the discourse of homoerotic minorities. On the one hand, then, we would deal with a performance of the traps of the emancipatory discourse on the basis of documents of works from the artist’s great retrospective show at the MoMA, Marina Abramović: *The Artist is Present* (2010), helping to bypass the mirror repetition of *The Same* – echoes of the oppressive discourse in the phallic art of the Balkan-based artist. On the other hand, we would deal with a factual transgression with respect to earlier limitations of modernist narratives. The transgression would be contingent on the work by the Cuban artist, *Untitled (Double Portrait)* (1991), consisting of a pile of blank sheets of paper which the visitors could take away with them. Each of the sheets of paper features a symmetrical couple of identical, black rings, a symbol of a homosexual couple. Furthermore, the cooperation of an art theoretician and the choreographer Magdalena Przybysz, intending to create a choreography related to colour field painting, would lead to the creation of a choreographic discourse of Newman in a work with a group

» 32 See A. Markowska, *Komedia sublimacji...*, p. 125.

» 33 I started discussing this issue in an earlier text. See E. Jarosz, ‘Newman’: *Trickster in Every Sense of the Word!*, [in:] *Trickster Strategies in the Artists’ and Curatorial Practice*, A. Markowska (ed.), *Polish Institute of World Art Studies*, Warsaw – Toruń 2012, p. 189–195; on the strategy of putting names of master painters in inverted commas see M. Bal, *Reading ‘Rembrandt’: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991, p. 11.

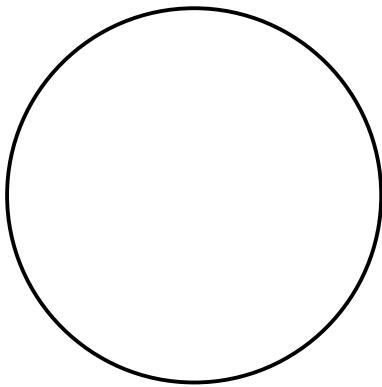
» 34 When writing this article, the curatorial endeavour is purely an intention of a project. The choice of the venue has not been consulted with the organisers of the Mark Rothko’s Art Centre in Dyneburg.

» 35 See H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [in:] *Powrót Realnego...*, p. 199–233.

of local dancers/performers.³⁶ The exhibition design stresses carnal and temporal relations as well as the relations between the exhibits and the space and context of the institution.

The return of dance to Newman's reception, starting from the links between the modern and the postmodern, was contingent on the reformulation of the category of the sublime, which was linked for American modernism with the dominant culture of making sacrifices of fathers and brothers. In Newman's case, the symbolic patricide, the subject matter of his early painting *Death of Euclid* (1947), concerned both Euclid and Piet Mondrian, whom he abhorred the way scholars interested in his art do. Since the individualistic stance did not allow these men to share public space, which they were gaining in order to introduce avant-garde art into public institutions, its revision in the new millennium led to a definition of relations between the cultural text of "Newman" and its author as a tango with "Newman". At the extremes of the new temporal story brave curatorial strategies emerged, which embodied the shift in the established exhibition scenario of Newman's painting in the project of particular practices. The shift from the design stage to the implementation one calls for waking up from the vicious dance of contemplation of Newman's large-sized paintings, hibernating in a market discourse. Perhaps this kind of proposal decentering the Western paradigm, arising from the need to transcend the limitations of modern experience, will allow us to break free from the inferiority complex towards the Western centre? ●

» 36 The artist pointed out in an interview: "I love Mark Rothko's paintings. When I consider his route from realism to narration, I feel elated. It is great art to be able to belittle yourself and skilfully dissolve in the composition. This pleasure of focusing on a series of impressions – the moment where only what is counts can be likened only to my favourite game of car racing, which I can play for hours on PlayStation simulation gear (laughter)". See M. Przybysz: z szumu informacyjnego wylania się tożsamość, [in:] A. Królicza, *Pokolenie Solo*. Choreografowie w rozmowach z A. Króliczą, K. Lemańska, K. Steńczyk (ed.), Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteca, Kraków 2013, p. 211.



Tomasz Misiak

author of "Aesthetic contexts of the audiosphere" (Poznań, 2009) and "Cultural spaces of sound" (Poznań, 2013) and many articles in scientific journals and collective publications. Main research interests: sound studies, acoustic ecology, the presence of sound in contemporary culture and music. In his research work combines critical reflection on art and culture. It describes mainly transform the culture of sound and its influence on the new using a method of listening. He is currently preparing publications on the presence of research in the field of sound studies in Poland. Music radio journalist associated with student radio "Afera".

Harry Lehmann and Johannes Kreidler: Around the Digital revolution in the Art of Sound

For of all technologies, it is the technologies of information and communication that most mold and shape the source of all mystical glimmerings: the human self¹

Harry Lehmann, a German music critic and philosopher, is one of the few contemporary researchers who has recently attempted to describe the digital revolution taking place in music. Referring to selected artistic realizations, including the extremely interesting works of the composer Johannes Kreidler, Lehmann not only tracks the changes observed in artistic practices, but also tries to show the influence of constantly developing digital technologies on the institutional, social or aesthetic dimension of art. The digital revolution in the context of contemporary music and art will be of interest also in this article.

How to understand the digital revolution in the field of music? This question is apparently only referring to a homogeneous context. It is impossible to analyse the changes connected with the development of technology in art without taking into account other areas connected with spirituality or everyday life, with which music is inseparably connected. Therefore, before I attempt a reconstruction of Lehmann's assumptions, I would like to fit the questions addressed in the title into a more general field of considerations related to the impact of technology on culture. I will start with the least obvious proposal in this context, one which yet

» 1 E. Davis, *TechGnosis. Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Berkeley 2015, p. xx.

shows some universal ways of thinking about technology, appearing in the contemporary humanities in recent decades.

Erik Davis, who since the 1990s has been tracking changes in spirituality under the influence of digital technologies, has noticed that the method of coding information significantly influences our thinking about matters related to various forms of transcendence. Digital information technologies, with the Internet network and large databases, have contributed to the redirection of questions about the beginning, end or infinity. These questions, posed from the beginning of human thinking in the context of various religious and philosophical systems, break away from dogmas and drift along with the inexplicable potential of digital networks. Assuming that “the road is the network”, Davis reminds us that human memory is the element that is transformed by every technology to the greatest extent. In the context of the development of digital information technologies, this is associated with a specific form of separating data / thoughts from the mind. “And yet, with the immense honeycomb of cyberspace – the supreme amputation of memory – we spiral around again to the vision of memory as a *s p a c e o f i n f o r m a t i o n*, a three-dimensional realm that is ‘outside’ ourselves while simultaneously tucked ‘inside’ an exploratory space that resembles the mind”.²

Emphasizing the importance of memory changes taking place under the influence of technology, Davis sides with the dialectical way of thinking defined by the triad: “separation”, “absence” and “difference”. Each technology makes a kind of amputation of memory, which separates various data from one another, and then, analysing their mode of existence in new conditions, adapt to the differences resulting from these changes. Such thinking, from the time of Marshal McLuhan’s analyses, has been applied in various research contexts, serving the purpose of describing the most important differences between oral culture, print culture and contemporary digital culture. It is very much telling that, as McLuhan observed, “Ours is the first age in which many thousands of the best-trained individual minds have made it a full-time business to get inside the collective public mind. Until the present age, this awareness was invariably linked with the artist, who had the strength and zeal of a visionary capable of decoding the outside world and of transmitting its image to the inner world”.³ However, are we really able to fully realize what is happening today under the influence of the technologies of change and whether artists “deciphering” the outside world have a different task today than in the past? The questions, posed in the context of McLuhan’s analyses, only seemingly seem straightforward and aimed at an unequivocal answer.

» 2 *Ibidem*, p. 208.

» 3 M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York 1951, p. v.

Various forms of coexistence with digital technologies have questioned what McLuhan did not yet fully perceive, namely a dichotomous division into interior and exterior, which necessitated questions about memory, art and the impact of technology on everyday life from a new perspective.

What characterizes this new perspective? If we would like to continue the research model proposed by McLuhan, we would have to reflect on what distinguishes contemporary culture, dominated by digital technologies, and secondly, what differentiates it from previous cultures, determined by the tribal element of speech (oral culture) and linear logic of writing (print culture). From the point of view of the subject matter of this article, however, it would be more important to ask whether this scheme and related questions can be used in analyses of contemporary art, in particular of music.

The initial answer is affirmative. Until very recently, the most comprehensive description of the relationship between oral culture, print culture and contemporary electronic culture in the context of music was made by Chris Cutler in his analyses of popular music. Cutler's idea is that specific cultural forms, designated by the technologies characteristic of them, should be assigned specific types of memory.

And so, "biological memory" would be characteristic of oral culture and of the "folk mode". In the context of music, this is connected with several important features. First of all, "the means by which the folk mode is generated musically and thanks to which it goes on is based on tradition and human, i.e. biological, memory. This folk mode concentrates on the sense of hearing and can only exist in two forms: as sound and as a memory of a sound".⁴ This means that music is always created by the whole community, being an important factor in building a collective identity and a sense of belonging. There is no division between the composer and the performer, which is further emphasized by the fact that the individual author does not exist. In such a defined space of artistic practice, there is no mediation in the form of a musical notation, which in turn implies the impossibility of indicating a finite and final version of the work. The music itself cannot become private property.

The features that distinguish music creativity change with the domination of printing. In this context, we deal with "written memory" which "as an invariable memory, external to the user, cannot be subject to organic adaptation or forget about itself".⁵ Writing and later also printing and the music score associated with these media sets different functions for the composer and performer, and also leads to the commodification of

» 4 Ch. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne* [On popular music. Theoretical and critical texts], transl. I. Socha, Krakow 1999, p. 32.

» 5 *Ibidem*, p. 35.

music, making it a private property dependent on specified authorship. In addition, the score as a medium of the eye contributes to a radical change of experience – from tribal collectivism based on the human voice and its hearing to analytical thinking based on vision. “The good times for a music notation most probably meant a negation of the folk mode: internal / biological memory gave way to external memory / written in notes; the primacy of hearing was replaced by that of sight. Understanding of the whole was replaced by a focus on details. The unity of the composer and performer was replaced by the almost complete functional separation of these two roles”.⁶

A new form of culture and a new type of memory appear along with electricity, and hence with new, electric, and later also electronic instruments, with devices recording, transforming and reproducing sound, with a recording studio. Recording is the third type of memory in Cutler’s theoretical model. The capability of recording sound not only broadened the range of sounds used in music but also contributed to the re-entanglement of music-related experiences into collective listening. The most important features of recording and related forms of creation and ways of listening could be described as a negation of the features characteristic of artistic music of print culture, and thus “all the main, inherent features of recording are a reflection of the corresponding features of the folk mode. As a negation of negation, recording is what we could expect: not a return to the old; but a qualitative transformation of elements and a transition to a higher level”.⁷

Cutler’s proposal, which uses McLuhan’s pattern, can be treated as a prelude to more detailed analyses focused on changes that could be determined in the context of art and music through the prism of technological development⁸. In this context, media researchers pay particular attention to the differences between analogue and digital sound recording capabilities. Yet they do not engage in considerations of quality but try to indicate cultural metaphors that map out new avenues of thinking. Erik Davis notices, for instance, that in this light “Analogue gadgets reproduce signals in continuous, variable waves of real energy, while digital devices recode information into discrete symbolic chunks”.⁹ “Think of the difference between vinyl LPs and digital music files”, continues Davis. LPs are inscribed with unbroken physical grooves that mimic and represent the sound waves that ripple through the air. In contrast, CDs are MP3s chop

» 6 *Ibidem*, p. 36.

» 7 *Ibidem*, p. 41.

» 8 In a somewhat broader context, I considered the suggestion put forth by Cutler in my book *Kulturowe przestrzenie dźwięku [Cultural spaces of sound]*, Poznań 2013.

» 9 E. Davies, *TechGnosis...*, p. xxiii.

up (or ‘sample’) such waves into individual bits, encoding those digital units into tiny pits that [...] The analogue world sticks to the grooves of soul – warm, undulating, worn with the pops and scratches of material history. The digital world boots up the cool matrix of the spirit: luminous, abstract, more code than corporeality. The analogue soul runs on the analogies between things; the digital spirit divides the world between clay and information”.¹⁰

Regardless of the theoretical contexts used by Davis, his metaphors and comparisons may turn out to be heuristically fruitful, as they contain a certain universal comment. Digital technologies radicalize our thinking about the world and make us rethink the relationship between “clay” and “information”, and – by extension – communication processes at all possible levels. In the context of music, this necessitates a philosophical reflection on the technological and communication framework criteria for those forms of creativity that are directly related to digital technologies. McLuhan’s theory and Cutler’s proposition must be enriched with contemporary experience, which complicates previous schemes and takes this dialectic thinking to a higher level. For if oral culture and related traits could be considered a thesis, the culture of print as an antithesis, and culture based on recording as a synthesis, we should consider how, at a higher level of abstraction, one could grasp another thesis regarding the characteristics of the digital culture.

Such a proposal can be found in Harry Lehmann’s reflections. He makes philosophical considerations on contemporary music in the perspective of technological changes. The questions posed by Lehmann are as follows: “How does the idea and concept of New Music change when, as a result of the new digital technology, there is a widespread democratization of the production, distribution and reception of New Music? What normative patterns are subject to technical disengagement? How far should the system of aesthetic categories that the auto-description of New Music carries with it be reconfigured?”.¹¹ At the same time, these questions contain the most important assumptions related to the attempt to delineate the horizon of the digital revolution with regard to music. Lehmann argues that the most important changes that in the context of music have been made under the influence of the development of digital technologies are a consequence of the democratization of music production, distribution and reception. What does that mean? First of all, it involves the deinstitution-

» 10 *Ibidem*.

» 11 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki [The Digital Revolution in Music. The Philosophy of Music]*, transl. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, p. 6.

alization of contemporary music.¹² “Deinstitutionalization occurs when a strongly institutionalized social system is transformed into a poorly institutionalized social system”.¹³ This weakening is caused by the possibility of using various tools with a similar impact potential not only by large, state-run institutions, but also by individuals who are not formally associated with any institution. The digital revolution in its basic form is associated with the dissemination of such tools that were once available only to institutionally supported elites. Lehmann explains this process in the context of music in the following way: “[...] New Music [...] is a highly institutionalized art. Why would something change in this situation? The short answer is: the digital revolution creates alternatives. The composer is no longer solely responsible for using the services of certain institutions, as was the case in the past. The digital revolution offers to producers all the means of production and distribution that until recently were solely the responsibility of the institution.”¹⁴

Describing the consequences of the digital revolution in music, Lehmann tracks various levels of deinstitutionalization, pointing to the changes that contemporary music academies, publishing houses and sound archives are subject to. He moreover indicates new artistic practices with new instruments and computer programs that radically change the ways of producing music scores and underlines the importance of new forms of distribution offered by new digital media. However, bearing in mind the philosophical origin of Lehmann’s analyses and their affiliation with the media research tradition initiated by McLuhan, it is necessary to return to the question about the most general determinant of the new digital culture, which puts it in opposition to previous forms (oral culture, print culture and electronic culture). Lehmann’s indication is clear: “Speech (and listening) constitute oral culture, writing (and reading) are the determinants of literary culture. If communication based on a computer ceases to be understood as a culture of writing, then what basic human activity replaces the function of ‘writing’? The answer would be: editing.”¹⁵

Editing appears as a basic category and the experience associated with this function are present on every level of musical culture – from cre-

» 12 Lehmann uses the term “New Music”, by which he understands “modern artistic music, played almost exclusively on classical instruments and continuing the tradition of Western European classical music”. For the purpose of this article, however, I will speak in this context about “contemporary music” to extend this concept onto those forms of creativity that are associated with electronic instruments and depart as to their form from the tradition of classical music. It seems all the more justified since the examples of the work of the composer Johannes Kreidler, used by Lehmann himself, do not fit New Music defined in this way. As to Lehmann’s definition of New Music, see: *ibidem*.

» 13 *Ibidem*, p. 11.

» 14 *Ibidem*.

» 15 *Ibidem*, p. 51.

ativity, through its distribution, to the reception methods. In his analyses of the digital revolution, Lehmann does not stop at philosophical considerations conducted in isolation from specific artistic practices and tries to root the transformations he describes in selected projects. The philosophy of music in this case is aware of its own addiction to contemporary art, from which it draws inspiration and illustrations for its theses. Having to deal with such dynamic processes that define the nature of the digital revolution taking place in *statu nascendi* and find their reflection in art, one should show how art itself changes and how art changes the institutionalized reality around itself. The deinstitutionalization process does not take place spontaneously, but only under the influence of technological development. It is art and related artistic practices that often determine the course of these changes and become, together with technology, the driving force of the digital revolution. Lehmann chooses, *inter alia*, the work of a contemporary artist, the composer of the young generation Johannes Kreidler. For the purposes of this article, I would like to point to two projects by Kreidler, which will help to see the features of the digital revolution described by Lehmann.

Kreidler's composition no doubt testify to the will to make direct changes within the framework of institutional contemporary culture and point to certain extreme consequences of the use of edition and sampling as the fundamental techniques of the digital media. Of special importance in the first context, showing and problematizing the process of deinstitutionalization, is the 2008 performance, which is intended to go beyond the practice of musical creativity, posing a challenge to the bureaucratic ways of functioning of the German institution GEMA.¹⁶ As the artist emphasizes, in order to register a new composition, it is necessary to fill in a detailed form, indicating in it the sources of all the fragments used in the recorded work, which were taken from previously published sound recordings. To draw attention to the incompatibility of these findings to new artistic practices emerging under the influence of digital tools, Kreidler composes a 33-second Product Placement, in which he used 70,200 (seventy thousand two hundred) sound samples taken from other recordings. Later, with thousands of filled in forms, he applied to the appropriate institution to register his work.¹⁷ The author emphasizes that his work does not aim at directly negating the mission imposed by an institution taking

» 16 GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) is an institution regulating issues related to copyright. The Polish equivalent of GEMA is the Association of Authors ZAiKS, which, like many such organizations around the world, is a member of the international Confederation of CISAC (The International Confederation of Authors and Composers Societies).

» 17 The course of the event and the musical composition are available at: <http://www.kreidler-net.de> [access: 23.01.18]

care of copyright, but urges us to rethink the general approach, which, rooted in the print culture, does not match the modern, digitally mediated culture. A similar problem is perceived by Keith Negus and Mark Pickering, who pose the following question: "Is copyright law still beneficial for individuals and collectives, and if so, for which individuals and for which communities?".¹⁸

In the context related to the editing function as the basic category of the digital revolution in music, it is worth paying attention to Kreidler's another composition: *Compression Sound Art* of 2009. In this work, the author uses a dozen or so sound fragments taken from various recordings referring to important cultural texts. These are mainly recordings in the form of audiobooks, digital data which the author compressed. Since the sources used by Kreidler play an important role and emphasize the conceptual nature of the composition, all of them should be recalled in the order used by the author: (1) a complete set of Beethoven symphonies reproduced in one second, (2) all of the Beatles' songs reproduced in one-tenth of a second, (3) an audiobook of Marcel Proust's *In Search of Lost Time* reproduced in one second, (4) 130,000 different songs played in four seconds, (5) the soundtrack from the movie *Rambo 3*, reproduced in one-third of a second, (6) soundtracks from the collection of pornographic films reproduced in one third of a second, (7) the song *Baby One More Time* by Britney Spears played ten times in one second, (8) song *Gimme More* by Britney Spears played four hundred times in a second, (9) high tones issued with the help of "Adam's Apple" by an illegal immigrant, (10) an mp3 codec read in the wave format, (11) price data for auctions of thousands of banks transposed on melodies for computer games, (12) words of Pope Benedict XVI coming from the loudspeaker on which a condom was installed, (13) an audiobook of the Bible reproduced in one-third of a second, (14) an audiobook of the Koran reproduced in one-third of a second, (15) an audiobook of the Torah reproduced in one-third of a second, (16) a set of works by Fryderyk Nietzsche in audio form reproduced in one-third of a second, (17) four above fragments (13, 14, 15, 16) reproduced simultaneously, (18) *Critique of Pure Reason* by Immanuel Kant in an audio form reproduced 22,000 times per second (audible only for bats), (19) microsecond sounds of explosions accompanying the victims of the Iraqi War on April 1, 2009, (20) the word *Reich* pronounced by Adolf Hitler, reproduced 12 times slower than the original, (21) the code of an illegally copied DVD read in the wave format, (22) recording of a device imported in 1972 from Alaska to New Zealand, vibrating 574 cycles per second, then

» 18 K. Negus, M. Pickering, *Przemysł*, transl. Z. Nowak-Soliński, S. Jacobson, [in:] Andrzej Gwóźdź (ed.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki [From the cultural industries to the creative economy]*, National Centre for Culture, Warszawa 2010, p. 27.

processed in 2003 using an ATARI computer with illegal software, (23) a sound whose origin will never be revealed to anyone, (24) a completely neutral sound with absolutely no meaning. Each recording is accompanied by appropriate photographs or icons directly related to the presented sounds. After this catalogue of items, there is a part which is the effect of various combinations of the previously presented fragments, after which, in the finale, the song, (25) *Compression Sound Art* by Johannes Kreidler is presented, played 3,000 times per second.

The song, which lasts less than three and a half minutes, is bewildering due to the multiplicity and diversity of the fragments used and, in line with the artist's intention, metaphorically points to the situation of man, a modern recipient of culture drifting in a maze of constantly changing codes and data. *Compression Sound Art* is moreover a composition addressing the compression problem itself, which is another determinant of modern digital tools that radically change the way data are used. *Compressio*, a word derived from Latin, is semantically linked to the process of "squeezing" but also means "a concise presentation" or, from yet another semantic perspective, a "surrounding" and an "embracing".¹⁹ In the context of digital technologies, the term compression is most often used within telecommunications, data processing and encryption, and denotes a signal transformed in such a way that the amplification of signals with a lower frequency is greater than that of signals with a larger amplitude. In this way, it is possible to reduce the impact of interference in each transmission. The purpose of compression is, therefore, to avoid interference and eliminate noise that negatively affects a given message. In the case of Kreidler's work, however, we are dealing with a compression process brought to the extreme, and consequently – teleologically speaking – with its reversal. We get a signal that loses its original character and can be retrieved only after the data restoration processes are begun.

Selected artistic realizations by Johannes Kreidler can be used as illustrations of the ongoing digital revolution in music; a revolution that impacts the overall musical culture and makes it necessary to revise traditional relevant observations. Kreidler's work is not the only exemplification of the processes and problems related to them described by the German philosopher, but it also helps identify the most important technological transformations changing the form of cultural participation. Sampling, compression, coding, translation of data from different media environments, doing without traditional sound carriers, transfer to the new level earlier possibilities related to recording, transforming and transmitting sound, which in turn radically influenced the possibilities

» 19 See: E. Sobol (ed.), *Słownik wyrazów obcych PWN* [Dictionary of foreign words PWN], Warsaw 2002, entry "compression" and derivatives.

originating in print and reproduced musical notation. “The breakthrough that came about thanks to the digital revolution in Western artistic music can only be compared to the invention of musical notation in the eleventh century”.²⁰

Such an important breakthrough, however, is not associated solely with innovative artistic practices, which with the help of new tools radically expand the sound universe used in music composition. It also involves blurring the boundaries between classical artistic music and music generated by a computer. In this context Lehmann refers to the so-called “digital” or “virtual orchestras”, whose development dates back to the beginning of the 21st century, when hard disks with a capacity of several hundred gigabytes began to be available, and the processors of computers used in professional studios had enough computing powers and fast enough data processing capacities that you could access a huge amount of data and process them in real time. As a result, an appropriate computer program, using thousands of samples of instrumental recordings available in virtual archives, can create a score reflecting any style of any composer, and the resulting recording will be difficult to verify in terms of “authenticity” even by professionals. “The Wall Street Journal conducted a test, playing to two music professors four fragments of Beethoven’s 7th Symphony, once performed by a normal orchestra and the other time as played in a digital arrangement of Paul Henry Smith. The result: after the first hearing of the recordings, both took the interpretation of real musicians for the work of a computer”²¹.

Such new possibilities resemble Jean Baudrillard’s theory of simulacra. For the French philosopher, the issue of simulation makes us aware of the ongoing process of blurring the boundaries between truth and falsehood, the real and the unreal, reality and the world of imagination. Along with this process, “truth, reference or objective cause have ceased to exist”²². However, on the other hand, one of the most important consequences of the simulative character of contemporary culture is the increased need to continually reproduce the world in order to confirm its existence. This is existence in an unadulterated form. Only that the more effort we put into the mapping, the more we realize that we are already observing “only” our own product.

The processes once described by Baudrillard in the context of contemporary music assume an even more radicalized character. For if the boundaries between the music performed by musicians and the music generated by the computer get blurred, if the boundaries between music

» 20 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce...*, p. 39.

» 21 *Ibidem*, p. 133.

» 22 J. Baudrillard, *Simulacra...*, transl. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor 1994, p. 3.

played live and music reproduced from loudspeakers are equally unclear, then perhaps – as Lehmann points out – the only indication of authenticity is some kind of imperfection. The lack of interference is more and more a sign of technical excellence for us. We therefore see authenticity where something “breaks down”. This, however, can be programmed, too. “Virtual music is recognized, if at all, thanks to its perfection, that is, faultlessness. If you lack naturalness, you can program the interference function; it would be enough to enrich the collection of samples with those in which there are a lot of performance imperfections”.²³ Coming back to Baudrillard, it is worth emphasizing that in music the simulation and dissimulation processes collide with each other. “Do not let anything know; to dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one doesn’t have. One implies a presence, the other an absence”,²⁴ observes the French philosopher. Perhaps, therefore, our future ways of dealing with the effects of the digital revolution, both in music and everyday life, will largely depend on whether we accept new forms of perfection. ●

» 23 H. Lehmann, *The Digital Revolution...*, p. 18.

» 24 J. Baudrillard, p. 3.

Justyna Ryczek

PHD, assistant professor at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies at the University of Arts in Poznań. The author of book: *Piękno w kulturze ponowoczesnej* (2006), and art critic. Her research interests focus on: contemporary art in relations with public space, ethics, popular culture and new media.

Pushing the Limits

– Multilateral Relations

of Art and Ethics

The work of art, reaching out towards the future, somehow hovers it up and retains within itself, just as the living organism retains light and turns it into vitamins. Art hovering up the future is a secret photosynthesis.

Alicja Kępińska¹

The links between art and ethics have had a long tradition. We all perfectly remember the Pythagorean observation about the influence of music on the upbringing of a human being, or the relationship of a triune chorea and catharsis. Above all, however, we remember the views of Plato, who clearly linked art and morality, and very seriously required the exercise of control over all its manifestations. Art had to be unquestionably subjected to morality. Since art had its role to play in creating the perfect state, then it had to be right and proper. Jacques Rancière writes that Plato's position corresponds to the order which he describes as the "ethical regime of images". In it, we do not talk about art, but rather about images themselves, what they can depict and, above all, what purpose they can serve. In Plato, the right and proper reflect reality, whereas the inadequate represent the world of phenomena. "He has to determine what way of existence of images relate to ethos, that is, the mode of existence of individuals and communities. This question prevents 'art' as such acquiring an independent identity".² In antiquity and long before, it was obvious that art does not

» 1 A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003, p. 170.

» 2 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, transl. M. Kropiwnicki, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2007, p. 80. For contrast, the author would often recall Plato's philosophy to illustrate the changes taking place. In addition to Rancière's ethical regime, there are two more orders: poetic and aesthetic.

have autonomy and should be subordinated to the prevailing ethics and vision of reality. The constraints it was subjected to came from the world outside of it. Attempts to look for independence, even worthwhile³, did not bring about a lasting autonomy. This emerged only in the eighteenth century with Immanuel Kant's principle of a selflessness taste of judgment and the famous "purposeful purposelessness" of art.⁴ The autonomy of art was, on the one hand, very much needed, and on the other hand, it caused the separation of artistic practice from other aspects of life, fought against by the avant-garde, as we know according to Peter Bürger.

However, ethics did not cease to matter. The twentieth century, along with its numerous revaluations, also put ethical issues at the centre of attention of theoreticians dealing with culture, and in particular with art. This is strongly related to history and, above all, to the difficult experiences of concentration camps. Theodor W. Adorno will ask helplessly about the possibility of creating poems after Auschwitz.⁵ Later on questions are asked about artists' duty and about their adequate involvement; moral value becomes the basic criterion of work evaluation.

The "ethical turn" will be revealed in many disciplines of the humanities; in literary studies it will manifest itself with questions posed with respect to the works themselves as well as to their creators and researchers. Issues related to human behavior, demands of a moral novel, questions about the role of individual works and the consequences for the reader are frequently discussed problems.

Development of ethical criticism⁶

In art, the above turn is connected with the actions of artists in the social space, in cooperation with ordinary people. "The turn which occurred in

» 3 As we know, one of the first thinkers who pointed out the autonomy of art was Aristotle, who spoke about the subordination of art to morality. However, he noted that it is not absolute, art being primarily intended to fill out our free time.

» 4 Here, I only invoke well-known and well-described facts.

» 5 J. Rancière understands the "ethical turn" as seeing art by Extermination; art is to give testimony to Unhappiness. In this context, he also discusses the aesthetics of Jean François Lyotard's sublime.

» 6 The Polish reader can find the main manifestations and representatives of the ethical turn e.g. in A. Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji*, "Ruch Literacki" 1995, vol. 1, M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, "Pamiętnik Literacki", no. 91/1, 2000. It is also worth to read N. Carroll's *Sztuka a krytyka etyczna: przegląd najnowszych kierunków badań [Art and ethical criticism: an overview of the latest research trends]*, "Teksty Drugie", No. 1/2, 2002, in which the author presents allegations against ethical criticism, polemicizes with them, and at the same time points to the discrepancy existing in the 20th century between theory and practice in the interpretation of art. Some fundamental texts related to the ethical turn in various fields are collected in: *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, ed. T.F. Davis, K. Womack, 2001. The ethical turn is also interesting in anthropology, where it is understood as the duty of researchers to the "subjects" of their research.

a serious criticism under the influence of art based on social cooperation was summarized as follows: the social change in contemporary art caused an ethical turn in art criticism. This can be seen in the increased attention devoted to how a given collaboration comes about. In other words, artists are more and more often evaluated for the process of action – for the extent to which they provide good or bad models of cooperation – and criticized for any sign of possible use of participants that does not provide a ‘complete’ representation of the individuals involved in the project (as if this were at all possible).⁷ In Poland, the issue of artists’ morality was also raised with respect to critical art developing in the 1990s. It was most often attacked for its lack of morality and violation of religious feelings; both the works themselves and the exhibitions displaying them were subject to censorship. I will not recall particular situations or describe the accusations and their refutation; let me refer you to other texts, instead.⁸ It is worth noting that a few years later, Paweł Leszkowicz, who is by no means a supporter of censorship or a representative of conservative thinking, revisits the question of the links between art and ethical issues. Under the influence of Susan Sontag’s book *Regarding the Pain of Others*, having clearly defined his position, he looks at selected examples of critical art. This text triggers the resumption of important questions and a reflection on the relation of art and ethics.⁹

One of the basic postulates of the ethical turn is the assessment of the artist’s behavior or attitude. This assessment is often made from a specific point of view, in which the evaluators, convinced of being in the right, proclaim a specific ethical order. Although reflection on the actions of artists is essential, it should not become a pretext for censoring or restricting their activities.

» 7 C. Bishop, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpień* [Social turn: cooperation as a source of suffering], [in:] *Stadion X. Miejsce, którego nie było*, ed. J. Warsza, Warszawa-Kraków 2009.

» 8 A. Szyłak, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce, “Exit” 1997*, R. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce, “Exit. Nowa sztuka w Polsce” no. 4 (40), 1999*; P. Piotrowski, *Sztuka wobec polityki*, I. Kowalczyk, *Sztuka i moralność – funkcjonowanie twórczości lat dziewięćdziesiątych w sferze publicznej, cenzura i krytyka, “batalie o nową sztukę”*.

» 9 “Therefore, I emphasize that my criticism is only a single opinion in the name of reflection and freedom of reflection, not censorship. It is also an attempt to signal a certain re-evaluation of the so-called critical art. Just as there is a critical art, there is also a critical art history that does not consist in writing eulogies. I emphasize this so that my words will not be used against the artists mentioned below, whom I value. I only put forth a problem. I deliberately chose stars of Polish art, whose position is strong enough domestically and abroad. I believe that my voice can only enrich the multiple interpretations of their work. I want to stress that I do not identify these artists with any political group. Rather, I treat their art as a symptom of the state of public awareness shaped by those systems. I also write about specific, individual works rather than about their entire oeuvre.” P. Leszkowicz, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, 2006, Obieg archives.

Art and the challenges of the modern world

In this text, I am also interested in another aspect of links between art and ethics. Maybe this is a slightly naive and simplistic approach, yet I would like to provide some examples of works that confront us with, and even promise us, problems and opportunities (positive and negative) of the world around us. My simple approach stems from the numerous connections between art and everyday life, theory discussed as relational art, engaged art, or the art of cooperation, through to the demands of using art to solve problems. This is in a way the fulfilment of Jacques Rancière's postulates. "Ethics is often regarded as a normative point of view from which values and practices of other spheres (*art, politics, etc.*) can be judged. I think that this is not what we are confronted with today. We are now facing the confusion of political and aesthetic distinctions in one and the same vague point of view. That's what ethics means".¹⁰ It moreover means to seek allies in a difficult situation, without specific ethical codes and inviolable norms. As Zygmunt Bauman writes: "We are therefore asked to learn how to live without such a guarantee, moreover, how to live with the knowledge that guarantees will never be obtained, that there are no realistic hopes for a 'perfect society', nor for a perfect human being and that all attempts to prove that such hopes are not vain can end terribly, and certainly will not add morality to human life".¹¹

I will slowly move on to point out specific examples... In 2002, a billboard in Warsaw featured a work by Grupa Twożywo. It was a kind of "advertisement" of a new chocolate bar called Plato. The work could be treated as a joke and thus quickly forgotten. However, in the recesses of my thoughts, it has remained a constant admonition about the necessity of asking questions about the validity of theory. What does Plato's philosophy mean for us? Is it important? Do we learn anything about life from it? We remember the famous triad of truth, beauty and good - what is the value of each of its elements today? A chocolate bar is an unnecessary product, related to pleasure; this is the pleasure of consumption. Does it mean that we have dissolved the great values in mindless consumption? Have they become unnecessary or imperceptible? We no longer have to improve ourselves morally and strive for good, because it has turned into a commodity, an item available on store shelves. Maybe popular culture has taken over the philosophical ideals of old and uses them in every possible way.¹²

» 10 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, p. 53.

» 11 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, transl. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012, p. 19.

» 12 Discussing this work, as well as all the aforementioned ones, touches on many topical

Art provides many examples of interfaces between ethics and art. It shows the complexity and ambiguity of moral actions. It puts us in the centre, confronting us with problems or anticipating future ones. The art of Australian Patricia Piccinini is a case in point. Her interests relate in general to the human condition, both to the consequences of human activity and the possibilities generated by science. Starting from her early works, she has been interested in the possibilities, not only positive ones, offered by the development of genetic research. At the same time, she strongly emphasizes the overlap of biological and technological life.¹³ Creating her vehicles, spaces, objects or characters, she puts us in the field of ethical issues. She shows the possible future and asks: What is life? Who is responsible for the changes taking place? How does a person change? However, Piccinini is not a moralizer warning against the “terrible” world. Jacqueline Millner emphasizes that her work does not suggest that human intervention in the essence of life is morally wrong. She pays more attention to consequences that are not obvious and remain unknown so that “we can see the effects of technological innovation with clear eyes. With clear eyes, but also with a look of love”.¹⁴ The love, which the artist often speaks of, is directed towards created hybrids; it is also evident at the exhibition prepared at the Venice Biennale in 2003. The cycle was significantly entitled: *We are Family*. The family, relationships with our loved ones, but also a vision of the future and the corresponding responsibility for the present are the problems with which Piccinini confronts the recipients of her art. This is what she says about one of her last works, titled *Embryo* (2016): “This essential mutability of life is something that I find very interesting, and I see it as very much a hallmark of how we see the world. Human beings change things. It is what we are most proud of. Sometimes we do it for the good, but not always. The medium of this change, more often than not these days, is technology. That technology is becoming increasingly amorphous itself; straddling the biological, the

issues that have been repeatedly addressed by theory. Therefore, I will only give references to a specific text that I will use. I should also point out that the work of artists that I am writing about has been discussed many times; it is worth reading these studies, but I will not indicate specific titles.

» 13 D. Haraway calls her “sister in technoculture”, serious about naturoculture, *Speculative Fabulations for Technoculture’s Generations*, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/30/245/55> [access: 12.02.2018].

» 14 “Piccinini’s work does not suggest that human intervention in the essence of life is morally wrong; exuding as it does the sophistication of high-end technology, her work partakes in a discourse of first-world progress founded on the commercialisation of scientific and electronic innovation. Piccinini rather forces us to confront that this intervention is well and truly with us, that the implications are not clear-cut but ambiguous, even contradictory, and that it is therefore vital that we see the consequences of technological innovation with clear eyes. With clear eyes, but also with a look of love”. J. Millner, *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*, 2001, (original publication in Artlink).

physical and the mechanical”.¹⁵ Hans Jonas, noticing the impact of technology on human life, makes it responsible for the future, also for what will happen to others. Piccinini shows different variants of the further development of the human world, the hybridization of this world, and does not shun difficult questions about responsibility. “The action is taken here in the name of the future, which neither the perpetrator nor the victim, nor their contemporaries will be able to enjoy anymore. Obligations towards the present arise from this distant goal rather than from the good or evil of the modern world, whereas the standards of action are equally temporary, and thus equally ‘inauthentic’ as the conditions which it is to transform into a higher state”.¹⁶

In Patricia Piccinini’s projects the human being or his hybrids are the focus of interest. Contemporary art goes further; ethical issues are not only a matter of the future of man, but also questions about our behaviour towards other beings, the Other. Do we agree with Janusz Majcherek, who in an interesting publication notes: “Ethics concerns only some of our duties towards people”.¹⁷ Or perhaps, after Peter Singer, we will treat animals as moral beings and thus accept the obligation to treat them properly. The human-animal relationship is very complex and ambiguous. In addition, there are variations in our treatment of particular species: we treat the dog differently than laboratory mice. Animals can be divided into those that can and those that should not be killed.¹⁸ Is it right?

Sometimes it is difficult for us to notice the complexity of the problem, while art penetrates deeper, draws our attention to new situations until we start thinking and talking about them, and solve difficulties in the future. Of the many works that touch on animal issues, it is in order to consider Kathy High’s *Embracing Animal* (2004-06). The artist purchased rats which had been injected with human genetic material to fall ill with various diseases, similar to human ones. After the experiments were carried out, the rats were no longer necessary / disposable in the laboratory, and they were to be killed. High provided them with a good life, gave names to emphasize their individuality, and took care of appropriate conditions during the exhibitions. The rats she bought off a laboratory became subjects, not just objects, or research material, which should be removed afterwards and which is kept alive solely when it is needed. Rats are non-human workers, to whom we have some obligations and we can

» 15 P. Piccinini, “Some Thoughts about Embryo”, <https://www.patriciapiccinini.net>.

» 16 H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, transl. M. Klimowicz, Kraków 1996, p. 45.

» 17 J.A. Majcherek, *Etyka powinności*, Difin SA, Warszawa 2011, p. 62.

» 18 D. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, transl. A. Ostolski, “Krytyka Polityczna”, no. 15, 2008. See also chapter “Powinności wobec innych istot” in: J.A. Majcherek, *Etyka powinności*,

also ask about their rights. Monika Bakke notes that what is at stake here is not sentimentalism and romantic visions of the world without violence. Artists who use transgenic animals or plants created for commercial or research purposes “want to draw attention to the ethical aspect of biotechnology... On the one hand, artists are interested in the good and respect of specific animals, and on the other in a wider perspective of interfering with the molecular foundations of life”.¹⁹ Kathy High’s work allows you to ask questions about species chauvinism – have we not got used to the fact that mice or rats as not very pleasant rodents can be used in laboratories and we do not ask what happens to them later, when they stop being useful. We treat them as data rather than as living beings. Meanwhile, “ample scientific evidence based on neurological, behavioural, biological, and biochemical data supports the view that many nonhuman beings can feel pain and despair in the same way as human beings. Considerations on intelligence, complexity, autonomy, or species differences are morally irrelevant. What is morally important, we argued, was the despair and pain of others, regardless of the species (Goldovitch et al. 1971, Singer 1975, Ryder 1975, 2001). If animals that do not belong to the human species are sufficiently similar to a human being to be used as research subjects, then they are similar enough to be offered a similar moral status”.²⁰ This is a task for the scientist as well as for all of us, who use the results of their research.

In her debut novel *Ludzie na drzewach*,²¹ Hanya Yanagihara creates a biography of a scientist Abraham Norton Perin, who was tasked to kill no longer necessary mice in the laboratory he worked in. Mice are a material which, as any other, is removed once it has been used. The only problem was to complete the task as best as he could. The protagonist describes his pursuit of the most efficient way of putting down the mice, one that would be the quickest and the least involving for him. He is not really concerned about inflicting as little pain as possible or about improper gestures. This is standard procedure, a bit cumbersome, and therefore entrusted to the youngest and least important members of a research team. However, to

» 19 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, p. 174.

» 20 R.D. Ryder, *Szowinizm gatunkowy w laboratorium*, [in:] *W obronie zwierząt*, ed. P. Singer, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011, p. 131.

» 21 In Poland it came out as her second publication. H. Yanagihara, *Ludzie na drzewach*, transl. J. Kozak, W.A.B, Warszawa 2017. There are many reviews of this book, but from the point of view that interests me it is worthwhile to read P. Majewski’s, *Powieść antropologiczna. O “Ludziach na drzewach” Hany Yanagihary*, published in “Kultura Liberalna”, <https://kulturaliberalna.pl/2017/09/19/powieść-antropologiczna-o-ludziach-na-drzewach-hanyi-yanagihary/>.

day we can reiterate Janusz Majcherek's question: "Can the Face of the Other be a gob, snout or mug?"²²

Or perhaps, taking one step farther, we might follow contemporary art and ask about plants.

One increasingly hears about plants and their ties with humans. The classic of bio art, or rather transgenic art as he himself prefers to identify it²³, Eduardo Kac mixed his DNA with the biological material of a petunia, giving life to Edunia (as one section of the project *Natural History of the Enigma*, 2003-2008). Some other artists draw attention to the autonomy of plant life, our treatment of them or coexistence of humans and plants²⁴. Such works help to consider plants in a number of contexts and ask questions about their dignity²⁵ and place in the entire ecosystem. It moreover provokes questions about our relations with and impact on plants and the environment, as in *transHumUs* by Céleste Boursier-Mougenot. The moving pines were slightly scary, dancing with the viewers. It is moreover worthwhile to consider very young art, making its first steps in the mainstream, such as Małgorzata Kaczmarek's work *Cyborg Species*.²⁶ The author indicates the versatile existence of plants in the human environment and places herself within it, indicating interrelations. Rosi Braidotti, one of the leading theoreticians of posthumanism, writes: "In the case of posthumanist subjects, the ethical imagination becomes an ontological relationship, which allows it to remain viable. The ethics of permanence, tailored to non-homogeneous entities, draws on the strong sense of linkages between myself and others, including non-human or natural others. As a result, it eliminates two principal obstacles: egoistic individualism

» 22 J. Majcherek, *Etyka powinności...*, p. 182. The author refers to Emanuel Levinas's ethics, where the face of the Other was the fundamental criterion for human conduct. Further on the excerpt quoted reads as follows: "First of all, it is controversial to act in a manner violating the dignity of an animal, as animal dignity is dubious and thus to mandate a respect for this dignity is dubious, too, if we admit that dignity is unique for human beings only [see Molesztak 2006, 50]"; this is

a rather unambiguous answer to the question posed.

» 23 E. Kac, *Bio Art: od "Genesis" do "Natural History of Enigma"*, transl. M. Sułkowska-Janowska "Folia Philosophica" 28, 2010. The text is available at bazhum.muzhp.pl.

» 24 For examples see: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, M. Kurzac, *Empatyczni ogrodnicy. O roślinach w sztuce współczesnej*, [in:] "Czas Kultury" no. 5, 2008; it is moreover worthwhile to consider particular examples in the context of the art of the 1970s, Marcel Broodthaers' oeuvre, earth art, and part of ecological art.

» 25 The dignity of plants was addressed by the Swiss Federal Ethics Committee on Non-Human Biotechnology (ECNH). In 2008 it compiled a report pt. The Dignity of Living Beings with Regard to Plants. Moral Considerations of Plants For their Own Sake. See: <http://www.ekah.admin.ch/en/homepage>. The question of plant dignity in the context of artistic endeavours is addressed by M. Bakke, *Sztuka w obronie "godności roślin". Oddolna etyka w erze biotechnologii*, [in:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, R. Kluszczyński, (ed.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

» 26 The title is a deliberate reference to D. Haraway's text *A Cyborg Manifesto*.²⁰

and the constraints of negativity.”²⁷ Therefore, human co-existence with other non-humans is a daily experience and art demonstrates it in a host of different ways and allows us to ask questions and extend the space of their adequacy.

The examples provided in the text are but an illustration of the trends we can identify in contemporary art; this is a subjective selection, though. The works demonstrate that it is worthwhile to reflect on the assumed and espoused values, possible diverse consequences of scientific processes, and to answer the question about who we owe an ethical response to: humans, animals, plants? In the face of major ethical questions, art is a field of challenges, an area for asking questions and pushing the limits, without relying on unambiguous codes or inviolable norms. An approach from the point of view of ethics need not only ask about the position of the artist, although this continues to remain important, especially with respect to delegated performances, or point out irrefutable values. It must also ask questions and constantly formulate new ones. Therefore ...

Let me ask at the end: “Can ethical considerations in the context of the contemporary world be left out by art?” ●

» 27 R. Braidotti, *Po człowieku*, transl. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, p. 350.

Marta Smolińska

Prof. Dr. Habil., is a Polish art historian, art critic and freelance curator of many exhibitions of modern and contemporary art. 2003-2014 she was an assistant professor at Nicolaus Copernicus University in Toruń (Faculty of Modern and Contemporary Art). Until 2014 she is a professor at the University of Arts in Poznań. She has been awarded by Foundation for Polish Science grant three times, DAAD scholarship at Humboldt University in Berlin (2012), Graduate School for East and Southeast European Studies at Ludwig-Maximilians-University in Munich fellowship (2014), Hans Arp Foundation in Berlin fellowship (2015) and DAAD scholarship in Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich (2018). She is a member of Polish Section of AICA. She has published numerous publications on modern and contemporary art, including four books „Puls sztuki [The pulse of art]” (Poznań 2010), „Młody Mehoffer [Young Mehoffer]” (Kraków 2004), „Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku [Opening the painting. De(con)struction of universal seeing mechanisms in non-representational easel painting of the 2nd half of the 20th century]” (Toruń 2012), „Julian Stańczak. Op Art and the Dynamic of Perception” (Warszawa 2014).

When Nature Becomes Plastic and Plastic Becomes Nature: Paintings by Marta Antoniak and Marcin Zawicki

If we build something new, we will do it out of waste, refuse and plastic, as we have grown on this. A lost generation, growing on an infertile soil of plastics, will sprout ostensibly plastic flowers.

Dorota Masłowska¹

The materials used at a particular moment in time, by the human race in general and artists in particular, are a reflection of social sensitivity. According to Monika Wagner, a scholar who sees art history through the prism of various materials, these elements accumulate their history of use and through this best mediate social codes.² In 1866, Alexander Parkes started the bulk-production of synthetic materials. In 1915 these materials entered art via the Constructivists, who regarded them as unencumbered by history.³ At present, such materials, especially plastic, have their complex history and are commonplace in art. What, then, do we learn about present-day social sensitivity from the works of Marta Antoniak

» 1 Dorota Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*, Gazeta Wyborcza. Gazeta Świąteczna 233 (2002).

» 2 Monika Wagner, "Materialien als soziale Oberflächen", [in:] *Material in Kunst und Alltag*, ed. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin: Akademie Verlag, 2002, p. 101.

» 3 *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, ed. Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München: CH Beck Verlag, 2002, p. 162.

and Marcin Zawicki, painters who subversively play with the nature of this material in the age of overproduction?

Roland Barthes intuitively grasped as early as 1962 that plastic was the stuff of alchemy, the first such material to correspond to everydayness: "For the first time the artificial aims at the ordinary, not the extraordinary."⁴ What happens, however, when the stuff of alchemy that "embodies" the impermanent nature of mass-produced objects returns to the realm of art to be used literally, as in Antoniuk's works, or to be represented on canvas as municipal waste dumped in a forest, as in Zawicki's?

At the end of the 1970s, British artist Tony Cragg was the first to use plastic in his works.⁵ The relics and fragments of mass production were dubbed by the artist "the new nature"; in 1981 he depicted himself collecting plastic in a self-portrait. According to Cragg, plastic is a material that human beings must take full responsibility for as it does not originate in nature. It bears no traces of wear and tear, does not rust, and even after the demise of the object it may remain shiny, smooth and colourful, with no history and identity.⁶ The initially recognised advantages of plastic such as durability and sturdiness have over time grown to become an insoluble problem for the human race. However, let me offer a rather obvious observation in relation to contemporary art – this material has over time gained an identity, a history and even a soul, as is demonstrated in the works of artists like Antoniuk and Zawicki. I would add that the artists' use or demonstration of plastic elements in art not so much precludes any hope of breaking free from history and the spectre of an ecological disaster, but – on the contrary – helps one get immersed in history and evokes a kind of nostalgia. This is a nostalgia for the 1990s, when Poland, after the change of the political and economic system, was inundated by colourful plastic, as Agata Nowotny superbly indicated: "Behind the iron curtain we had to be men of iron or marble; we plunged joyfully and somewhat coyly into the colourful 1990s to satiate our inflated consumer needs in a breakneck speed of capitalism ... There was more and more colour everywhere. Everything, including gold, was made of plastic. Starting with the shabbiest sets of bathroom accessories ... through the artsy wine openers and ghost-shaped vegetable peelers displayed in the window of the first Alessi store in Warsaw in Krakowskie Przedmieście Street, as if in a museum display case. 'Life In Plastic, It's Fantastic / You Can Brush My Hair, Undress Me Everywhere / Imagination, Life Is Your Creation',

» 4 Roland Barthes, "Plastik", [in:] Idem, *Mitologie*, transl. Adam Dziadek, Warszawa: Aletheia, 2000, p. 216.

» 5 Abfall wird Kunst, ed. Susanne Casser, Heiner Hachmeister, Münster: Hachmeister Verlag 1992, p. 142.

» 6 Abfall wird Kunst, p. 142.

sang the frontwoman of Aqua in 1997 (the group having become famous for their one, tacky, we might say today, Barbie Girl video clip.) The lyrics of the song are a sign of the times, as is the video clip itself ... Plastic ... became an informal icon of the 1990s, the period of transformation and the shifting form; it was a magical time, a carnival of celebrating a re-gained freedom.”⁷

Antoniak, born in 1986, and Zawicki, one year her junior, grew up in the 1990s. At that time, however, transformation of plastic did not solely apply to the process of its production, insightfully indicated by Barthes, who stressed that in the course of its production plastic transforms into an idea of its infinite transformation⁸, but also of the transformation from an object of desire into waste. As Sonja Windmüller aptly observes: “Waste is not produced, but socially constructed.”⁹ The owner of a given object makes a decision whether it is still valuable or becoming worthless and thus disposable. Waste is a cognitive phenomenon, as it offers a chance to analyse affectations arising in the relationship between man – thing – waste¹⁰. This relation, in turn, offers an image of contemporary culture and its symbolic capital. The phenomenology of preservation or non-preservation of a given object is tied with the articulation of one’s own identity in the world.¹¹ Waste generates social phantasms, projections and fears as well as powerful affectations triggered by a loss of function and a slide into chaos and entropy. Windmüller also refers to a melancholy of waste¹², the phenomenon of which, as I will endeavour to prove further on, is closely correlated with the approaches of Antoniak and Zawicki, inspired in a plethora of ways by plastic objects, especially toys. As Marek Krajewski has it, material objects “never die once and for all; they are like material zombies which, having visited storage boxes, attics, second hand stores, Flohmärkte, or landfills are brought back to life and start to circulate again as old-school, vintage items, or ‘objects with a soul’ and thus unique”¹³. This is what happens to Antoniak’s plastic, colourful toys from surprise

» 7 Agata Nowotny, “Lata 90.: Plastik – prawdziwa sztuczność”, [in:] <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2312-lata-90-plastik-prawdziwa-sztuczność.html> [access: 21.09.2017].

» 8 Roland Barthes, “Plastik”, p. 214.

» 9 Sonja Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, Münster: LIT-Verlag, 2004, p.30.

» 10 Sonja Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, p. 242.

» 11 Tim Putnam and Valerie Swales, “Between Keeping and Not-Keeping”, [in:] *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, hrsg. von Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder, Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2001, p. 294.

» 12 Sonja Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, p. 45 and 314.

» 13 Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013, p. 93.

eggs and to Zawicki's painted, discarded and fragmented faithful companions of childhood days, such as dinosaurs, dolls and cars, regaining their soul and energy in *The Fall* series from 2011-2013.

"Contemporary culture is a culture of excess, overabundance and overload which sociology calls post-deficiency. We actually live at a time of the dictatorship of excess and the hegemony of cultural overproduction which cannot be coped with at a time of deficiencies and demise of selection tools."¹⁴ Both artists work in an era of excess and overproduction, when consumer society buys, collects and throws away without end. Thrown away, plastic is never biodegradable. According to Zygmunt Bauman: "A spectre of redundancy hovers over the inhabitants of the world of liquid modernity, over each of their deeds and each product of their hand. Liquid modernity is a civilisation of excess, redundancy, waste, and its disposal."¹⁵ After all, we live in a culture which Stephen Bertman calls a culture of today, marked by an insatiable desire to possess and gather things, and first of all to replace old things with new ones.¹⁶ In turn, the author of the essay "The Miracle of Excess", Guglielmo Ferrero, defines this phenomenon as one where the "possibility of possessing more than our needs and desires is a state where one never feels the anguish of having a desire unfulfilled"¹⁷. In their works, Antoniak and Zawicki, literally and figuratively, recycle plastic, no longer used objects, providing visual reflections on the present era, so deeply marked by the syndrome of consumerism.

In his paintings from *The Fall* series, Zawicki makes us aware that today we no longer deal with pure nature, the hybrid creatures, plants and organisms we see in his canvases being products of natureculture¹⁸. Following Donny Haraway, Monika Bakke observes: "We should finally come to terms with the fact that there is no 'return to nature'"¹⁹. In some of Zawicki's paintings rhizomes tear through the soil, mix with the refuse of our civilization, discarded toys and offshoots of spawn, expanding in some eerie light from an unspecified source. This is contemporary melancholy tenebrism. Lion, dinosaur, hippopotamus, dog, beetle, crocodile,

» 14 Tomasz Szlendak, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*. Podsumowanie i wnioski z obrad III Elbląskiego Forum Kulturoznawczego, http://www.bibliotekaelblaska.pl/forum-kulturoznawcze.html?file=tj_files/biblioteka/dane/kultura_nadmiaru_web.pdf [access: 22.09.2017].

» 15 Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, transl. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 152-153.

» 16 After: Zygmunt Bauman, *Konsumowanie życia*, transl. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009, p. 39-42.

» 17 Guglielmo Ferrero, *Przemowy do głuchych*, transl. J. Kuryłowicz, Poznań 1926, p. 61. After: Marian Golka, *Aparacje współczesności*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2015, p. 21.

» 18 The term natureculture after: Donna Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000, p. 105..

» 19 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010, p. 60.

fish, rhinoceros, elephant, bird, and dragon fly – all the plastic creatures, companions of someone's childhood, meet one another on canvas, inextricably intertwined with the organic world which absorbs them as another kind of organic matter. Paradoxically, however, as we know, plastic has nothing to do with nature and is entirely artificial. Yet Zawicki creates enticing hybrid ecosystems which show plastic not only in the role of new nature, but as an integral part of ground cover in the forest. Plastic toys, often turned upside down, stand proudly next to rhizomes and offshoots, subject to camouflage and mimicry. They become part of nature, feeding the natureculture, becoming a sign of our times.

Some are slimy in an organic way. They abound in particular compositions, resembling the entrails of predatory "nature", pulsating with life, wet and swollen. In all likelihood, the protagonist of Jean Paul Sartre's *Nausea*, published in 1938, Roquentin, would define his experience vis-à-vis the canvases in the following manner: everything is "like an oozing—and something else, an odour, for example, it melted into the odour of wet earth, warm, moist wood, into a black odour that spread like varnish over this sensitive wood"²⁰. Sartre's protagonist was afraid of what was back then "true" nature, imagining that "The Vegetation has crawled for mile after mile towards the towns. It is waiting. When the town dies, the Vegetation will invade it, it will clamber over the stones, it will grip them, search them, burst them open with its long black pincers; it will bind the holes and hang its green paws everywhere."²¹ In Zawicki's paintings the vegetation rips the soil open, mixes not only with it and with the skeletons, but with plastic waste generated by humans and with bizarre organs which expand in some eerie light from an unspecified source to make up a blurry haze²². The eighteenth-century anthropologist Karl Rosenkranz observed that we abhor excessive writhing and swarming, similar to decay processes.²³ This is, then, similar to Zawicki's paintings, where everything, plastic included, seems to be teeming with slimy life, which is too often composed of death: we see in them crawling extremities, coiled intestines, severed plastic abdomens, and wide-open gobs.

Such "self-propelling" beings are especially bothersome, since their peregrinations lay bare the fragility, haphazardness and arbitrariness of an established order.²⁴ Death is waste. As William J. T. Mitchell observes:

» 20 Jean-Paul Sartre, *Mdłości (La Nausée, Paris 1938)*, transl. Jacek Trznadel, Warszawa: Zielona Sowa, 1974, p. 184-185.

» 21 Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, p. 215.

» 22 The term whirlpool derives from texts by Roger Caillois.

» 23 Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, transl. Grzegorz Sowiński, Kraków: Universitas, 2009, p. 26.

» 24 Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, ed. II, Warszawa: Sic!, 2000, p. 14.

“‘Things’ no longer passively await an idea, theory or an external subject which would assign them to object classes. A ‘thing’ raises the head: it is a wild beast or a monster we know from science fiction, a return of the denied, resistant matter, a block, a lesson offered us by an object.”²⁵ Palpable in *The Fall* series is an awe related to the ambivalent status of discarded plastic toys: on the one hand they are waste which will never in fact disintegrate and will never reintegrate with the natural environment; on the other hand, Zawicki presents them as agents, wild beasts, which actively contribute to the creation of natureculture, as our reality is called. What Roland Barthes said about plastic seems no longer adequate to the situation: “It has nothing to do with the texture of real objects of mineral origin, with foam, fibres and layers. It is a corrupt substance ... something powerless ever to achieve the triumphant smoothness of nature. But what best reveals it for what it is, is the sound it gives, at once hollow and flat; its noise is its undoing, as are its colours, for it seems capable of retaining only the most chemical-looking ones.”²⁶ In Zawicki’s paintings plastic achieves the triumphant smoothness of nature. Chaos and entropy which creep in when the plastic toys lose their designated function and relation with the owner, lead in *The Fall* to the birth of completely new “self-propelling” beings of a heterogeneous nature: a tangle of plants and waste of human civilization or the culture of now. Zawicki demonstrates the processes of the integration of nature and culture which take place in the background of our civilization. The artist simultaneously diagnoses, with sentimental irony, our great collective fear of death and destruction, since waste, and all the more so toys of childhoods experienced in the colourful and plastic Poland of the 1990s, exorcise the end.²⁷ The discarded toys are “the background noise”²⁸ which, within the framework of exploring what is pedestrian, mundane and ordinary, stress our existence. Zawicki’s paintings contain phantasmagoria and artistic imagery; they both fascinate and scare. Plastic, while it irreversibly damages and pollutes nature, becomes part and parcel of nature in *The Fall*, and due to its mimicry, lures us with its varicoloured charm. In turn, Antoniuk in her series *Polikolor* (2013) and *Plastic Throat* (2013) uses plastic in the literal sense, as a painting material. We can surmise that regarding these works Barthes would quote an excerpt of his essay from the 1960s: “Plastic, sublimated as movement, hardly exists as sub-

» 25 William J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

» 26 Roland Barthes, op. cit., p. 215.

» 27 See: Lea Vergine, *When Trash Becomes Art. TRASH rubbish mongo*, Milan 2007, p. 16.

» 28 Lea Vergine, *When Trash Becomes Art. TRASH rubbish mongo*, Marta Smolińska 271 p. 13.

stance.”²⁹ Antoniak has developed her own technique of melting plastic and “baking” it in a manner which makes it a plastic mixture, out of which new visual wholes are created. As early as the 1960s artists such as César and Arman discovered the amorphic form of plastics and the fact that their ephemeral, liquid shape could be preserved.³⁰ Antoniak describes her technique as follows: “I use a heat gun and roast both the plastic and the paint, which swell under the impact of temperature and begin to come in tiny bubbles. I place dinosaurs and pigs like cookies in a baking mould, which I insert into the oven. I pour acrylic paint into silicon baking moulds and wait until it sets. I use phthalic enamel over a structure made up of plastic and pour it over it, as if it were a coating. I decorate it with sprays. I paste plastic figurines as decorations on a cake.”³¹

Antoniak moreover sees plastic as a material with substantial history related to her childhood spent among blocks of flats: “My childhood among blocks of flats. A huge, eleven-storey high block next to which I played every day offered unobvious attractions. Every now and then it spawned colourful fleas out of sunlit balconies. I frittered away summer afternoons meticulously rummaging through cool ground floor niches reeking of feline urine and basements in search of plastic scraps. The single hair pins, building blocks, ribbons, or figurines I came across were of paleontological importance to me. They were prehistoric finds, such as bones of an unknown creature whose entire skeleton I will never find. I knew that its remaining parts are hidden from me on upper floors, behind the curtains of rooms large and small, smelling of dinner. I brought them home, slightly nauseated, the way you feel when grafting foreign organs onto one’s own tissue. I would initially hide them from my mom and after a while, without arousing unnecessary suspicions, triumphantly incorporated them into my collection.”³²

Referring to a Walter Benjamin term, I would define Antoniak as a Lumpensammler. Benjamin sees waste and refuse as a vehicle of an unofficial history and an indispensable material of social practices, with which hopefully one will be able to change history and to conduct a critical dialogue with things.³³ I do not think that Antoniak believes in the possibility of changing history in the 21st century, but I have no doubt that the

» 29 Roland Barthes, “Plastik”, p. 215.

» 30 Lexikon des künstlerischen Materials. *Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, p. 163.

» 31 An excerpt from a doctorate *Plastikowe gardło* by Marta Antoniak (2017). Courtesy of the Author.

» 32 Marta Antoniak, *Plastikowe gardło*.

» 33 Dietmar Rübel, “Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt”, [in:] *Material in Kunst und Alltag*, ed. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin: Akademie Verlag, 2002, p. 123.

collection and processing of plastic gives her the opportunity to conduct a critical dialogue with both things and modern art or the culture of excess in general. The artist passionately searches and buys toys from surprise eggs via the Internet, and moreover visits various kinds of markets and toy sections in hypermarkets where you can buy everyday plastic flora and fauna.

The manner in which Antoniuk uses these plastic relics correlates with the observation of Italo Calvino, who, in one of his short stories, suggests that there is no disparity between the categories of useful and valuable objects on the one hand and garbage on the other. The writer goes further and gives waste a metaphysical overtone: throwing away is the first necessary condition for being, because you are always what you do not throw away.³⁴ Antoniuk, accumulating in her paintings what others throw away or sell, defines herself as the one that creates a new plastic world out of plastic waste and unnecessary toys. Both collecting items and throwing them away involve making choices, which are underpinned by similar logic.³⁵ In the era of excess, Antoniuk is voracious and greedy as a collector, and restrained if she were to get rid of anything that could make it to the surface of her paintings. Plastic is a fetish and artificial matter that turns into a quasi-organic form in the series *Plastic Throat*. The artist, like Zawicki, moves plastic from the zone of the artificial into an area where the boundaries between nature and culture are not only questioned, but may even cease to exist at all.

In the *Polikolor* series, the surfaces of the paintings are covered with partly molten plastic toys, which, as a result of high temperature, become amorphous, lose their fixed shape and indicate an inherent ability of this substance to both infinitely transform and change from a desirable object into waste/death. "I go to art stores and hypermarkets to visit children's departments. I choose affordable toys, because it's about a mass holocaust. Soldiers are the most economical to exterminate. Prices start at about 1.50 zlotys per packet of the poorest sort. Ordinary plastic melts in a relatively short time. You need to be vigilant not to dissolve it completely into a single large khaki-coloured patch."³⁶ Other images feature deformed, scary faces of clowns or small animals that we could also imagine in the world of natureculture, so convincingly painted by Zawicki in an illusionist manner.

» 34 See: Italo Calvino, *Die Mülltonne und andere Geschichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. See: Gisela Ecker, "Verwerfungen", [in:] *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, ed. Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder, Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2001, p. 175.

» 35 Erik Porath, "Von der Vernunft des Sammelns zum Irrsinn des Wegwerfens", [in:] *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, ed. Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder, Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2001, p. 277.

» 36 Marta Antoniuk, *Plastikowe gardło*.

Antoniak titles some of the works *Apocalypse*, connoting an ongoing extermination. Zawicki implies a decline through the title *The Fall*. Their art, then, reverberates with catastrophic echoes, muffled by phantasmagoria and a whirlpool of colours and a gloss of plastic which appear close to the triumphant smoothness of nature. In love with plastic, the author of *Polikolor* brings out and celebrates its similarity to nature, rather than something artificial. On the surfaces of her paintings, the matter spills out like lava, parodying, as if in passing, the painting of matter or the masterpieces of abstract expressionism. In *Plastic Throat* this phenomenon reaches its apex, because the fixed fluidity of plastic imitates and embodies internal organs, body fragments, tendons as well as blood and lymph vessels. It oozes from the mouth, or rather, it gags it and hampers breathing. When we look closely, it turns out that man has building blocks and different series of animals and fairy-tale characters from surprise eggs. The human body – as shown by Antoniak's works – is therefore not only a waste collection, one large landfill, but also something plastic. Is it still biodegradable, one might ask? Such a question in relation to the non-deposition of corpses of people who ate food rich in preservatives is fully justified. Antoniak diagnoses and exposes our plasticity but does not classify us as "artificial"; at present these Modernist models seem totally incongruous and unfit to describe our hybrid reality. Plastic batch, paradoxically, may be in those images interpreted as foreign and as something inherently connected with the human body. It strangles and chokes, but also builds tissues and organs, creates conditions for the flow of blood and lymph.

"I open up another Kinder Surprise, but instead of chocolate, I put in my mouth a penguin ripped out from within it. I roll it with my tongue, suck like candy and bite. A rumbling sound of plastic smashed by my teeth makes my temples explode. I feel the paint flake. I am waiting for the taste of filling. It melts in my mouth. It covers the esophagus with the colours of the rainbow, a bliss resembling that in Bernini's Saint Teresa's Ecstasy. A plastic arrow pierces my stomach, causing pain and joy at the same time. A wall unit popular in communist Poland bursts at the seams and takes up half of my room. Cardboard boxes and containers filled with trash are everywhere."³⁷ Plastic is therefore a foodstuff that in the era of excess and overproduction feeds the imagination of the artist; it is recycled so³⁸ that this new nature or substance, for which man takes sole responsibility, can assume a completely novel, subversive and ambivalent status. Moreover, plastic in Antoniak's paintings has eyes, often many pairs of

» 37 Marta Antoniak, *Plastikowe gardło*.

» 38 Herbert Wittl observes that recycling is not only a re-assignment of value, but a re-birth. See: Herbert Wittl, *Recycling. Von neuem Umgang with Dingen*, Regensburg: Roderer, 1996, p. 163.

eyes, which stare at us. They can see us. Colourful matter is all the more an agent in this case, a wild beast or a sci-fi monster; it raises its head and gives us a lesson, all the more acute since it is not passive. Although it was completely created by man, in time it has turned against us, not only by changing aesthetic categories, but also by irreversibly degrading our natural environment.

In turn, in relation to the childhood of both artists, i.e. the 1990s, or a decade of plastic in Poland, I would also consider their work to be marked by nostalgia. One of the conditions for the emergence of nostalgia is the material presence of things, artefacts from the past³⁹ – in this case – plastic toys. Culture scholars say that we deal with a “global nostalgia epidemic”. This is an “affected nostalgia for a community with a specific collective memory, a need of continuity in this fragmentary world of ours. Nostalgia inevitably revives as a defence mechanism at a time of accelerated rhythm of life and historical upheavals.”⁴⁰ The nostalgia we deal with in Antoniuk’s and Zawicki’s paintings removes and puts aside this aspect of the functioning of plastic, which is associated with the spectrum of ecological disaster, establishing the impression of continuity from childhood to the present. It has long been known that garbage or waste are vehicles of collective and individual memory⁴¹. Liz Bachhuber and Leonie Weber, when analysing the relations between art, waste and entropy, proposed the concept of “entrophy”, a pun, a combination of entropy and trophy. In their compositions, both Antoniuk and Zawicki celebrate such an ambiguous condition of plastic toys, which can be described as “entrophy”. These are trophies which the artists grab somewhere on the border of entropy, in the world of natureculture.

If I accept the observation of Lea Vergine, who states that waste has the ability to enlighten since it is metaphorical, an expression of the spirit of the time and of the worldview of a given era⁴², I can recognise that in choosing plastic, Antoniuk and Zawicki have indicated that it is the iconic waste of our civilisation. If one is to believe Calvino, that you are always what you do not throw away, both artists are the Lumpensammler of our time, who compose their painted worlds between the threat of an ecological disaster and nostalgia and melancholy. They treat artificial material completely differently than the Constructivists did around a century ago, or Cragg in the late 1970s. In the oeuvre of both artists, plastic becomes a quasi-organic material rather than something artificial and alien to na-

» 39 Wojciech Burszta, “Nostalgia i mit”, [in:] *History: one world too far*, ed. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1997, p. 124.

» 40 Wojciech Burszta, “Nostalgia i mit”, p. 124.

» 41 Liz Bachhuber und Leonie Weber, “Müll, Kunst und Entropie”, [in:] *Entropy. Müll und Kunst*, ed. Liz Bachhuber, Erfurt: Bauhaus-Universität Weimar, 2011, p. 71.

» 42 Lea Vergine, *When Trash Becomes Art. TRASH rubbish mongo*, p. 15.

ture. Antoniak and Zawickis' paintings make us aware that in the era of overproduction and natureculture one cannot return to the bipolar divisions of Modernism and describe the world in unambiguous terms. What has not changed, however, is the perception of plastic as a metaphor for incessant transformation. The artists make use of plastic, the new nature of our environment and imply that the transformation is going to further obliterate the differences between the natural and the artificial.

Plastic, then, is a material which, due to its ambivalence, is a kind of bridge between the visual and expressive worlds of Antoniak and Zawicki and contemporary philosophy, connected with post-humanism, the agency of objects, new materialism, natureculture, overproduction, the syndrome of consumerism, and multiple other trends. Who is the inspiration here: the artists for the philosophers or the philosophers for the artists? Or perhaps there is individual experience between art and philosophy? What if this experience is increasingly a plastic one? ●

Prace konkursowe

Joanna Gryzińska-Jasińska
Maryna Sakowska
Kinga Popiela

Joanna Gryzińska-Jasińska

doktorantka na Wydziale Malarstwa
i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu. Absolwentka Wydziału
Edukacji Artystycznej UAP
na specjalności Strategie kuratorskie
i promowanie kultury. Laureatka
III edycji Projektu Edukacja Artystyczna
– Ogólnopolskiego Konkursu
na najlepszy dyplom na kierunku
edukacja artystyczna w zakresie sztuk
plastycznych.

Wpływ polityki i ideologii na wystawiennictwo*

Sztuka polityczna a upolitycznianie sztuki

Pochylając się nad zagadnieniami związanymi z wpływem polityki na wystawiennictwo, niezbędne jest wyjaśnienie, czym jest sztuka polityczna. Według słownikowej definicji, pojęcie sztuki politycznej obejmuje rodzaj działań artystycznych, które intencjonalnie niosą polityczne czy ideologiczne przesłanie.¹ Mianem tym określać można zarówno praktyki kontestujące społeczny porządek, jak i działania będące wyrazem jakiejś ideologii, systemu politycznego, polityki danego kraju – tzw. sztukę propagandową.² W dziejach historii, sztuka polityczna bardzo często była narzędziem wspierającym konkretną ideologię, bądź hołdowała władcy, który rozciągał swój protektorat nad artystą. Służyła także wyrażeniu sprzeciwu wobec rządów czy krytyce sytuacji społecznej i gospodarczej. W obszarze sztuki współczesnej spotkać można się z takim określeniem jak „sztuka politycznie zaangażowana”. Określenie to stosowane jest jednak głównie w odniesieniu do praktyk ukierunkowanych na dyskurs społeczny. Sztukę politycznie zaangażowaną w takim ujęciu, najlepiej ilustrują działania artystów tworzących w nurcie sztuki krytycznej, który w Polsce rozwijał się w latach 90-tych, jako odpowiedź na zmiany zaistniałe po transformacji ustrojowej 1989 roku, w sztuce zachodniej natomiast – już w latach ’70 XX wieku. O zaangażowaniu owej sztuki w sprawy polityki świadczy fakt, iż definiują ją zjawiska artystyczne w sposób krytyczny komentujące sytuacje

» * Fragment magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dra Witolda Kanickiego na Wydziale Edukacji Artystycznej UAP w 2014r. Praca wygrała konkurs na najlepszą pracę teoretyczną w III edycji konkursu Projekt Edukacja Artystyczna konkurs na najlepszy dyplom na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.

» 1 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 98.

» 2 *Ibidem*.

społeczne, polityczne, ekonomiczne, itp.³ Obecnie, sztuka polityczna funkcjonująca w demokratycznych państwach, stoi w opozycji do dawnej sztuki propagandowej i stara się kwestionować i przereklamować istniejący porządek społeczny. Artyści zadają pytania o współczesne formy dominacji i wyznaczają kierunek zmian.⁴ W publikacji *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji* Piotr Piotrowski pisał, iż sztuka pojmowana jako aktywność publiczna, sama w swojej istocie jest działaniem politycznym, gdyż to właśnie polityka (w pojęciu konfrontacji między władzą a obywatelem, między relacjami wewnątrz władzy, między różnymi grupami obywateli różniącymi się statusem społecznym, ekonomicznym, płciowym itp.) definiuje przestrzeń sztuki. Przestrzeń ta jest obszarem rywalizacji jednostek i grup podejmujących dyskurs w kwestiach społecznych, politycznych czy ideologicznych. Sztuka nie jest natomiast odzwierciedleniem tych procesów, a zmiennym i czynnym narzędziem działającym w przestrzeni publicznej⁵. Wzmrożona dyskusja na temat politycznego zaangażowania sztuki wybuchła w Polsce po publikacji artykułu Artura Żmijewskiego *Stosowane Sztuki Społeczne* na łamach „Krytyki Politycznej”, poruszającego kwestię odpowiedzialności artysty za społeczne skutki swoich działań czy wręcz świadomego kreowania politycznego wymiaru prac artystów. O problemie tym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Odmiernym zagadnieniem jest kwestia upolityczniania sztuki, które jest częstym zjawiskiem mającym miejsce podczas tworzenia wystaw. Za upolitycznianie uznać można nadawanie dziełu kontekstu politycznego, nie zawsze zgodnego z wolą artysty, a także przyporządkowywanie dzieła do własnej kuratorskiej wypowiedzi, przybierającej niekiedy rodzaj politycznej gry. Działania tego typu niejednokrotnie odbywają się niestety bez zgody artystów. Przykładem ekspozycji, która postawiła artystów i ich dzieła przed tego typu problemem, była wystawa Kazimierza Piotrowskiego *Thymós. Sztuka Gniewu 1900-2011* w toruńskim CSW. Wystawa ta naruszyła granice styku pomiędzy dziełem a polityką do tego stopnia, iż artyści biorący w niej udział, poczuli się zmanipulowani i wystosowali list otwarty, w którym wypowiedzieli swoje oburzenie na zaistniałą sytuację.

» 3 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, wyd. SIC, Warszawa 2003, s. 17.

» 4 M. Gdula, *Dwie sztuki krytyczne* [w:] Żmijewski. *Przewodnik krytyki politycznej*, red. M. Konarzewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 28.

» 5 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 8.

O cenzurze w sztuce

Przejawem skrajnego upolityczniania sztuki, jest działanie cenzury, która stanowi kontrolę publicznego przekazywania informacji oraz ogranicza wolność powszechnego wyrażania myśli i przekonań jednostek. Cenzura w odniesieniu do sztuki polega na weryfikacji widowisk, wystaw, działań artystycznych itp. przez organy państwowe, pod względem ich zgodności z prawem i polityką państwową.⁶ W potocznym rozumieniu, jest ona zamachem na wolność wypowiedzi, pojmowaną jako swobodę posiadania niezależnej opinii, ale także poszukiwania, otrzymywania i rozpowszechniania informacji wszelkimi środkami oraz po prostu swobodę twórczości artystycznej.⁷ Wolność wypowiedzi uchodzi dziś za podstawową zasadę organizacji życia społecznego i demokratycznego. W krajach zachodnich uważana jest obecnie za oczywistość, dlatego dyskutuje się w nich najwyżej o zakresie ochrony, jaką należy zagwarantować różnego rodzaju wypowiedziom. Dzięki wolności wypowiedzi jednostka przestaje być bezwolnym narzędziem w rękach władzy, dostając szansę aktywnego udziału w życiu społecznym.

Cenzura sztuki nie występuje jednak, jakby się mogło wydawać, jedynie w realiach ustrojów totalitarnych, ale również w państwach demokratycznych, czego najlepszym przykładem jest obszar polskiej sceny artystycznej. W Polsce, po 1990 roku, pojawiło się bardzo wiele ataków cenzury, skierowanych zarówno na prace artystów, jak i na działania kuratorów. Paradoksalnie, gdyż jak wiadomo, był to moment, w którym nasz kraj stał się wolny od narzucanego przez władzę reżimu, a więc z zasady powinien funkcjonować w ten sposób, by można było bez obaw wyrażać swoje poglądy, również te polityczne. Zwrócić należy także uwagę, że bardzo często cenzurowanie działań artystycznych jest wynikiem nacisku i niezgody społeczeństwa skierowanego przeciwko artystom, których wypowiedź artystyczna rozmija się z „powszechnie uznanym”, bądź zostaje niepoprawnie zinterpretowana. Typowy przykład takiej cenzury obrazuje sprawa Doroty Nieznalskiej, sądzonej przez niespełna dziesięć lat za wystawienie instalacji *Pasja* na wystawie *Nowe Prace* w Galerii Wyspa w Gdańsku (2001). Wiadomość medialna o tematyce wystawy i użytych w niej środkach artystycznych odwołujących się do tematów pasyjnych, spowodowała oskarżenie artystki o obrazę uczuć religijnych, dokonane na podstawie doniesienia grupy działaczy i posłów Ligi Polskich Rodzin. Konsekwencją całej sprawy stał się również ogólny strach publicznych galerii

» 6 *Nowa encyklopedia powszechna PWN.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 665.

» 7 M. Urbańczyk, *Liberalna doktryna wolności słowa a swoboda wypowiedzi historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 176.

przed organizowaniem wystaw, które komuś mogłyby wydać się kontrowersyjne. W efekcie, cenzurowanie prac czy wystaw stało się zjawiskiem powszechnym.⁸ Przykładem zaistnienia takiej sytuacji, jest kwestia ostatecznie niezrealizowanej wystawy Ewy Toniak *Chłopiec rośnie na rycerza*. Reprezentacje męskości w kulturze polskiej od schyłku XVIII w. do dziś, której jednym z wątków miało być zburzenie etosu żołnierza powstańca, a której otwarcie przewidziane było 8 listopada 2013 roku, czyli w weekend tuż przed narodowym Świętem Niepodległości. Decyzja o nagłym wycofaniu budżetu przeznaczonego wcześniej na wydarzenie, świadczy o istnieniu tak zwanej ukrytej cenzury, a odwołanie przez urzędników gotowej wystawy jest przykładem nie tylko na występowanie cenzury w państwie demokratycznym, ale również na ideologiczną niechęć do muzeum krytycznego.⁹ Nieco innym przykładem cenzury w demokratycznym państwie było także zniszczenie rzeźby *Dziewiąta godzina* Maurizio Cattelana, przedstawiającej papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem wystawionej w warszawskiej Zachęcie w 2000 roku. Praca ta, pokazana pierwotnie na wystawie *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* w Royal Academy of the Arts w Londynie (2000), nie wzbudziła większego zainteresowania. W Polsce natomiast wywołała oburzenie, które wiązało się z opacznymi interpretacjami dzieła. Zniszczenie pracy, które było wyrazem dezaprobaty ze strony społeczeństwa, wpłynęło na czasowe zamknięcia sali ekspozycyjnej z pracą Catellana.

Współczesna cenzura sztuki występuje zatem pomiędzy autorem „tekstu” kultury a jego odbiorcą w momencie, w którym ustalane są nowe znaczenia wartości i zjawisk kultury, na które nie ma jeszcze skonwencjonalizowanej zgody społecznej.¹⁰ Obecność cenzury głęboko świadczy o niebagatelnej sile oddziaływania sztuki na sferę społeczną i polityczną, której skutki często niezależne są od intencji artysty bądź kuratora.

Dzieło w rękach kuratora. Ideologiczne „pasje” i ich niebezpieczeństwa

Kuratorstwo pozwala na przesuwanie granic, przełamywanie dyscyplin, tworzenie nowych obszarów myślenia, skąd często mówi się też, że jest działalnością interdyscyplinarną. Tym co składa się na takie pojmowanie pracy kuratora, jest budowanie przez niego wokół wystawy kontekstu kuratorskiego. Kontekst kuratorski może być konstruowany bądź tylko dzie-

» 8 I. Kowalczyk, *Nieznalska uniewinniona i pytania o demokrację*, <http://strasznaszuka.blox.pl/2009/06/Nieznalska-uniewinniona-i-pytania-o-demokracje.html> [dostęp: 11.05.2014].

» 9 E. Toniak, *Chłopiec rośnie na rycerza? Rozmowa Mikołaja Iwańskiego z dr Ewą Toniak*, <http://www.obieg.pl/prezentacje/29818> [dostęp: 11.05.2014].

» 10 M. Wołodźko, *Cenzura i tabu*, „Magazyn Sztuki” 29/2004, s. 16.

ki posługiwaniu się dziełami sztuki jako środkiem generowania znaczeń, bądź również poprzez dodawanie do ekspozycji elementów spoza obszaru sztuki, np. tekstów prasowych, cytatów, wypowiedzi polityków, filozofów, psychologów, itp. W wyniku ich zestawienia z dziełem sztuki, ale też na skutek wzajemnych powiązań między nimi, wyłaniają się nowe znaczenia, ujawniając wcześniej niedostrzegane konteksty. Niekiedy jednak, zestawienie ze sobą różnych dzieł czy też umieszczenie ich w określonym kontekście wystawy, zmienia pierwotne znaczenie pracy, w sposób nie zawsze zgodny z oczekiwaniami artystów. Nadmiar sensu nadany wystawie rodzi pytanie, czy może on stać się prawdziwym, posiadającym swą strukturę dyskursem. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów ilustrujących kuratorskie działanie ukierunkowujące sztukę na polityczną działalność były 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, odbywające się w 2012 roku. Kuratorem wydarzenia został Artur Żmijewski razem z Joanną Warszawą i kolektywem Voina. Żmijewski w swoim projekcie zaproponował, by podczas Biennale, zamiast na konkretne obiekty sztuki zwrócić uwagę na czystą aktywność, tj. na artystyczne działanie oraz jego społeczne skutki. Odrzucił on estetyczne i formalnie atrakcyjne aspekty sztuki, skupiając się na działaniach w pełni zaangażowanych społecznie. Sztuka i polityka, na wzór poglądów współczesnego filozofa Jacquesa Rancière¹¹, według którego nie można oddzielić sfery estetyki od obszaru polityczności, którym niejednokrotnie inspirował się Żmijewski¹², potraktowane zostały na 7. Berlin Biennale jako jedność. Sztuka w rękach Żmijewskiego nie tylko bowiem obrosła w polityczne konteksty, ale wręcz stała się polityką. Kurator postanowił też, by wygląd samej wystawy przypominał w większym stopniu „parlament niż salon”. Postawił na udział jednostek i środowisk, które ze względów światopoglądowych i ideologicznych są rzadko dopuszczane do głosu we współczesnym muzeum czy galerii (np. z uwagi na cechujący ich twórczość wyraźny idiom religijny czy też przemycanie teorii spiskowych lub poglądów ksenofobicznych). Kurator dążył do uzyskania polifonii głosów i poglądów, wzajemnie się wykluczających, wykorzystując dynamikę sporu i politycznego konfliktu do stworzenia przeglądu praktyk artystycznych, które działają naprawdę.¹³ W jednym z wywiadów¹⁴, jeszcze przed otwarciem wydarzenia, Żmijewski zwrócił uwagę na nikłe zaangażowanie sztuki w sferę społeczno-polityczną. W odpowiedzi na ten problem, zada-

» 11 J. Rancière (ur. 1940 w Algierze) – francuski filozof, emerytowany profesor uniwersytetu Université Paris VIII. Zajmuje się filozofią polityki oraz teoretycznymi i historycznymi kontekstami sztuki.

» 12 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 14.

» 13 *Falszywe odpolitycznienie*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sławomir Sierakowski [w:] Żmijewski. Przewodnik..., s. 14.

» 14 A. Żmijewski, *Stosowane...*, s. 7.

niem zaplanowanej przez Żmijewskiego wystawy w Berlinie, było wydobywanie wątków politycznych na plan pierwszy oraz przedstawienie sztuki w Ranciere'owskim świetle. Działania w ramach Biennale miały odnieść konkretny skutek, to jest ożywić dyskusję w społecznie, politycznie, etnicznie czy ekonomicznie newralgicznych punktach. Przykładem jest między innymi akcja polegająca na transporcie z Palestyny do Berlina „Klucza Powrotu”, symbolizującego prawo powrotu Palestyńczyków do utraconych domów na Bliskim Wschodzie (il.1). Wyraziście polityczne oblicze Biennale, doprowadziło do powstania wielu kontrowersji, m.in. pomysłu czeskiego artysty Martina Zeta, by zgromadzić jak najwięcej egzempla-



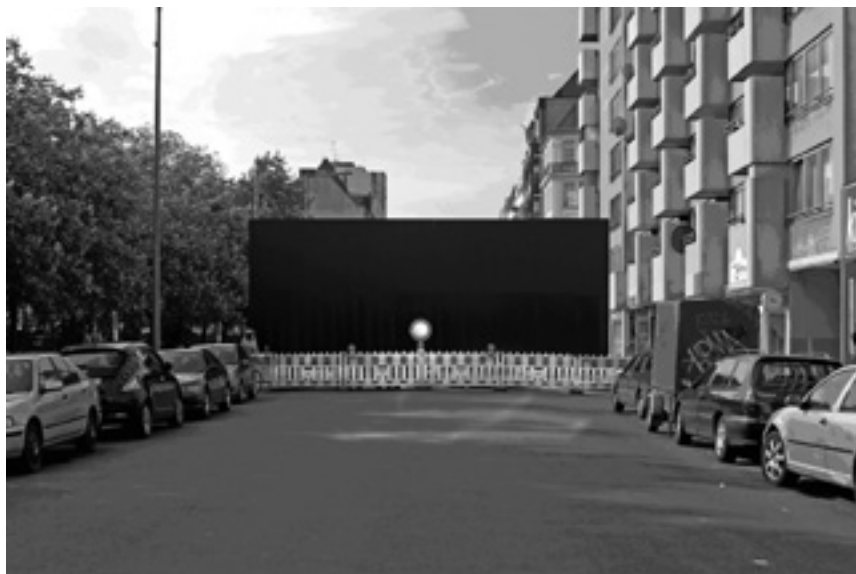
Il. 1. 7. Biennale w Berlinie, Marta Górnicka, *Key of Return*, fot. Marta Górnicka (dzięki uprzejmości 7th Berlin Biennale for Contemporary Art)

rzy antyimigranckiej książki niemieckiego bankowca i polityka SPD Thilo Sarazzina *Deutschland schafft sich ab* i poddać je recyklingowi w formie instalacji artystycznej, wywołał burzliwą debatę w niemieckich mediach. Kampania artysty skojarzyła się bowiem znacznej większości z paleniem książek przez nazistów.¹⁵

7. Biennale w Berlinie spotkało się z dużą dezaprobatą za strony krytyków, którzy zarzucali Żmijewskiemu zorganizowanie własnej, autorskiej

» 15 P.K., *Sztuka i polityka na 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie*, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/sztuka-i-polityka-na-7-biennale-sztuki-wspolczesnej-w-berlinie> [dostęp: 08.05.2014].

wystawy.¹⁶ Projekt przełamał bowiem tradycyjne wyobrażenie wystawy i zaproponował nowy model, w którym przestrzeń będąca do tej pory miejscem przeznaczonym dla dzieł sztuki traktowanych jako towar, stała się przestrzenią debaty, w wymiarze, który przestał być czysto symboliczny. Wystawa jednogłośnie obudziła równocześnie pytania o granice sztuki. Traktować można ją było jako zbiorową wystawę artystów, aktywistów i działaczy politycznych, połączonych wspólnym celem przeniesienia realnej polityki na pole sztuki. Dzieło sztuki przestało być jednak w zupełności formą niezależną, czy chociażby formą sztuki zaangażowanej, stając się samym tylko politycznym aktywizmem.



Il.2. 7. Biennale w Berlinie, Nada Prlja, *Piece Wall*,
fot. Nada Prlja (dzięki uprzejmości 7th Berlin Biennale for Contemporary Art)

Zupełnie inny problem zrodzony na płaszczyźnie kuratorskiej ideologii i budowaniu na jej podstawie wystawy stworzyła otwarta w czerwcu 2012 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawa o tytule *Nowa Sztuka Narodowa*, której kuratorami zostali Sebastian Cichocki oraz Łukasz Ronduda. Jak głosi tekst towarzyszący wystawie, ekspozycja odwoływała się do emocji wypartych czy też marginalizowanych w dyskursie nowoczesności, takich jak patriotyzm i poczucia narodowej

» 16 N. Trezzi, *Reality show Artura Żmijewskiego*, dwutygodnik.com, 86/2012, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3759-reality-show-artura-zmijewskiego.html> [dostęp: 12.05.2014].

wspólnoty. Prezentowane na wystawie obiekty, powstały w większości poza oficjalnym obiegiem sztuki współczesnej – często w drodze działań grupowych, współpracy i w bezpośrednim zaangażowaniu w zmianę rzeczywistości. Wszystkie prace, które zostały pokazane, charakteryzował silny, polityczny imperatyw wzmacniania tożsamości narodowej, wyrażenie prawicowy. Według kuratorów wystawy, zgromadzone na wystawie instalacje, rzeźby czy filmy powstały z napięcia pomiędzy „imponującą i atrakcyjną, ale równocześnie groźną i obcą nowoczesnością”, a pol-



Il.3. *Warsaw FantaicS – mural Pamiętamy*,
fot. Jan Smaga (dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

ską tradycją o sarmackim rodowodzie wzmocnioną przez „romantyczne imaginariusz, z którą Polacy czują się swojsko i bezpiecznie, jednak nie potrafią jej dopasować do wymagań epoki”.¹⁷ Nowa Sztuka Narodowa traktowana była jako rodzaj badania nad „drugim obiegiem” polskiej kultury, bez wytyczania dyscyplinarnych ograniczeń (zaprezentowano przykłady zarówno z pola komiksu, rzeźby i malarstwa, jak i muzyki hip-hopowej). Oficjalne narracje, które były budowane za pomocą wysokobudżetowych produkcji filmowych, architektury czy konkursów na pomnik katastrofy smoleńskiej, sąsiadowały na wystawie z obiektami, które stanowiły efekt działań oddolnych, kolektywnych, bez jasno określonego

» 17 *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo patriotyczny w Polsce XXI wieku.*
<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp: 15.02.2014].

autorstwa. Można było zobaczyć między innymi obraz pod tytułem *Smo-leńsk*, autorstwa Zbigniewa M. Dowgiałły, który stanowił apokaliptyczny obraz tragedii w trakcie katastrofy samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem w 2010 roku, okładki pisma młodzieży katolickiej „Frona”, przeskalowane dłonie pomnika Chrystusa ze Świebodzina Kazimierza Pateckiego (Il.4), Wystawę „otwierało” natomiast graffiti grupy Warsaw FantasticS, przedstawiające scenę z powstania warszawskiego (Il.3). Szczególną uwagę należy zwrócić na fakt, iż wystawa była warszawską czę-



Il. 4. Nowa Sztuka Narodowa – *Dłonie*, detal rzeźby pomnika Jezusa Chrystusa Króla Polski, 2012, projektu Mirosława Pateckiego, fot. Jan Smaga (dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

ścią „Solidarity Actions” – międzynarodowego programu towarzyszącego wspomnianemu już 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Projektowi towarzyszył program wykładów, paneli dyskusyjnych i warsztatów poświęconych sztuce narodowej w Polsce. Spoglądając z dystansu na projekt wystawy Nowa sztuka narodowa, nie sposób oderwać się od myśli, iż poprzez jej organizację, która zbudowała wokół konserwatywnej sztuki otoczkę nieprofesjonalizmu i naiwności, ukazała tym samym lewicową koncepcję sztuki zaangażowanej, jako wyższą i uniwersalną. Tym jednak, co przede wszystkim raziło w koncepcji kuratorskiej, było pokazanie obiektów i projektów, które w przeważającej większości nie były zaliczane do obszaru sztuki, jak chociażby film dokumentujący oprawę towarzyskie-

go meczu piłkarskiego Legii Warszawa i ADO Den Haag, czy też dywan z kwiatów usypany przez mieszkańców Spycimierza. Zwrócić należy też uwagę na fakt, że *Nowa sztuka narodowa* we wnętrzach MSN umożliwiła prezentację dużej liczby obiektów jedynie w formie dokumentacji. Dyrektora MSW, Joanna Mytkowska przyznała, że znaczącym problemem dla muzeum jest brak poparcia politycznego i społecznego, co skłania tę instytucję do otwarcia się na szeroką, dotąd ignorowaną publiczność.¹⁸ Mimo, iż na ekspozycji nie było żadnego śladu wzajemnej wrogości czy choćby niezgody na cudze poglądy, problemem wystawy okazało się jednak zbyt silne ideologiczne zakorzenienie organizatorów wystawy w lewicowym środowisku, które przez bardzo specyficzny wybór „artefaktów” tak na prawdę nie przekazał w pełni głosu „drugiej stronie”. W takiej sytuacji można żywić przekonanie, że jeśli research przygotowany przez kuratorów zostałby poprowadzony wnikliwiej, lub po prostu bez (niekoniecznie celowej) ironizacji, wystawa mogłaby odnieść z pewnością inne, przynajmniej dla „oka” lepsze wrażenie, i która zamiast być kolejną przyczyną do starć pomiędzy środowiskami, szukałaby kompromisu.

Problem instytucji państwowych

Funkcjonowanie instytucji państwowych, działających zgodnie z logiką instytucji publicznych, a nie prywatnej własności polityków bądź samorządowców, jest koniecznym czynnikiem dla utrzymania swobody wypowiedzi sztuki.¹⁹ Rozwój i aktywność sztuki, chociażby ze względów ekonomicznych, w dużej mierze uzależnione są od placówek państwowych, których zadaniem powinno być stworzenie szansy na zaistnienie i zaprezentowanie sztuki najnowszej, wraz z możliwością wprowadzenia adekwatnych do niej sposobów budowania narracji wystaw. W praktyce jednak, bardzo często instytucje te, zamiast wspierać rozwój kulturalny, stanowią w rzeczywistości poważne ograniczenie. Sztuka, która ze względu na swój krytyczny charakter, wzbudza wśród społeczeństwa kontrowersje, zostaje odrzucona bądź oceniana w przestrzeniach muzealnych i galeryjnych. Wyjaśnienia dyrektorów, którzy w lęku przed utratą swoich stanowisk decydują się na takie posunięcia, skupiają się wokół chęci zapewnienia trwałości pracy placówki oraz troski o programową spójność prezentowanych w niej kolekcji.²⁰ Bardzo ważnym kontekstem jest oczywiście również kwestia ekonomiczna. Państwowa instytucja, „opłacana z pensji podatników”, w chwili, w której wystawa spotyka się z krytyką, klóci się z ideologią kon-

» 18 K. Staszak, *Narodowa nie-sztuka na salonach*, [w:] „Arteon” 7/2012, s. 17.

» 19 E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolityczniania kultury*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2013, s. 234.

» 20 *Ibidem*, s. 88.

kretniej grupy społecznej, bądź jest po prostu niezrozumiana i uznana za kontrowersyjną, automatycznie staje się przedmiotem poważnych zarzutów ze strony społeczeństwa. Przykład stanowi choćby protest przeciwko wystawie *British British Polish Polish*. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś przed Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w listopadzie 2013 roku. Bezpośrednią przyczyną zajścia była praca Jacka Markiewicza pod tytułem *Adoracja* (1992). Parlamentarny Zespół ds. Przeciwdziałania Ateizacji Polski wystosował oświadczenie, w którym stwierdził, że niedopuszczalnym jest, aby Centrum Sztuki Współczesnej – finansowane z pieniędzy publicznych i jako jednostka podległa ministrowi kultury i dziedzictwa narodowego – „prezentowała ekspozycję godzącą w uczucia religijne katolików”.²¹

Strategia „muzeum krytycznego” Piotra Piotrowskiego

W miejscu tym należałoby przytoczyć po krótku sprawę Piotra Piotrowskiego, który podjął próbę restrukturalizacji konserwatywnego muzeum, w stronę budowy nowego modelu instytucji otwartej na problemy współczesności oraz, co się z tym wiąże, na debatę publiczną. Piotrowski pełnił funkcję dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie od lutego 2009 roku²² Stopniowo narastający konflikt pomiędzy pracownikami Muzeum Narodowego, a dyrektorem związany był z jego koncepcją programową, która zdaniem pracowników, kładła większy nacisk na sztukę współczesną, kosztem badań nad sztuką dawną. Przejawem tego miała być między innymi wystawa *Ars Homo Erotica*, będąca zbiorem ponad dwustu dzieł sztuki o tematyce homoseksualnej, zarówno dawnych jak i współczesnych. W październiku 2010 roku Piotr Piotrowski zrezygnował ze stanowiska dyrektora muzeum. Bezpośrednim powodem rezygnacji było odrzucenie przez Radę Powierniczą strategii rozwoju MNW. Program Piotrowskiego zakładał stworzenie w Warszawie muzeum krytycznego – nowoczesnego modelu instytucji muzealnej, nawiązującej dialog z problemami współczesności, otwartej na współpracę z podobnymi muzeami na świecie. Według Piotra Piotrowskiego muzeum powinno pełnić role sprzyjające społecznej debacie, a więc wyjaśniać jak powstawała i funkcjonowała twórczość historyczna, dyskutować z kanonami, przyzwyczajaniem oraz uczyć alternatywnego patrzenia. Z drugiej strony powinno stwarzać możliwość zaistnienia sztuki współczesnej i umożliwić prowadzenie dialogu z odbiorcą. Muzeum w koncepcji Piotrowskiego nosi znamiona narracji kuratorskiej. Piotrowski zwrócił uwagę na fakt, iż polska władza nie dostrzega we współczesnej

» 21 Z. Rojek, *Kolejny protest pod CSW. „O 20 lat za późno!”*, <http://natemat.pl/81257,kolejny-protest-pod-csw-czy-sztuka-moze-obrazac-uczucia-religijne>, [dostęp: 25.05.2014].

» 22 P. Piotrowski, *Muzeum Krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

kulturze ani kapitału symbolicznego, ani potencjału zmian społecznych. Jego zdaniem, współczesnych polityków bardziej interesują muzea historyczne, ponieważ historia legitymizuje ich decyzje, natomiast sztuka, która buduje refleksję krytyczną, może być dla nich groźna.²³

Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy odrzucenie strategii Piotrowskiego wiązało się z niemożnością dojścia do porozumienia pomiędzy dyrektorem a pracownikami muzeum, czy po prostu przeważał fakt, iż polskie społeczeństwo nie jest gotowe na muzeum krytyczne. Nie można jednak zignorować przekonania, że oś konfliktu miała w dużej mierze charakter ideologiczny oraz polityczny. Muzeum według Piotrowskiego miało być swego rodzaju „rozsadnikiem” radykalnych idei, wskazywać na obszary zlekceważone i grupy upośledzone. Dzięki temu polityka byłaby nieustannie redefiniowana, a kryteria prawomocności i nieprawomocności nie mogłyby naturalizować swojej konwencjonalności i przygodności.²⁴

Kwestia cenzury religijnej

Problem wpływu polityki państwa na pokazywaną sztukę obrazuje sprawa wokół kontrowersyjnej wystawy *Irreligia - Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku*, zorganizowanej w 2001 roku w brukselskim Atelier 340 Muzeum przez Włodzimierza Majewskiego, dyrektora tejże galerii oraz Kazimierza Piotrowskiego, ówczesnego kuratora muzeum w warszawskiej Królikarni. Wystawa odbywała się w czterech miejscach w Brukseli: Atelier 340 Muzeum, Kościele Notre-Dame de Lourdes, zdesakralizowanym Kościele św. Mikołaja oraz dziedzińcu ratusza Starego Miasta. Wśród zaprezentowanych na wystawie dzieł znalazły się między innymi prace poznafskiej grupy Bunt, Roberta Rumasa, Stanisława Szukalskiego, Jarosława Modzelewskiego oraz Jerzego Truszkowskiego.²⁵

Wystawa pokazywała złożoność polskiej religijności, jej sfery symbolicznej i odniesień historycznych. Kazimierz Piotrowski w tekście kuratorskim do wystawy, wyjaśnił termin „irreligia” jako określenie postawy wobec religii, która nie kwestionuje przedmiotu wiary, a więc nie jest anty-religią, jednak wyraża wątpliwości wobec niektórych jej założeń, dogmatów czy rytuałów.²⁶ Intencjonalnie zatem, idea wystawy zajmowała się kwestią funkcjonowania religii w (głównie) polskim społeczeństwie. Założeniem wystawy było między innymi wzbudzenie dyskursu dotyczą-

» 23 *Ibidem*, s.11.

» 24 X. Stańczyk, *Muzeum krytyczne czy obywatelskie?*, <http://kulturasieliczy.pl/muzeum-krytyczne-czy-obywatelskie> [dostęp: 25.05.2014].

» 25 A. Szyłak, *Irreligia. Święci buntownicy*, <http://raster.art.pl/prezentacje/irreligia/irreligia.html> [dostęp: 23.05.2014].

» 26 K. Piotrowski, tekst kuratorski do wystawy *Irreligia*, [http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image10\[5\].html](http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image10[5].html) [dostęp: 23.05.2014].

cego wartości religijnych oraz o zastępowania tego, co prawdziwe, jedynie pozorami. Wystawa ukazywała również w dużej mierze obrzędowy, ludowy charakter polskiej religijności, widoczny w pracach Władysława Hasiora czy Roberta Rumasa. Zadawała pytania o to, jak ikony polskiej religijności służyły pozareligijnym interesom ideologicznym. Przypominała, jak bardzo ponad stuletni okres nieistnienia państwa polskiego wpłynął na integrację koncepcji państwowości z koncepcją kościoła narodowego.²⁷ Wybrane prace były alternatywnym zbiorem znaczeń przypisanych symbolom religijnymi ideologicznym. Ekspozycja spotkała się jednak z ostrym atakiem oraz oburzeniem wyrażonym przez posłów prawicy, oskarżeniami, a ostatecznie również zwolnieniem Kazimierza Piotrowskiego ze stanowiska kuratora działu rzeźby Muzeum Narodowego w Warszawie.²⁸ Z największą krytyką spotkała się między innymi praca Roberta Rumasa pod tytułem *Termofory*. Artysta umieścił na dziedzińcu przed Ratuszem w Brukseli, kupione w sklepie z dewocjonaliami figury Matki Boskiej oraz Chrystusa, pod wielkimi plastikowymi workami z wodą. Według autora instalacji, praca była nawiązaniem do problemu fałszywej pobożności. Belgijscy przeciwnicy *Termoforów*, podważyli zasadność wystawiania dzieła na placu przed brukselskim ratuszem. Obrońcy oponowali, że jeśli w przestrzeni publicznej są dzieła religijne, to w imię równości mogą tam się znaleźć również dzieła „irreligijne”. W rezultacie spór przerodził się w debatę o granicach demokracji, a ekspozycja skończyła się przed terminem.²⁹ Proboszcz parafii Notre-Dame de Lourdes, który objął patronat nad wystawą, skomentował, iż „dziwią go ludzie, którzy bardziej przejmują się losem jednej rzeźby niż losem zgwałconej kobiety” i umieścił na stałe w swoim kościele inną pracę Rumasa pod tytułem *Las Vegas*, symbolizującą z kolei komercjalizację religii.³⁰

Z agresją spotkała się także praca z 1983 roku – *Matka Boska* z wąsami Adama Rzepeckiego. Jest to kompozycja dwuelementowa: przed reprodukcją Matki Boskiej z domalowanymi wąsami wisi męski płaszcz z napisem „For You Marcel”, który jest czytelnym odniesieniem do Giocondy z wąsami (LHOOQ) Marcela Duchampa. Rzepecki sparafrazował anarchistyczny gest Duchampa i przenosząc go niejako na polskie realia, dorobił Matce Boskiej Częstochowskiej wąsy, stanowiące aluzję do Lecha Wałęsy. Dodać należy, że grupa Łódź Kaliska, do grona której zaliczał się Rzepecki, specjalizowała się w pastiszach słynnych dzieł sztuki, o których

» 27 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 28 I. Kowalczyk, *Irreligia, Obsceny religii, „Artmix”*, 3/2002.

» 29 A. Sural, *Największe skandale polskiej sztuki*, <http://culture.pl/pl/artykul/najwiesze-skandale-polskiej-sztuki> [dostęp: 24.05.2014].

» 30 *Ibidem*.

to kontekstach nie mieli pojęcia oskarżający jego dzieło.³¹ Założeniem wystawy było natomiast również odzwierciedlenie polskich redefinicji symboliki religijnej, związanej zwłaszcza z sytuacją historyczną i polityczną z okresu lat 80-tych i 90-tych, które zaznaczyły się licznymi dyskusjami na temat kształtu nowej demokracji w Polsce.³²

Irreligia spotkała się z silnie negatywną reakcją jedynie w Polsce. W Belgii bowiem, gdzie Kościół ma demokratyczne tradycje i jest otwarty na sztukę, zyskała przychylną duchowieństwa, o czym świadczy chociażby fakt, iż część prac wystawiona została w czynnym Kościele i nie wywołała skandalu wśród jego społeczności.³³ Paradoksalnie, choć *Irreligia* była wystawą, której nieomal nikt w kraju nie widział, stała się legendarnym wydarzeniem, posądzanym o bluźnierstwo i przykładem na to, jak mnogość napędzających się, oburzonych głosów potrafi zagłuszyć próby zrozumienia sensu kuratorskiego przesłania. Polskie reakcje na *Irreligię* zasygnalizowały również istnienie problemu cenzury kościelno-religijnej.

Cenzura sztuki w przestrzeni publicznej

Przestrzeń publiczna traktowana jest jako obszar debaty społecznej, a interwencje artystyczne w jej polu, są jednym ze sposobów zabierania głosu, zarówno krytycznego, jak i w celu prowadzenia narodowej polityki pamięci czy promocji rządowych programów.³⁴ W latach 60-tych zaczęto rozpatrywać sztukę publiczną jako alternatywną wobec elitarnej sztuki galerii, a jej cel definiowano jako kształtowanie i ożywianie przestrzeni miasta. Z czasem najbardziej istotną cechą charakteryzującą sztukę publiczną stała się z kolei możliwość dialogu z odbiorcą jak i z miejscami ekspozycji.³⁵

W 1999 roku na 400 billboardach w przestrzeni publicznej polskich miast w ramach projektu Galerii Zewnętrznej AMS³⁶, miały zostać wystawione wielkoformatowe fotografie Katarzyny Kozyry pod tytułem *Więzy krwi*. Praca złożona jest z czterech kwadratowych foto-

» 31 M. Małkowska, *Oburzenie zamiast zrozumienia*, „Rzeczpospolita”, 19.12.2001.

» 32 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 33 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 34 J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, <http://www.survival.art.pl/122> [dostęp: 25.05.2014].

» 35 H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996, s. 36.

» 36 Galeria Zewnętrzna AMS była projektem zainicjowanym i działającym przy poznańskiej firmie AMS SA, zajmującej się reklamą zewnętrzną. Galeria prezentowała sztukę w przestrzeni miasta przy użyciu czysto komercyjnych mediów, tj. billboardów i citylightów. Co dwa, trzy miesiące w kilkunastu miastach Polski AMS eksponowała prace zaproszonego artysty związane tematycznie z określonym problemem społecznym (np. z przemocą w rodzinie, nietolerancją, itp.). Galeria Zewnętrzna powstała w 1998 roku i działała do zmiany właściciela firmy w 2002 roku. W jej miejsce, nowy właściciel AMS SA utworzył działającą na innych zasadach Galerię Plakatu AMS. (<http://culture.pl/pl/wydarzenie/ams-galeria-zewnetrzna>). [dostęp: 25.05.2014].

grafii, z których każda przedstawia nagą kobietę – artystkę lub jej niepełnosprawną siostrę (po amputacji nogi), na tle czerwonego krzyża lub półksiężyca, na dwóch ujęciach także w otoczeniu główek kapusty i kalafiorów. Na billboardach pokazane miały być tylko te dwa ostatnie zdjęcia. Zamiarem artystki i AMS było zwrócenie uwagi na cierpienie kobiet wywołane przez konflikty religijne i narodowościowe w Kosowie – stąd też użycie półksiężyca i krzyża – symboli Islamu i Chrześcijaństwa, a jednocześnie Czerwonego Półksiężyca i Czerwonego Krzyża, opiekujących się ofiarami wojen.³⁷ Kobiety ukazane zostały na zdjęciach jako ofiary, pełne strachu, poddania, bezbronności oraz cierpienia. Efekt ten wzmacniała dodatkowo realistyczna, niekomercyjna nagość kobiet i kalectwo jednej z nich. Pokaz pracy trwał zaledwie jeden dzień, ponieważ organizatorzy zdecydowali się zakleić nagie, kobiece postacie. Bezpośrednią przyczyną cenzury stały się media. Kiedy dziennikarze prasowi, szczególnie „Gazeta Wyborcza”, dowiedziały się, jakie obrazy zostaną przedstawione na billboardach, rozpoczęły sondaż wśród organizacji katolickich i władz miejskich, pytając, czy wyrażają na to zgodę.³⁸ Zarówno władze kościelne, jak i publiczne zareagowały ostrym sprzeciwem wobec pracy Kozyry. W konsekwencji natłoku korespondencji, wniosków i żądań skierowanych do firmy AMS, która wcześniej chętnie promowała sztukę publiczną, zmieniła ona front i zaczęła chronić własne interesy. Galeria w porozumieniu z autorką, zdecydowała o zaklejeniu postaci kobiecych na już rozwieszonych billboardach (rozwieszono je tylko w Warszawie i Poznaniu). Plakaty zaklejano w nocy po trzech dniach od ich rozwieszenia.³⁹ Powodem zastosowania tak ostrej cenzury było oskarżenie o zbezczeszczenie symboli religijnych. Wbrew intencji autorki uznano, że dzieło pokazuje kobietę jako zagrożenie dla polityczno-religijnych ideologii, a nie ich ofiarę.⁴⁰ W udzielonym w 2007 roku wywiadzie autorka ujawniła, że postawiono ją w sytuacji bez wyboru: „jakkbym powiedziała, że się nie zgadzam, to zakleiliby całą pracę, a tak to tylko tą białą część. Nie miałam w sumie nic do gadania.”⁴¹

Galeria Zewnętrzna AMS dokonała autocenzury ulegając władzy politycznej. Ocenzurowanie, a właściwie – zniszczenie billboardów, stało się kluczowym przykładem ograniczenia debaty publicznej. Po zmianie wyglądu plakatów, zaginął bowiem cały ich przekaz. Zajście można by włączyć do serii „starć” ze sztuką krytyczną, tym razem chodziło jednak o sztukę,

» 37 L. Makowska, D. Muzyczuk, R. Pawłowski, *Kronika Wypadków Cenzorskich w polskiej sztuce po 1989 r.*, http://www.indeks73.pl/pl_web_journal/_50_142.php [dostęp: 25.05.2014].

» 38 *Ibidem*.

» 39 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 84.

» 40 P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Kłęska postępowej polityki...*

» 41 A. Bryzgel, *New avant-gardes in Eastern Europe and Russia, 1987—1999*, Rutgers University, New Jersey 2008, s. 279-280.

która wyszła poza przestrzeń galeryjną, i stała się częścią przestrzeni publicznej.⁴² Zasadnicze kontrowersje nie dotyczyły już prawa do swobody artystycznej wypowiedzi, ale prawa do jej pojawiania się w sferze publicznej.

Do cenzury Więzów krwi doszło ponownie w Poznaniu w kwietniu 2000 roku na II Biennale Fotografii: *Krystalizacje*. Nie dopuszczono wówczas do pokazu części przygotowanej przez Izabelę Gustowską, w której na billboardach umieszczonych w pobliżu „Galerii Arsenał” miały zostać zaprezentowane prace czterech artystów: Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Jacka Staniszewskiego i Pawła Kruka. Władze miejskie nie wyraziły jednak na to zgody, argumentując, że praca Kozyry ma charakter skandalizujący.⁴³ Przedstawiciele Wydziału Urbanistyki i Architektury oświadczyli, iż nie zgadzają się na prezentowanie w centrum skandalizujących plakatów Kozyry, które „nie przez wszystkich są tolerowane, naruszają ład przestrzenny i estetykę Starego Rynku”.⁴⁴

Przy omawianiu problematyki sztuki w przestrzeni publicznej, nasuwa się pytanie dotyczące granic sfery miejskiej dla artystycznych interwencji służących wskazaniu na społecznie istotne problemy oraz jak daleko artysta może wkraczać w tkanę miejską bez konieczności otrzymania zgody osób zamieszkujących lub użytkujących daną przestrzeń. Z uwagi na fakt, iż sfera publiczna jest przestrzenią wspólną dla społeczności o wszelakich poglądach i różnej skali wrażliwości, jest to miejsce, w którym najłatwiej o nieporozumienia i konflikty na płaszczyźnie ideowej i politycznej.

Punkt, w którym sztuka i polityka ulegają „przecięciu”, jest obszarem i tematem od wieków wciąż żywym i aktywnym. Ze względu na bardzo szeroki zakres tego problemu, poruszone zostały tu tylko niektóre jego wątki, z niemal całkowitym pominięciem chociażby kwestii ekonomicznych, które są bardzo istotnym elementem sporów na płaszczyźnie sztuki i polityki.

Diagnoza obecnych związków polityki ze sztuką na polskiej scenie artystycznej skłania niestety do przykrych wniosków na temat funkcjonowania sztuki współczesnej w państwie. Tworzenie oraz wystawianie sztuki, która aspiruje do bycia krytyczną czy też polityczną – obejmuje stanowisko wobec aktualnych wydarzeń, bądź próbuje unaocznic społeczny problem i otworzyć społeczeństwo na szukanie rozwiązań i kompromisów, w wielu przypadkach kończy się cenzurą bądź co najmniej, niezrozumieniem i ostrą krytyką w mediach. Tymczasem, jak trafnie zauważa Ewa Majewska, dyskusja na temat związków sztuki i polityki powinna przenieść się z zaciśniętych sal sądowych, na łamy czasopism kulturalnych oraz w sferę pu-

» 42 B. Czubak, *Galeria Zewnętrzna AMS i spór o przestrzeń publiczną*, <http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,129.html> [dostęp: 25.05.2014].

» 43 Niechciana Kozyra, „Gazeta Wyborcza” 15.04.2000, s. 2.

» 44 I. Kowalczyk, *Sztuka i moralność – funkcjonowanie twórczości lat dziewięćdziesiątych w sferze publicznej, cenzura i krytyka, „batalie o nową sztukę”*,

» <http://www.onone.art.pl/bibliography/kowalczyk3.html> [dostęp: 25.05.2014].

blicznej debaty.⁴⁵ Artyści bowiem, w szczególności ci z obrębu sztuki krytycznej, manifestując swoją wolność, czynią ze swojej twórczości narzędzie do pertraktowania zmian wobec kryzysu demokracji. Dokonują dekonstrukcji władzy w momencie, gdy przemawia przez nią arogancja i pycha, próbując oprzeć się tkwiącemu w niej zagrożeniu dla demokratycznej samoorganizacji i samorealizacji. Tymczasem sztuka, która jest zbyt radykalna i krytyczna wobec panującego systemu, automatycznie jest przez ten system usuwana. Często dzieje się to na zasadzie reguł rynkowych – takiej sztuki nie można dobrze sprzedać i wypromować, a ponieważ jest „niewygodna”, niechętnie się ją wystawia.

Mimo, iż wielokrotnie samo dzieło nie jest osadzone w określonej ideologii, a wręcz zdecydowanie się od niej odcina, to jednak kontekst przestrzeni w której jest wystawione, bardzo często nie pozwala mu na „niewinność”. Jeżeli sztuka ma zostać zauważona i spełniać wyznaczone przez siebie cele, musi zająć miejsce w przestrzeni publicznej i niestety liczyć się z możliwością jej błędnej oceny i niepełnego odbioru. Jednocześnie jednak kontekst polityczno-historyczny narodzin autonomii sztuki powinien przypominać artystom, że niezależność jest dla twórczości odświeżająca i chroni ją oraz jej twórców od najgorszych chorób trawiących systemy polityczne. ●

» 45 I. Kowalczyk, *Między rynkiem a dogmatem. Sztuka w podwójnym wiązaniu*, http://www.indeks73.pl/pl_web_journal/_50_,144.php [dostęp: 25.05.2014].

Maryna Sakowska

artystka multimedialna aktualnie mieszkająca w Szczecinie. Jej twórczość cechuje namysł nad materialną stroną rzeczywistości i relacjami, jakie łączą nas z przedmiotami. Korzysta z różnych mediów, tworzy obiekty, obrazy oraz sytuacje, a także pracuje z tekstem. Aktualnie studiuje w Akademii Sztuki na kierunku Multimedia, na stopniu magisterskim. W czerwcu 2017 roku obroniła dyplom magisterski zrealizowany w pracowni malarstwa Dominika Lejmana w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jej prace pojawiały się m.in. na wystawach w Warszawie, Poznaniu, Szczecinie oraz Berlinie. Jest finalistką konkursu *Artystyczna Podróż Hestii* (2017) oraz laureatką konkursu im. Marii Dokowicz na najlepszą pracę pisemną powstałą w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2017).

Recykling w polu sztuki jako strategia artystyczna w dobie późnego kapitalizmu*

W domu wszystko zaczynało tonąć pod nawalem przedmiotów, sprzętów, książek, talerzy, szpargałów, pustych butelek. Zaczęła się wyniszczająca wojna, w której skazani byli na przegraną.

(Georges Perec, *Rzeczy*)¹

Wstęp

Nadmiar wytworów kultury materialnej w krajach wysoko rozwiniętych i rozwijających się ma wpływ na sztukę od początków XX wieku. Jednak współczesna nadprodukcja nie ma precedensu w dziejach świata i obejmuje zarówno materialną, jak i niematerialną stronę ludzkiej działalności. Jej wynikiem jest zjawisko redundancji w polu sztuki, która znajduje ujście poprzez rozmaite artystyczne strategie, takie jak nurt *appropriation art* czy zjawiska *ready made* i wreszcie – twórczego recyklingu, na którym skupię się w niniejszym tekście. Moim celem jest opisanie wybranych przykładów strategii recyklingowych jako odpowiedzi na problemy, z którymi zmagają się sztuka współczesna, związane ze statusem dzieła sztuki w dobie jej nadprodukcji, a także urynkowania.

» * Fragment teoretycznej magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem prof. UAP dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP w 2017r. Praca wygrała IV edycję konkursu na najlepszą teoretyczną pracę magisterską UAP.

» 1 G. Perec, *Rzeczy*, tłum. A. Tatarkiewicz, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1982, s. 22.

W niniejszym tekście skupiam się więc odpadach procesu twórczego, niechcianych obrazach, pozostałościach po wystawach, które w pracach wybranych przeze mnie artystów zyskują „drugie życie”. Choć w niektórych przypadkach wybrzmiewa echo zainteresowania estetyczną stroną tych „odpadów sztuki”, to główną przyczyną ich ponownego wykorzystania jest świadomość niemocy wobec szeroko pojętej nadprodukcji. Strategie artystyczne polegające na recyklingu rozumiem jako rodzaj interwencji, w wyniku której status obiektu sztuki ulega przeobrażeniom – obiekt, gdy stanie się odpadem poprzez uszkodzenie albo zupełne zniszczenie czy też po prostu będąc uznanym za zbyt cenny, ponownie zyskuje wartość jako pełnoprawne dzieło sztuki za sprawą twórczego recyklingu. Wobec tego recyklingiem w tym tekście mienią się tak samo działania wpływające na przemiany substancjalne w przedmiocie – takie jak spalanie czy też stworzenie nowego dzieła sztuki z części starych prac, jak i przemiany symboliczne – zmiana statusu dzieła poprzez przesunięcie znaczeniowe, takie jak umieszczenie zniszczonej pracy w galerii, w nowym kontekście.

Zjawisko to jest odbiciem procesu „życia przedmiotu”, o którym Marek Krajewski, za Arjunem Appaduraim, pisze w książce *Są w życiu rzeczy...* jako o „kolejnych, uzyskiwanych przez [przedmiot – M. S.] statusach kulturowych (rzeczy przejściowej, śmiecia, obiektu trwałego)”². Fenomen „życia przedmiotu” może stać się dla nas interesujący, jak twierdzi Krajewski, powołując się z kolei na Michaela Thompsona, jako „perspektywa, dzięki której możemy rozumieć procesy wytwarzania i zużywania się wartości”³, co wyjaśnia, dlaczego zużyte dobra materialne po pewnym czasie trafiają z powrotem do łask: na sklepowe półki, bezpośrednio do użytku codziennego bądź do muzeów i na nasze ściany. Według socjologa, obiekty materialne „nie umierają nigdy ostatecznie, są jak materialne zombie, które po przejściu przez pawlacz, strych, sklep second hand, flohmarkt czy śmietnik ożywają i są ponownie wprowadzane do obiegu, jako rzeczy oldschoolowe, vintage, starocie albo >przedmioty z duszą<, unikalne”⁴. Choć Krajewski ma tu na myśli głównie przedmioty codziennego użytku, to podobny proces możemy zaobserwować w przypadku dzieł sztuki poddawanych recyklingowi w opisanych przeze mnie poniżej projektach.

Tłem społeczno-ekonomicznym dla rozważań na temat artystycznego recyklingu jest krajobraz późnego kapitalizmu i konsumpcyjnego społeczeństwa Zachodu – nabywającego i wyrzucającego – za Krajewskim⁵, czy

» 2 M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy...* Szkice z socjologii przedmiotów, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 66.

» 3 *ibidem*, s. 66-67.

» 4 *Ibidem*, s. 93.

» 5 M. Krajewski, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, s. 1, http://www.academia.edu/1979551/%C5%9Amieci_w_sztuce._Sztuka_jako_%C5%9Bmie%C4%87 [dostęp: 14.02.2017].

też mielącego, przemielającego kulturę, rzeczywistość materialną – za Zygmuntem Baumanem⁶. Przykłady dzieł, które opiszę w tekście, są rozmaitej proveniencji i pochodzą z różnych okresów, choć w większości są to prace artystów działających współcześnie, powstałe w przeciągu ostatnich dwóch dekad, w Polsce oraz krajach politycznego Zachodu: USA i Niemczech. Prace polskiego artysty Roberta Kuśmirowskiego zestawiam z projektem artystki również polskiego pochodzenia, lecz żyjącej w Stanach Zjednoczonych – mowa tu o Elce Krajewskiej i jej Salvage Art Institute, a także z performensem amerykańskiego artysty conceptualnego Johna Baldessario z 1970 roku. Natomiast projekt berlińskiego duetu Urban Art porównam z pracami Roberta Bujnowskiego i Szymona Kuli.

Warto wspomnieć, że w niniejszej pracy interesować mnie będą realizacje przybierające materialne formy, takie jak: obraz, obiekt, rzeźba, instalacja – sztuka poszukująca spełnienia w przedmiocie. Z czego wynika ta potrzeba namysłu nad materialną stroną dzieła sztuki? Jak piszą Iwona Kurz i Łukasz Zaremba w eseju *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animi- styczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, materialny wymiar funkcjonowania obrazów – „zawsze jako przedstawień opartych na materialnym nośniku”⁷ – jest silnie związany z ich „nieustępliwością” w tworzeniu i przekształcaniu świata⁸. Jak pisze Krajewski, nieprzypadkowo „zwrot ku materialności” (za Ewą Domańską⁹) w naukach humanistyczno-społecznych następuje dziś, „w kontekście rozwiniętej i niemalże dopełnionej kultury kapitalistycznej, w czasie, gdy doświadczamy w pełni wszystkich skutków procesów modernizacyjnych”¹⁰. Wobec przemian, jakie zachodzą we współczesnym świecie, jesteśmy bowiem zmuszeni do ponownego przemyślenia naszych związków z tym, co materialne. W niniejszym tekście spróbuję dokonać próby przeszczepienia tego zainteresowania materialnością na grunt teorii sztuki.

» 6 Parafraza tytułu książki Z. Baumana *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

» 7 I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animi- styczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, red. I. Kurz, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 16.

» 8 *Ibidem*.

» 9 M. Krajewski, *Są w życiu...*, s. 34.

» 10 *Ibidem*, s. 37.

Rozdział I

Widmo zbędności, paradygmat użyteczności – podbudowa teoretyczna

1.1. Idea zbędności

Kategoria „zbędności” jest jedną z najbardziej charakterystycznych idei wynalezionych przez nowoczesność. Plan modernistycznej zmiany świata, jak każdy wielki projekt, wymaga pozbycia się tego, co zbędne, by odkryć piękno i harmonię¹¹. Zygmunt Bauman porównuje ten proces do rzeźbienia, które polega na odkrywaniu doskonałej formy w bezkształtnym bloku poprzez oddzielanie i usuwanie odpadów¹². W atelier rzeźbiarza zbędne są kamienne odpadki; w neoliberalnym społeczeństwie zbędni są bezrobotni, emigranci, ludzie ubodzy czy nienadążający za niestabilnymi wymogami rynku. Jak twierdzi Krajewski, wytwarzanie odpadów jest efektem subiektywnej segregacji rzeczy na potrzebne i niepotrzebne, wprowadzania rozróżnienia na fundamentalnym poziomie¹³. Proces usuwania ich z przestrzeni życiowej jest zatem aktem produkcji¹⁴ – stwarzania rzeczywistości, rzeźbienia jej wedle własnych upodobań i potrzeb.

Zatem w społeczeństwie nastawionym jedynie na efekt końcowy będący gotowym produktem odpady stanowią jego mroczną i skrzętnie skrywaną tajemnicę¹⁵. Artyści stosujący strategię recyklingu, zwracając się ku temu, co zbędne i przeoczone, ukazują przesyt pola sztuki i ogólniej – przesyt świata przedmiotami, informacjami, ludźmi. Pochylając się nad problemem odpadów, nie pozwalają nam się „obmyć” z nieczystości, wynosząc na światło dzienne to, co do tej pory pozostawało niewidoczne, spychane na margines.

1.2. Ciemna materia

Kategoria „zbędności” ściśle łączy się z pojęciem ciemnej materii sztuki, które zostało ukute przez Gregory’ego Sholette’a, nowojorskiego artystę i teoretyka. Ta astrofizyczna metafora ekonomiczna obrazuje stosunek sił w polu sztuki: 99 proc. jego masy stanowią artyści, kuratorzy, krytycy, teoretycy, dyrektorzy instytucji, którzy, niewystawiani, nieznani, nieoglądani, pozostają niewidoczni dla publiczności, a także siebie nawzajem. Choć z pozoru zbędna, a na pewno redundantna, ciemna materia ma określoną

» 11 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, s. 32.

» 12 *Ibidem*, s. 39.

» 13 M. Krajewski, *Śmieci...*, s. 1.

» 14 *Ibidem*.

» 15 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, s. 47.

rolę w artystycznej ekonomii: jest to ciągle utrzymywanie centrum w polu widzialności, podtrzymywanie jego „społecznej grawitacji”¹⁶. Układ ten wzmacnia samoorganizację elit, które łączy wspólny interes utrzymania takiego rozkładu sił, jednocześnie osłabiając zdolności artystów pozostających w obszarze ciemnej materii do kolektywnej samoorganizacji. Choć w ich interesie powinna przecież leżeć zmiana status *quo*, rozproszenie sił, dóbr i zasobów, to swoimi staraniami, by indywidualnie osiągnąć sukces w „wyścigu o widzialność”, jedynie przyspieszają proces, w efekcie którego wyrzuceni zostają na „kosmiczny śmietnik”¹⁷ pola sztuki. W ten sposób ciemna materia reprodukuje samą siebie, a centrum pozostaje skoncentrowane i nienaruszone.

Wciąż powielająca się ciemna materia przekłada się na ilość „zbędnej” materii, w sensie dosłownym, wyprodukowanej przez artystów zasiedlających peryferia świata sztuki: obiektów, które pozostaną niezobaczone i nierozpoznane. Nad nimi pochyla się m.in. duet Urban Art w składzie: Anne Peschken i Marek Pisarsky, który postanowił założyć firmę, dokonującą recyklingu starych, niechcianych przez ludzi obrazów. Artyści od początku trwania projektu *Globalpix* (czyli od roku 2005) zgromadzili cztery tony płócien¹⁸. Powodów tego imponującego wyniku jest wiele¹⁹, jednym z nich jest gwałtowny rozrost ciemnej materii sztuki na przestrzeni ostatnich dekad, spowodowany m.in. postępującą akumulacją kapitału w globalnych centrach. Recykling jest dla Urban Art formą wyrażenia niezgody na zastany stan rzeczy i okazją do przyjrzenia się rozmiarom problemu.

1.3. Wartość rynkowa i status dzieła

Rynek sztuki jest przestrzenią spekulacji, w której rozstrzygające zdanie o wartości pieniężnej dzieła mają dzisiaj często nie eksperci – krytycy, teoretycy, lecz jego bezpośredni uczestnicy: kolekcjonerzy i galerzyści. Współcześnie kryteria rynku sztuki bazują na tym, co Szreder ironicznie nazywa „celebryckim sposobem produkcji” i co sprzężone jest z dialektyczną opozycją ciemnej materii oraz centrum: „w celebryckim sposobie produkcji znakomita większość artystycznych gwiazd jest znana dokładnie z tego, że jest pokazywana”²⁰.

W świecie biznesu, handlu sztuką i wielkich inwestycji, to profesjonaliści „wyceniacze” ustalają wartość dzieła sztuki. Także to rynek sztuki

» 16 K. Szreder, *Ciemna materia sztuki...*, [w:] *Workers of the artworld Unite*, wydawnictwo towarzyszące wystawie w CSW Kronika, Bytom 2013, s. 12.

» 17 *Ibidem*, s. 13.

» 18 Z rozmowy przeprowadzonej z artystami 19.02.2017.

» 19 Kilka z nich rozpatrzę w rozdziale trzecim.

» 20 K. Szreder, *Ciemna materia sztuki...*, s. 14.

i agencje ubezpieczeniowe poprzez regulacje prawne określają, które dzieła są jeszcze „sprzedawalne”, a które, jako zniszczone czy uszkodzone, są już odpadem. Problemem tym właśnie zajmuje się Salvage Art Institute (Instytut Sztuki Ocalonej), którego działalność zademonstrowana została polskiej publiczności podczas wystawy *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2016 roku.

Instytut zajmuje się „byłymi dziełami sztuki”, wycofanymi z obiegu rynkowego i instytucjonalnego na skutek orzeczenia przez agencję „szkody całkowitej” („total loss”) ²¹. Ekspozaty w osobliwej kolekcji SAI, zebrane m.in. z magazynów firm ubezpieczeniowych, definiowane są jako „byłe dzieła sztuki” („no longer art”, il. 1.). „Byłe dzieła” zostają opisane i skatalogowane, na wystawach figurują po prostu jako numer inwentarzowy (il. 2.), często także wraz z dołączonym pakietem dokumentów, formularzami, pismami, związanymi z procesem orzekania o szkodzie: negocjacjami pomiędzy podmiotami, szukaniem przyczyny szkody, uzgodnieniami, jak ją wycenić.

Jak mówi Elka Krajewska, założycielka Instytutu, najbardziej interesuje ją zagadnienie odgórnego przypisania dziełu sztuki jego statusu. Nawet gdy szkoda jest niewielka i do odwrócenia, obiekt w jednej chwili może zostać uznany za dzieło sztuki, a w drugiej już nie – granica jest umowna i płynna ²². Choć problem narzucania dziełu sztuki jego statusu i wartości rynkowej przez profesjonalnych „wyceniaczy” i agentów ubezpieczeniowych z pozoru związany jest bardziej z regulacjami prawnymi niż sztuką współczesną, dotyczy ogólnej jej kondycji i podstaw, na których jest ufundowana.

1.4. Robienie użytku

Stephen Wright w tekście *W stronę leksykonu* użytkowania formułuje manifest sztuki użytecznej, która rozgrywa się w skali 1:1 – zamiast tworzyć modele i atrapy rzeczywistości, wnika w jej tkanę, organicznie się z nią zespalać. W ten sposób podważa instytucje pojęciowe ufundowane na Kantowskiej koncepcji estetycznej oraz spuściźnie nowoczesności. Wright wymienia tu trzy główne, takie jak: widz, kultura ekspercka oraz własność ²³. W jego koncepcji odbiorca sztuki – „bezinteresowny widz”, jeden z dwóch głównych filarów podtrzymujących „gmach pojęciowy auto-

» 21 Opis działalności Salvage Art Institute, kolofon wystawy *Robiąc użytek. Życie w czasach postartystycznych*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <http://makinguse.artmuseum.pl/salvage-art-institute> [dostęp: 15.02.2017].

» 22 J. Sunyer, *The twilight zone of 'zombie art'*, http://salvageartinstitute.org/JohnSunyer_the twilight world of zombie art_FinancialTimes_20150206.pdf [dostęp: 15.02.2017].

» 23 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „format P” 2013, nr 9, s. 117.

onomicznej sztuki nowoczesnej”²⁴ stworzony przez Kanta, ustępuje miejsca użytkownikowi. Użytkownik nie tylko nie jest bezinteresowny i obiektywny, lecz także chce wykorzystywać wytwory sztuki do swoich celów. Wobec takiego pragmatycznego i utylitarnego podejścia do sztuki, drugi z jej filarów – „bezcelowa celowość” – właściwie traci rację bytu; użytkownik bowiem sam wyznacza cel poprzez sposoby i tryby użytkowania. W ten sposób sztuka miałaby opuścić sferę pieczołowicie wypracowanej przez teoretyków i praktyków modernizmu autonomii, „bezcelowego celu i bezinteresownego odbioru”²⁵, na rzecz nadania dziełom wartości użytkowych i egalitarnych, a przez to – mocy wywierania faktycznego wpływu na rzeczywistość.

Wydaje się, że podobnymi pobudkami kierują się artyści stosujący strategię recyklingu w polu sztuki. Ich działania wpisują się poniekąd w koncepcję sztuki w skali 1:1 Wrighta, choć w różnym stopniu i z różnych powodów: zamiast tworzyć modele rzeczywistości, działają w przestrzeni społecznej „tu i teraz”, podważają niektóre z instytucji i „gmachów pojęciowych” sztuki współczesnej (choć, trzeba zaznaczyć, nie negują ich zupełnie), aktywują odbiorcę. Wreszcie, podejmują problematyczne zagadnienie autorstwa, które w koncepcji Wrighta ulega przedefiniowaniu – dzieła powstają tu często w wyniku kolektywnego działania lub na potrzeby grupy osób.

Jak twierdzi Wright, praktyki artystyczne w skali 1:1 mają podwójną ontologię: „zarazem rzeczywiście są tym, czym są [...] oraz jednocześnie są artystycznymi zdaniem o tym, czym są”²⁶. Dla przykładu, SAI jest instytutem zajmującym się prawnymi aspektami ubezpieczeń artystycznych na rynku sztuki, lecz jednocześnie – badając także ich filozoficzne konsekwencje na różnych polach – staje się „artystycznym zdaniem na swój własny temat”. Także Globalpix Urban Art ma podwójną ontologię – jako przedsiębiorstwo faktycznie zatrudniające pracowników z różnych grup społecznych, zajmujące się produkcją recyklingowych obrazów i doszkalające swoich pracowników w tym zakresie, a jednocześnie, co nie ulega wątpliwości, jest projektem artystycznym.

Rozdział II

Martwe dzieła sztuki i cmentarze-archiwa

„Poza archiwami krążą towary i gromadzą się odpady. W rosnącej górze odpadów [...] łatwo rozpoznać antynomię archiwum. Odpady jako >negatywny magazyn< są wszak nie tylko emblematem oczyszczania i zapo-

» 24 *Ibidem*, s. 44.

» 25 *Ibidem*, s. 30.

» 26 *Ibidem*, s. 47.

minania, lecz także nowym obrazem pamięci niejawnej, która sytuuje się między pamięcią funkcjonalną a magazynującą i trwa z pokolenia na pokolenie na ziemi niczyjej między obecnością a absencją²⁷. Aleida Assman w tekście *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* definiuje archiwum jako abstrakcyjne miejsce pamięci, która trwa jedynie dzięki zapisowi na materialnych nośnikach danych, opierających głównie na piśmie²⁸. Uporządkowane, posegregowane dane tworzą czytelny obraz przeszłości. Wszystko, co znajduje się poza archiwum, jest zagrożone naturalną erozją: skrawki informacji, o których zadecydowano, że nie są przydatne w konstruowaniu historii. Te odpady są dla archiwum tym, czym jest zapomnienie dla pamiętania²⁹, jednak granica pomiędzy obiema antynomiami jest płynna³⁰, stanowią one bowiem dwie strony pamięci, która nigdy nie jest absolutna i uniwersalna.

Przykład ścierania się pojęć „archiwum” i „śmietnika” widoczny jest w pracy Roberta Kuśmirowskiego *Tężnia*, którą sam artysta opisuje jako „tryumf masy przedmiotów i urządzeń powystawowych”³¹, gromadzonych od kilkunastu lat, w celu wykorzystania w swoich rozbudowanych, scenograficznych instalacjach. Wszystkie powystawowe artefakty zgromadzone w Tężni spisane są w charakterystycznym dla archiwów i zbiorów muzealnych inwentarzu. Jednak w sposób zupełnie niecharakterystyczny dla skostniałych, muzealnych miejsc pamięci, chroniących eksponaty pod grubą szybą gablot, w Tężni przedmioty wystawione są na działanie warunków atmosferycznych i powolną degradację (il. 3.). Ażurowa, drewniana konstrukcja magazynu nie chroni przed zmianami zachodzącymi w nich, podobnie jak w samej budowlu: metal powoli koroduje, drewno butwieje, tu i ówdzie pojawiają się zacieki. Jak twierdzi Kuśmirowski, przedmioty, niszcząc, zaczynają się „zbierać w jeden nierozzerwalny organizm”³². Same w sobie straciły już użyteczność, są odpadkami, produktami ubocznymi procesu twórczego artysty, teraz jednak, zgromadzone w jednym miejscu, tworzą specyficzny environment – „syntezę tężenia sztuki”³³.

Tytuł pracy wywodzi się z nazwy typu budowli z drewna, pokrytej gałęziami tarniny, służącej pierwotnie do zwiększania poziomu zasolenia w solance, w toku produkcji soli. Obecnie tężnie służą jako inhalatoria

» 27 A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 115-116.

» 28 *Ibidem*, s. 114.

» 29 *Ibidem*, s. 116.

» 30 *Ibidem*.

» 31 Zapowiedź odsłonięcia *Tężni* Kuśmirowskiego przy Galerii Arsenał w Białymstoku: <http://galeria-arsenal.pl/wystawy/robert-kusmirowski-teznia> [dostęp: 15.02.2017].

» 32 *Ibidem*.

» 33 *Ibidem*.

w kurortach. „To inhalacja sztuką i samej sztuki wyprowadzonej z magazynów”³⁴, jak mówi sam artysta. Tężnia jest więc czymś pomiędzy archiwum a wysypiskiem śmieci, które, jak wielki organizm, stale się zmienia w przebiegu naturalnego rozkładu, organicznie stapiając się ze środowiskiem. Wystawienie tego procesu na widok publiczny wywołuje nostalgię spowodowaną poczuciem schyłku i pewnej śmieszności tych przedmiotów³⁵. Każde archiwum musi mieć kiedyś swój koniec.

Rodzaj archiwum-śmietnika tworzy Kuśmirowski także w swoim projekcie Muzeum Sztuki Zdeponowanej – a może, trafniejszym określeniem w tym przypadku byłoby: archiwum-cmentarza dla niechcianych dzieł sztuki. Artysta gromadzi je, by później poddać kolejno komisijnemu zniszczeniu, spaleniu i włożeniu do urny umieszczonej w skonstruowanym przez siebie module wystawowym, wyglądem przypominającym szafkę depozytową lub, dalej idąc tropem funeraliów, moduł kolumbarium (il. 4.). Przed zniszczeniem Kuśmirowski dokumentuje także każdy obiekt w formie fotografii i krótkiego opisu (il. 5.). W ten sposób, paradoksalnie, ocala on niechciane prace od trafienia na wysypisko zapomnienia, choć przetrwają one tylko wirtualnie, jako zapis w inwentarzu artysty.

Jak twierdzi Kuśmirowski, jego działanie jest rodzajem „publicznej usługi na rzecz sztuki, polegającej na uruchomieniu kompleksowego recyklingu, w zakresie likwidacji i komasowania sztuki, z prac niechcianych i nikomu niepotrzebnych”³⁶. Wedle tego rozumowania, strategia recyklingu zasadza się w tym przypadku na tworzeniu nowego dzieła w procesie, w którym kumuluje się i „tężeje” sztuka, rozumiana tu jako wartość abstrakcyjna – kapitał kulturowy „odzyskany” ze starych i zbytecznych obiektów – tak samo, jak dzieje się to w przypadku *Tężni*.

Na stronie galerii Arsenał, w której w 2012 roku prezentowany był projekt Kuśmirowskiego, pojawiła się informacja o możliwości zdeponowania niechcianych dzieł sztuki³⁷. Usługę, którą świadczy Kuśmirowski, w tym kontekście można rozumieć jako uwolnienie artystów, kolekcjonerów i wszystkich innych posiadaczy niepotrzebnych prac, od niewygodnych dylematów w kwestii ich utylizacji. Uwidacznia się tutaj problem, jaki według współczesnych studiów nad materialnością stanowią przedmioty, czyli elementy świata mające zdolność kształtowania rzeczywistości i w tym sensie żyjące – problematyczność, którą Marek Krajewski za Zygmunt Baumanem przyrównuje do naszych relacji z Innymi, „a więc

» 34 *Ibidem*.

» 35 *Ibidem*.

» 36 Zapowiedź wystawy Muzeum Sztuki Zdeponowanej Kuśmirowskiego w Galerii Białej w Lublinie: <http://biala.art.pl/muzeum-sztuki-zdeponowanej-msz> [dostęp: 18.05.2017].

» 37 Zapowiedź wystawy Muzeum Sztuki Zdeponowanej Kuśmirowskiego w Galerii Arsenał w Poznaniu: <http://www.arsenal.art.pl/wystawa/robert-kusmirowski-muzeum-sztuki-zdeponowanej> [dostęp: 15.02.2017].

z tymi, którzy są efektem budowania przez nas porządku i samookreśleń, wiedzy na temat tego, jak żyć i działać, ale których odmienność nieustannie przysparza nam kłopotów praktycznych i moralnych”³⁸. W tym przypadku kłopotów przysparzają nam dzieła sztuki, szczególnie Inni, których nie potrafimy się po prostu pozbyć i wyrzucić na śmietnik, ponieważ przypisujemy im podtrzymywanie wartości istotnych dla konstytuowania się naszej tożsamości jako ludzi. Z kolei, jak pisze Krajewski za Timem Dantem, przedmioty to „>zmaterializowane interakcje<, a więc zobiektywizowane w postaci rzeczy związki, relacje i stosunki, w które weszli ludzie pomiędzy sobą i ze środowiskiem ich życia, a które doprowadziły do wytworzenia przedmiotu”³⁹. Jeszcze silniej zjawisko to uwidacznia się w przypadku dzieł sztuki jako przedmiotów o szczególnej wartości symbolicznej i kulturowej.

Wobec tego, uwolnienie ludzi od dzieł sztuki – przedmiotów w nadmiarze, przybiera tu formę parafuneralnego rytuału. Dzieło w tym przypadku jest traktowane właśnie jako żywa istota, posiadająca własną *h i s t o r i ę ż y c i a*, która właśnie dobiega końca – najstosowniejszy wydaje się w takim razie odpowiedni *p o c h ó w e k*. Przedmiot, który według zasad klasycznego, antropocentrycznego myślenia o świecie, jest pozbawiony duszy i z definicji nieożywiony – ani żywy, ani martwy – nie wymaga takich honorów. Problem ten wykracza więc daleko poza indywidualne sentymenty; można go odczytać jako oznakę skomplikowanej natury relacji, jaka tworzy się między ludźmi a przedstawieniami, o której pisał William J.T. Mitchell, pytając: „dlaczego zachowujemy się tak, jakby przedstawienia wizualne żyły, jakby dzieła sztuki posiadały własny rozum, jakby obrazy dysponowały mocą wpływania na istoty ludzkie, żądania od nich czegoś, przekonywania, uwodzenia i wodzenia na manowce?”⁴⁰ Autor książki *Czego chcą obrazy?*, powtarzając za Bruno Latourem, że nie jesteśmy i nigdy nie byliśmy nowocześni, twierdzi, iż przekonania i praktyki magiczne wobec przedstawień wizualnych i reprezentacji, tradycyjnie przypisywane dzikiemu Innemu oraz tzw. wiekom wiary, są naszym udziałem i dzisiaj⁴¹. Mitchell, by uświadomić nam, że to, co na co dzień skrywamy pod płaszczykiem racjonalności, dalekie jest od postawy charakteryzującej nowoczesność, przytacza anegdotyczną historię swojego współpracownika uniwersyteckiego Toma Cummins: na drwiny i wątpliwości studentów odnośnie do magicznej postawy współczesnych ludzi wobec reprezentacji wizualnych, pozostających w organicznym związku z tym, co przedstawia-

» 38 M. Krajewski, *Są w życiu...*, s. 15.

» 39 *Ibidem*, s. 25.

» 40 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 45.

» 41 I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza...*, s. 76.

ją, Cummins odpowiada, by spróbowali w takim razie wyciąć oczy w zdjęciach swoich matek⁴².

Ta nienowoczesna (w ujęciu Latourowskim) postawa wobec dzieł sztuki, zakładająca nieracjonalne i rytualizowane zachowania, znajduje odbicie także w performensie *Cremation project* Johna Baldessariego z 1970 roku, kiedy artysta postanowił spalić prawie wszystkie swoje obrazy – cały malarski dorobek do roku 1966. Część popiołów została zebrana do specjalnie na tę okazję zaprojektowanej przez artystę urny, a część wykorzystana do upieczenia ciastek (il. 6.). Z jego notatek wynika, że gest ten miał mieć wymiar redukcyjny oraz oczyszczający⁴³. Owo działanie recyklingowe, zakładające przetworzenie starego dzieła w nowe, w tym przypadku stanowiło rytuał przejścia, w wyniku którego Baldessari symbolicznie odrodził się jako artysta konceptualny, świadomie rezygnujący z medium malarstwa. „Feniks powstał z popiołów”, pisze Baldessari⁴⁴. Recykling zaszedł tu na poziomie zarówno materialnym, substancjalnym – obrazy obróciły się w popiół, popiół zamienił się w ciastka, jak i psychicznym, w świadomości artysty⁴⁵.

Gdy Baldessari pali swoje obrazy, zamiast zniszczyć je w inny, mniej spektakularny sposób lub wyrzucić na śmietnik, traktuje je jako przedmioty charakteryzujące się „magiczną aurą oraz żywotną i ożywioną postacią”⁴⁶. To myślenie utożsamiane z przesadami dzikiego, kolonialnego Innego, oddającego cześć przedmiotom – idoli, fetyszy oraz totemów. Baldessari, „grzebiąc” swoje obrazy, ulegając ich animistycznej kondycji, formułuje negatywny manifest odwrotu od malarstwa.

Gest Baldessariego ma wymiar osobistego rytuału oczyszczającego, znajdującego odzwierciedlenie w zawodowej biografii artysty. Z kolei Muzeum Sztuki Zdeponowanej Kuśmirowskiego, jako „usługa publiczna na rzecz sztuki”, jest odpowiedzią na potrzeby konkretnej grupy społecznej. Kuśmirowski, przeprowadzając zbórkę dzieł sztuki, które mają zostać „zdeponowane”, aktywuje odbiorcę, który staje się użytkownikiem sensu stricto tej praktyki. Jako taka strategia Kuśmirowskiego wpisuje się w koncepcję sztuki użytecznej rozgrywającej się w skali 1:1 Stephena Wrighta. Gest ten można odczytywać także w kategoriach krytyki wobec komodyfikacji sztuki i rynku fetyszyzującego obiekt sztuki jako luksusowy obiekt pożądania – Kuśmirowski proponuje odbiorcy „zdeponowanie” owego obiektu, w wyniku którego jego wartość jako partykularnego przedmiotu

» 42 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 47.

» 43 A. Grodzińska, *Almost right and not quite*, „Artpunkt” 2013, nr 17, s. 20, https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_17/20 [dostęp: 15.02.2017].

» 44 *Ibidem*.

» 45 *Ibidem*.

» 46 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 185.

spada do zera. Tym, co w owym przypadku zyskuje na wartości, jest samo Muzeum konstruujące się w wyniku kolektywnego działania.

Podobny mechanizm zaobserwować można także w przypadku Salvage Art Institute, opisanego szerzej w pierwszym rozdziale. Salvage Art Institute to przykład cmentarza-archiwum dzieł sztuki „uśmierconych” przez prawne regulacje i tym samym – będący swoistą krytyką wymierzoną w rynek sztuki, na którym wartość obiektów zależna jest nie od artystów czy teoretyków, lecz od agentów firm ubezpieczeniowych i profesjonalnych instytucji wyceniających. W procesie przechodzenia dzieła sztuki z rąk do rąk kolejnych inwestorów i instytucji SAI jest ostatnią stacją.

Wright, opisując za Marcelem Duchampem zjawisko „zwrotnego *ready made*” jako „użycia obrazu Rembrandta jako deski do prasowania”, podkreśla „symboliczny potencjał recyklingu sztuki – a mówiąc szerzej: recyklingu artystycznych narzędzi i kompetencji – w inne obszary życia”⁴⁷. Zwrotne *ready made* to dzieła sztuki, które zostały zdjęte z piedestału, wyjęte z ram „performatywnego unieruchomienia” w obrębie instytucji sztuki⁴⁸. Ramy sztuki bowiem neutralizują właściwości dzieła jako przedmiotu, obiektu materialnego, wraz z domniemaną wartością użytkową. W przypadku „byłych dzieł” kolekcjonowanych przez SAI zostaje podkreślona ich materialna kondycja, która implikuje psucie się, niszczenie.

Na wystawach SAI prezentuje obiekty ze swojej kolekcji umieszczone na platformach na kółkach, które można obracać, by obejrzeć przedmiot ze wszystkich stron (il. 2.). Ekspozaty można również dotykać – w końcu, według zasad rynku sztuki, nie są już dziełami i jako takie nie mają żadnej wartości oprócz symbolicznej. Jednocześnie poprzez umieszczenie w galerii podczas wystawy „byłe dzieła sztuki” paradoksalnie na nowo zyskują rangę dzieła sztuki – proces recyklingu zasadza się w tym wypadku na symbolicznych przemieszczeniach w obrębie jego statusu (obiekt sztuki – byłe dzieło sztuki – byłe dzieło sztuki eksponowane w galerii). „Byłe dzieła sztuki” wystawione przez SAI są niczym innym, jak *ready made*s *à rebours* – i tym samym odżywają jako dzieła sztuki na nowo, lecz tym razem jako rodzaj zombie, bez żadnej wartości rynkowej.

Rozdział III

Drugie życie obrazu

Przedmioty, kiedy funkcjonują poprawnie, stają się dla nas niewidzialne – według Latourowskiej koncepcji, którą możemy odnieść także do teorii narzędzia Heideggera, są tylko „zapośredniczeniami”, ich podmiotowość jest uśpiona. Najsilniej ujawniają ją natomiast, kiedy nagle uniemożliwiają

» 47 S. Wright, *W stronę...*, s. 96.

» 48 *Ibidem*, s. 97.

wykonanie działania, odmawiają nam posłuszeństwa lub stają się zepsute i wybrakowane – czyli, gdy odrzucają funkcję nadaną im przez ludzi. Jednym z typów takich sytuacji wyróżnianych przez Bruno Latoura jest ponowne odrodzenie się „martwego”, zepsutego, niewidocznego przedmiotu poprzez „przeniesienie w widoczne miejsce”: muzeum czy archiwum⁴⁹. To przejście pomiędzy byciem „niewidocznym, aspołecznym”⁵⁰ zapośredniczeniem a „widocznym, rozproszonym, dającym się opisać”⁵¹ mediatorem; inaczej: niespołecznym, biernym przedmiotem a uspołecznionym, działającym podmiotem, sugeruje ciągle przemieszczanie się działania w obrębie sieci, „niepewność dotyczącą źródła pochodzenia działania”⁵², a co za tym idzie – niepewny i ulegający licznym dyslokacjom status przedmiotu, pozbawionego trwałej esencji.

Dyslokacjom podlega również status obiektów sztuki, które niszczą się lub dezaktualizują. Kiedy dzieło sztuki ulegnie zniszczeniu lub stanowi materialną przeszkodę, gdy trzeba je przenieść, przestawić, zawiesić, naprawić – jest aktywne, wymusza na nas pewne działania. Silnie uwidacznia się też wtedy jego materialna kondycja. Jednak, gdy już zostanie zapakowane, wyniesione i schowane na strych czy do pakamery, staje się martwe, nie istnieją bowiem wokół niego żadne byty, dla których może stać się celem⁵³. Jako takie jest niewidoczne, bierne i aspołeczne. Gdy jednak ktoś tchnie w nie „drugie życie” za sprawą twórczego recyklingu, na nowo ujawnia swą podmiotowość, choć już w innych warunkach.

Artyści, wykorzystujący strategie recyklingowe, zwracają uwagę na materialny aspekt nadmiaru dzieł, stanowiącego fizycznie namacalną masę zbędnych obiektów, czy to w szerokim ujęciu pola sztuki, czy to we własnej pracowni – jak czyni Rafał Bujnowski. Jego prace tytułowane po prostu jako *Nieudane prace*, wykonane w latach 2005–2007, są próbą zagospodarowania malarskich „reszt”: odrzuconych przez artystę w wyniku licznych eksperymentów malarskich płócien. Te płótna, pozostałości po próbach, które Bujnowski uznał za nieudane, zostają sprasowane, tworząc nowy, ciężki, płócienny obiekt „będący symbolicznym, ale i dosłownym zapisem niezliczonych, twórczych porażek”⁵⁴ (il. 7.). Jak dowiadujemy się z lekko żartobliwego opisu na oficjalnej stronie galerii Raster, stworzenie tych obiektów przez artystę jest próbą „ucieczki od nieprzyjemnego poczucia marnotrawstwa materiałów – płótna i farby”⁵⁵.

» 49 *Ibidem*, s. 115.

» 50 *Ibidem*, s. 114.

» 51 *Ibidem*.

» 52 *Ibidem*, s. 66.

» 53 *Ibidem*, s. 65.

» 54 Opis projektu *Nieudane prace* Bujnowskiego na stronie galerii Raster: <http://raster.art.pl/galeria/artysci/bujnowski/prace.htm> [dostęp: 15.05.201].

» 55 *Ibidem*.

Bujnowski jest jednak artystą uznanym, a nadmiar płócien w jego pracowni wynika ze specyfiki jego warsztatu pracy. Szersze spojrzenie prezentuje natomiast Szymon Kula, autor instalacji *Wszystko wyszło na jaw*, która ukazała się na wystawie *(Nie)obecność* w galerii Labirynt w Lublinie w 2016 roku (il. 8.). Artysta przeniósł do galerii niewielkich rozmiarów pomieszczenie, które służyło mu za pracownię malarską. Ta osobliwa konstrukcja została zbudowana głównie z obrazów porzuconych przez studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w budynku przy ul. Garncarskiej, a także ze starych obrazów Kuli. Przez rok funkcjonowała w przestrzeni jednej z pracowni malarskich w tym budynku jako własna pracownia i zarazem rodzaj „schronu” artysty, będącego wtedy jeszcze studentem Uniwersytetu. Budując konstrukcję ze zbędnych, porzuconych i „bezpiecznych” obrazów, Kula zwrócił uwagę na problem nadmiaru prac tworzonych co roku przez studentów uczelni – co z kolei jest odzwierciedleniem procesu rozrastania się ciemnej materii.

To zagadnienie, jak zaznaczyłam w pierwszym rozdziale, stało się także przedmiotem działań berlińskiego kolektywu Urban Art, prowadzącego wspomniany już projekt Globalpix. Firma produkująca obrazy metodą recyklingu działała w kilku miejscach w Europie: w Bukareszcie (2005), Nowej Hucie (2006), w Steinhöfel w Brandenburgii (2007), w Berlinie (2009/2010)⁵⁶. W każdym z tych miejsc artyści angażowali lokalną społeczność, zatrudniając ją w swojej firmie. Jak dowiadujemy się ze strony internetowej artystów, głównym ich zadaniem jest „utylicacja i recykling nadprodukcji artystycznej”⁵⁷: artyści pozyskują stare i niepotrzebne obrazy od ludzi, którzy zgłaszają się do nich w odpowiedzi na ogłoszenia o zbiórkach, umieszczane m.in. w lokalnych gazetach. Następnie pracownicy fabryki ręcznie drą płótna na wąskie paski i na nowych krosnach wyplatają z nich malarskie podłoża pod nowe obrazy. W ten sposób powstają przypadkowe kompozycje z niewielkich, różnobarwnych kwadratów – pikseli, które jeszcze na tym etapie niczego nie przedstawiają⁵⁸. Na przygotowane podobrazia nanoszone są przedstawienia: rozpikselowane fotografie, obrobione tak, by każdy z modułów zdjęcia pokrywał się z modulem plecionki⁵⁹. Niektóre z pikseli, tworzących tło dla danych motywów, pozostają niezamalowane, ujawniając fragmenty starych płócien. Jak pisze Marta Smolińska, w sposób analogowy i tradycyjny tworzony jest obraz, „który

» 56 Opis projektu Globalpix na stronie Urban Art: <http://www.urbanart-berlin.de/arbeiten/pl/globalpix.pl.html> [dostęp: 15.05.201].

» 57 *Ibidem*.

» 58 *Ibidem*.

» 59 *Ibidem*, s.17.

w końcowym efekcie sprawia wrażenie digitalnego”⁶⁰, przy oglądaniu z zachowaniem odpowiedniej odległości (il. 9.).

Tematyka przedstawień nawiązuje do ważnych wydarzeń historycznych, punktem wyjścia są znane fotografie, które „jako obraz zakorzeniły się już w zbiorowej wyobraźni społeczeństw i weszły w rolę często powielanych klisz”⁶¹. Recyklingowi podlegają w tym przypadku nie tylko niechciane obrazy malarskie, lecz także obrazy medialne, które, od lat krążąc kanałami przekazu informacji, odgrywają istotną rolę w procesie konstruowania się historii⁶². Uczestnicy propagandowego wiecu NSDAP (*Reichsparteitag*), wykonujący dobrze znany gest „hajlowania”, scena upadku muru berlińskiego, tłum podczas demonstracji, współczesne zdjęcie z parlamentu niemieckiego – te wybrane sceny ze współczesnej historii Niemiec zostały zaprezentowane na wystawie Urban Art w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu w 2012 roku.

Jakie są powody, dla których ludzie oddają stare prace? Niektórzy artyści chcą pozbyć się własnych obrazów, ponieważ z różnych względów rezygnują z malarstwa. Inni, aktywni zawodowo, sprzedają swoje prace na rynku sztuki, funkcjonują w obiegu, lecz za dużo wytwarzają i sami nie są w stanie zutylizować tej artystycznej nadprodukcji. Niekiedy zdarza się też tak, że obrazy przekazuje do fabryki Globalpix rodzina zmarłego artysty, która po jego śmierci staje w obliczu problemu zagospodarowania nadmiaru prac⁶³. W każdym przypadku pozbycie się dzieł sztuki okazuje się zadaniem trudnym i niewdzięcznym, stąd łatwiej jest poddać je procesowi twórczego recyklingu, by, choć fragmentarycznie, przetrwały i rezonowały nadal – w innym czasie, miejscu i formie.

Zakończenie

Artyści, stosujący strategię recyklingu w polu sztuki, nie tylko mówią o kwestiach, z którymi mierzy się sztuka współczesna w dobie późnego kapitalizmu, i ogólnie – o problemach współczesności, lecz, poprzez wcielanie w życie paradygmatu użyteczności sztuki, mogą te problemy, choć częściowo, rozwiązywać. Jednym z nich jest opisane już zagadnienie nadprodukcji przedmiotów, obrazów, informacji – i pozostająca z nią w ścisłej zależności kwestia odpadów. Owe strategie są także poszukiwaniem odpowiedzi na wewnętrzne problemy pola sztuki, związane z dewaluacją dzieła w momencie jego zniszczenia, utratą wartości rynkowej, często ściśle usankcjonowanej regulacjami prawnymi. Wreszcie, są również odbiciem

» 60 *Ibidem*.

» 61 *Ibidem*, s. 3.

» 62 *Ibidem*.

» 63 Z rozmowy z artystami, przeprowadzonej 19.02.2017.

indywidualnych dylematów: co zrobić z dziełem niechcianym, nieudanym? Ta rzadko poruszana kwestia ukazuje nam skomplikowaną naturę relacji, jaka tworzy się pomiędzy ludźmi a przedmiotami, w obrębie których kumuluje się kapitał kulturowy i symboliczny, jak m.in. w przypadku dzieł sztuki, oraz przedmiotami będącymi materialnymi nośnikami przedstawień.

W wyniku praktyk recyklingowych konstruowane są nowe dzieła sztuki, które podzieliłam na dwie ogólne kategorie: „cmentarzy-archiwów” i obrazów, które zyskują „drugie życie”. „Cmentarze” są kolekcjami czy archiwami dzieł sztuki, które zostały uznane za zbędne i „uśmiercone” przez posiadaczy, artystę lub, jak w przypadku Salvage Art Institute, agentów firm ubezpieczeniowych i profesjonalnych „wyceniaczy”. Niekiedy, jak u Roberta Kuśmirowskiego i jego *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, proces utylizacji dzieła przybiera formę rytuału funeralnego, co podkreśla nasz stosunek do nich jako „żywych” rzeczy. W drugiej kategorii zaś znalazły się praktyki artystyczne, w wyniku których stare obrazy „odżyły” – z ich fragmentów lub całości zostały stworzone nowe dzieła.

Warto jednak wspomnieć, że ów podział jest umowny; w zasadzie i w jednym, i w drugim przypadku zbędne dzieła zyskują „drugie życie”, ponieważ, nawet w sytuacji jego rytualnego zniszczenia, które przybierze formę performansu, jak we wspomnianych działaniach Kuśmirowskiego czy Johna Baldessario, „sztuka przetapia się w sztukę”⁶⁴. Także użycie zniszczonego dzieła sztuki i usytuowanie go w nowym kontekście, jak w przypadku eksponatów z kolekcji SAI, wystawianych w galeriach jako ready-mades, jest jego reanimacją. ●

* * *

Jednym z bezpośrednich bodźców do napisania tego tekstu była obserwacja poczyniona w czerwcu 2016 roku, podczas opuszczania budynku przy ul. Garncarskiej przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Na korytarzach, klatce schodowej, w salach, a także na strychu i w piwnicy, pozostała olbrzymia liczba porzuconych prac, obrazów, namalowanych najprawdopodobniej „na zaliczenie”, sterty papieru porysowanego węglem i grafitem, stosy fragmentów gipsowych rzeźb oraz przedmiotów, których przeznaczenia nie potrafiłam wskazać, mogących być elementami instalacji, „martwych natur” lub narzędziami, z których korzystali studenci w trakcie pracy. Wspomnienie tego wręcz apokaliptycznego krajobrazu popchnęło mnie do rozważań na temat artystycznej nadprodukcji i „sposobu życia” dzieł sztuki opartych na materialnym medium, a także kategorii zbędności w odniesieniu do dzieł sztuki.

» 64 Ł. Gorczyca, *Dobry wieczór: pali się!*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4299-dobry-wieczor-pali-sie.html> [dostęp: 15.02.2017].



Il. 1. SAI 0015: materiały: aluminium, porcelana; rozmiar: 10"x10"x3"; zniszczenie: 12/24/2008, stłuczenie w wyniku upadku; stwierdzono: 05/11/2009; orzeczenie o szkodzie całkowitej: 05/20/2009; produkcja: 1995; artysta: Jeff Koons; tytuł: *Red Ballon Dog Ed. 51/66*; dzięki uprzejmości SAI.



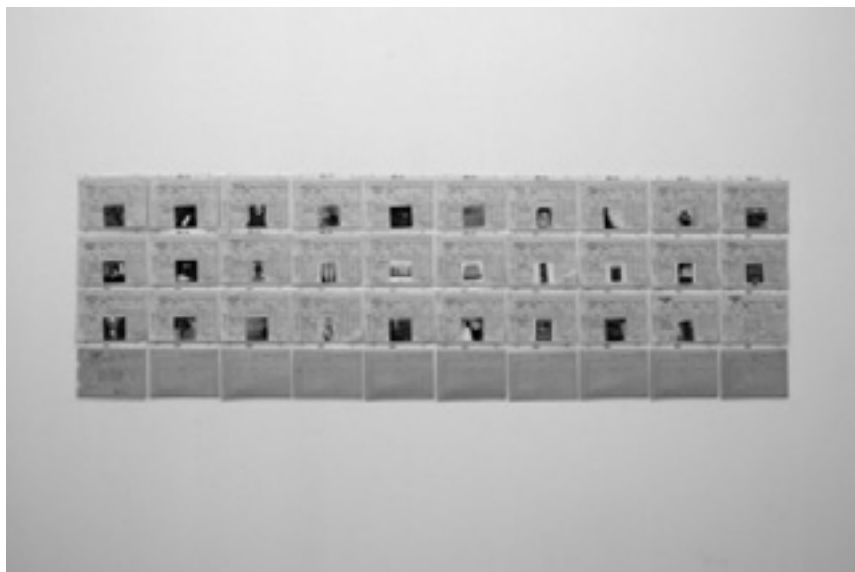
Il. 2. Widok wystawy *No Longer Art*: *Salvage Art Institute*, Neubauer Collegium, University of Chicago, Chicago; 2015, dzięki uprzejmości SAI.



Il. 3. Robert Kuśmirowski, *Tężnia*, 2014, instalacja, Plac Artystów, Kielce; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 4. Robert Kuśmirowski, *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, 2010, instalacja, Galeria Biała, Lublin; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 5. Robert Kuśmirowski, *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, 2010, fragment instalacji; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 6. John Baldessari, *Cremation Project*, 1970, ciastka stworzone z popiołów pozostałych po performansie oraz dokumentacja performansu; cyt. za: A. Grodzińska, *Almost right and not quite*, „Artpunkt”, 2013, nr 17, s. 21, https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_17/20 [dostęp: 27.02.2018].



Il. 7. Rafał Bujnowski, *Nieudane prace*, 2005-2007, sprasowane płótna, klej, 5 obiektów, 45 x 36 x 4 cm każdy; dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa.



Il. 8. Szymon Kula, *Wszystko wyszło na jaw*, 2016, instalacja, blejtramy, płótno, cegły, gazety, Galeria Labirynt, Lublin; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 9. Anne Peschken / Marek Pisarsky (Urban Art), *Proletariusze wszystkich krajów...*, 2007, 180x300 cm; dzięki uprzejmości artystów.

Kinga Popiela

absolwentka Wydziału Malarstwa
i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu. Pracę dyplomową
wykonała pod opieką dydaktyczną
dr. hab. Dominika Lejmana, prof.
nadzw. UAP oraz prof. dr hab. Andrzeja
Pepłońskiego, prof. zw. UAP.
W swojej twórczości skupia się na
performatywności gestu malarskiego,
indywidualnej pamięci ciała oraz jego
ekspresji w stosunku do przestrzeni.
Laureatka 27. Przeglądu Malarstwa
Młodych PROMOCJE, Legnica 2017
oraz Festiwalu Art&Fashion Forum,
Poznań 2014. Wyróżniona w 37.
edycji Konkursu im. Marii Dokowicz,
Poznań 2017 i Kaliskich Biennale Sztuki
„A-Kumulacje”, Kalisz 2017. Finalistka
konkursu o Grand Prix Fundacji
im. Franciszki Eibisch, Warszawa 2016.

C(i)ałokształt.

Analiza procesów

somatycznych zachodzących

w aktywnym ciele artysty

podczas procesu

twórczego*

Nierferencyjność cielesnych działań performatywnych dla Eriki Fischer-Lichte jest jednym z najważniejszych czynników umożliwiających wytworzenie i kształtowanie zmiennej tożsamości, która nie pełni jednak funkcji powielającej, a jedynie poszerza wachlarz znaczeń¹. Ciało, poprzez swoje działania, jak pisze Judith Butler „przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości. Nikt z nas nie jest po prostu ciałem, ale w bardzo kluczowym sensie wytwarza własne ciało”². Potrzeba zmiany oraz dowartościowania sprawczości będącej efektem działań bytów zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich, których wynik odbierany jest jako ich współudział³, odbija się echem na dziedzinach humanistycznych. Teraz „tworzącego przedstawienie artysty nie sposób oddzielić od materiału, w którym tworzy. Powołuje do istnienia dzieło, [...] kształtując tym samym jedyny w swoim rodzaju materiał: własne cia-

* Fragment teoretycznej magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem prof. UAP dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP w 2017r. Praca uzyskała wyróżnienie w ramach IV edycji konkursu na najlepszą teoretyczną pracę magisterską UAP.

¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 37.

² *Ibidem*.

³ E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, s. 49, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Zwrot%20performatywny%20we%20wspolczesnej%20humanistyce.pdf>, s. 52-53 [dostęp: 15.03.2017].

ło, czy jak pisał Helmuth Plessner — materię własnej egzystencji”⁴. Zjednoczenie ciała z materią towarzyszącą pozwala spojrzeć na nie jako potencjał czy kapitał, który poddany odpowiedniemu lokowaniu stanie się nową wartością dodatnią, nie tylko na polu sztuki. Mamy tu do czynienia z opracowanym przez Grotowskiego pojęciem ucieleśnienia: „ucieleśnić, oznacza tu sprawić, aby pojawiło się coś na ciebie albo poprzez ciało; coś istnieje tylko w ciebie i poprzez ciało”⁵. Co ciekawe, pojęcie ucieleśnienia znajduje swoją odpowiedź również bezpośrednio w kontekście malarstwa. Ucieleśnienie obrazu, o którym pisze Hans Belting, to napięcie, które two-



Il. 1. Kinga Popiela, kadry z filmu *Reguła*, 2017.

rzy się na granicy ciała i obrazu „na wzór ciała”. Jak podkreśla autor, obrazy nie pojawiły się na świecie na drodze partenogenezy, a zrodziły się w konkretnych ciałach obrazowych, które oddziaływały już samym swoim materiałem i formatem⁶. Ciało/człowiek staje się tym samym naturalnym miejscem obrazów, z którego to obrazy są nie tylko projektowane, ale również magazynowane i interpretowane w sposób żywy, a więc efemeryczny i trudno kontrolowany⁷. Dlaczego właśnie taki? Składa się na to mnóstwo

» 4 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.

» 5 *Ibidem*, s. 134.

» 6 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 34.

» 7 A. Berleant, *Prze-mysłość estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewicz, Universitas, Kraków 2007, s. 70-71.

czynników lub doświadczeń, które w znaczący sposób wpływają na czyistość odbioru obrazu. Mogą mieć charakter bardzo osobisty, ale również silnie połączony z otoczeniem materialnym i moralnym, z którym ciało było związane.

Artyści uprawiający (przyjmijmy na potrzeby tej pracy) malarstwo/rysunek performatywny świadomie ujawniają proces twórczy, poszerzając kontekst obrazu i dzieła sztuki o swoją cielesność, podnosząc ją do strefy sacrum. Akt twórczy przypomina rytuał, którego etapy mają określoną kolejność i jasno zarysowany cel, artysta zaś ujawnia strefę swojej prywatności, ceremonialnie składając ofiarę (z) własnego ciała.

Twórca emituje tym samym erotyczną, zwierzęcą projekcję, ukazując aktywne, piękne ciało, zdolne do twórczej (pro)kreacji. Pracujące ciało przestaje być obojętne, silnie oddziałuje na odbiorcę, zmuszając go do refleksji nad własnym ciałem. Wzbogaceni o nowe doświadczenie zmysłowe, oboje nie są już ani statyczni ani pasywni, a posiadają własną dynamiczną siłę, nawet jeśli pozostają nieaktywni⁸. Zachodzi tutaj pytanie o nową granicę ciała artysty: czy mieści się ono tylko i wyłącznie w obrębie jego somatycznego nośnika czy może znacząco poza jego granice wykracza, przenosząc się na inne ciała, które znajdują się w polu jego działania? Być może definicja i granica ciała już dawno zostały zdezaktualizowane i wymagają nowej formuły?

Jak wskazuje Monika Rogowska-Stagret, jakkolwiek próba unifikacji ciał, nie tylko w kontekście sztuki, ujawnia jedynie złożoność jego problemu, a żadna refleksja w tym obrębie nie jest refleksją czystą. Jest refleksją „uwikłaną przede wszystkim w myślenie opozycyjne, które jednocześnie wartościuje i hierarchizuje człony opozycji”⁹. Konstytutywną dyferencję ciała upatrujemy w duszy czy umyśle, a ta z kolei wpisuje się w inne problemy dualnego przeciwstawiania sobie binarnych podziałów typu: „natura — kultura, kobieta — mężczyzna, inny — tożsamy, bierny — aktywny, prywatny — publiczny. itd., [...] nie mają one charakteru neutralnego, ale mają związek z władzą, dominacją i opresją”¹⁰. Ciało będące wykluczonym i przemilczanym, a zarazem koniecznym warunkiem rozwoju filozofii zachodniej¹¹, targane przypadkowymi emocjami, popędami i zachciankami, poddawane było ciągłym ograniczeniom. Wybawieniem od „wstępu do życia” czy „patologicznego zaniku woli”¹² okazał się dopiero Fryderyk Nietzsche, samozwańczy spadkobierca kultury świata greckiego

» 8 *Ibidem*, s. 120.

» 9 M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 8.

» 10 *Ibidem*, s. 8.

» 11 *Ibidem*, s. 93.

» 12 M. Rogowska-Stangret, *Ciało...*, s. 96.

i filozofii dionizyjskiej. Filozof dystansował się od ujęcia jednej, nieomyłnej doktryny Kościoła „negującej życie”, ku perspektywie szerszej, która poszukuje człowieczeństwa w godności, niosąc ze sobą szacunek do ciała i wsłuchiwanie się w jego potrzeby.

Pojmowanie i aprobatę ciała oraz jego wygląd w świadomości jednostki wywiera znaczący wpływ na całokształt postrzegania siebie i swojej osobowości, a zaangażowanie libidinalne i psychiczne podmiotu determinuje uczucia lokowane w tym procesie. Nigdy neutralny czy formalny, a silnie zabarwiony emocjonalnie, ma niezwykłą siłę projektowania filtrów poznawczych i znacznego wpływania na odbieranie zewnętrznych bodźców. Kształtowanie percepcji ciała zaczyna się już w bardzo wczesnym dzieciństwie, kiedy tylko młody człowiek staje się zdolny do odczuwania bodźców zewnętrznych. Według Rogowskiej-Stangret, jest to chwila, w której również kształtuje się indywidualna osobowość. Nierozzerwalność tych dwóch procesów znacząco wpływa na zatarcie granic między nimi — stają się dla siebie punktami odniesienia.

Formowany przez wiele lat obraz ciała funkcjonuje na różnych poziomach znaczeniowych: „począwszy od prostego zjawiska zmysłowego (body image), po złożoną strukturę osobowości (body self)”¹³. W neutralnym ujęciu obraz ciała wyznacza granicę naszego fizycznego nośnika i wyraźnie wydziela przestrzeń na ja—ty. Natomiast w szerszym kontekście zaciera dychotomię ciało—umysł, łączy wymiar przedmiotowy z podmiotowym, konstytuuje ucieleśniony umysł na relacjach cielesnych i zmysłowych, ujawniając (podmioto)twórczą rolę cielesności i zmysłowości, opartą na doświadczeniach ciała¹⁴.

Przyjmując powyższe, ciało można pojąć jako punkt widzenia, który lokuje podmiot i wyznacza mu perspektywę, z której postrzega świat¹⁵. Obierając właśnie taki kierunek w swoich poszukiwaniach, w 1961 roku, wybitny przedstawiciel myśli fenomenologicznej i egzystencjalnej rewolucjonizuje myślenie o malarstwie: „>Malarz wznosi swoje ciało< powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby Umysł mógł malować. Oto użyczając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancjacje, trzeba odnaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu”¹⁶.

Maurice Merleau-Ponty z centrum malarskiego dyskursu usunął obraz, a do rangi podmiotu podniósł ciało twórcy, dokonując tym samym fu-

» 13 B. Mirucka, *Poszukiwanie znaczenia cielesności i ja cielesności*, „Przegląd Psychologiczny” 2003, t. 46, nr 2, s. 1.

» 14 M. Rogowska-Stangret, *Ciało...*, s. 269-270.

» 15 *Ibidem*, s. 270.

» 16 M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996, s. 20.

zji mistycznego dzieła i cielesnego, prozaicznego artysty. Filozof dostrzegł konieczność posiadania sprawczego ciała, jako granicy świata nam dostępnego, osiągalnego. Absolutny czyn – ruch jako dzieło ciała i następstwo dojrzewającego widzenia, dokonuje cudów w przestrzeni. Aktywne, fizycznie ciało przekształca się w źródło możliwej transformacji wszystkiego, co znajduje się w jego zasięgu, natomiast sama jego przynależność do świata przedmiotów daje przyzwolenie na inkrustowanie jego elementów w swoje



Il. 2. Kinga Popiela, Widok wystawy dyplomowej X^2 , praca X^2 , Galeria AT, 2017.

granice, bo jak mówi filozof: „stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała”¹⁷.

W tekście Merleau-Ponty’ego następuje manifestacja ciała, które doświadcza, tworząc rzeczywistość, daje ujście wszystkim własnym ekspresjom, pozwala poznawać i dawać poznanie innym bytom. Każdy gest, który wypływa z członków ciała, przemieszczenie każdego z jego fragmentów ma status przedsięwzięcia pozostającego namiastką uzewnętrznienia autora: „Otóż z chwilą, gdy ten system wymiany jest dany, na podorędziu są już wszystkie problemy malarstwa. Ilustrują one zagadkę ciała, ona zaś je uzasadnia”¹⁸.

Kazuo Shiraga, członek awangardowego japońskiego stowarzyszenia Gutai, które w swoich założeniach miało fascynować się życiem i światem

» 17 *Ibidem*, s. 22.

» 18 *Ibidem*, s. 24.

poprzez proces destrukcji i rozpadu rzeczy¹⁹, wydaje się doskonale wpisywać swoimi działaniami w filozofię sztuki ciała aktywnego. Wychodzi poza przestrzeń własnej pracowni i tworzy nowatorski performance malarski – rezygnuje z użycia rąk oraz dłoni i trzymając się zawieszanej pod sufitem liny, ślizga się stopami po rozłożonym na podłodze płótnie, rozsmarowując tym samym rozlaną nań farbę. W pracy zdaje się kompletnie wykorzystywać całą materię swojego ciała i totalnie poddawać jego spontaniczności. Walczące o zachowanie równowagi i pionowej pozycji, staje się dominatorem, który totalnie obezwładnia umysł.



Il. 3. Kinga Popiela, Widok wystawy dyplomowej *X²*, praca *Zwój*, Galeria AT, 2017.

Opisane przez Merelau-Ponty'ego ciało jest tworzywem świata, korzystającym w pełni ze swoich praw i możliwości do samodzielnego działania. Proces ten nie jest ani nachalny, ani zachodzący wprost, ani widoczny bezpośrednio, a pozornie niezauważalny z punktu widzenia twórcy, tym bardziej niedopuszczany do świadomości odbiorcy. Wymaga autorefleksji oraz uważnego studiowania tego procesu, swoistej dekonstrukcji czynników zachodzących zarówno w ciele, jak i umyśle. Jego działanie w końcu jest pełne paradoksów – ciało, chociaż czynne w drugoplanowej przestrzeni, pozwala natychmiastowo nadawać rzeczom kształt podyktowany umysłem. Jednak wystarczy chwilowe wstrzymanie tej procedury i wnik-

» 19 Manifest grupy Gutai w języku angielskim http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/yoshiharo_gutaimanifesto.pdf [dostęp: 15.01.2018].

nięcie w mechanikę gestu, a owej impulsywności i nieokiełznania nagle ciało pozbawiamy. Wszelki bez wyjątku ruch momentalnie staje się wręcz nieestosownie zaprojektowany.

Richard Shusterman, amerykański filozof, podejmuje się analizy czynników wpływających na supremację zachowań, zarówno w kontekście indywidualnym, jak i społecznym. Rezygnuje zresztą z używania statycznego słowa „ciało” na rzecz „soma” jako „żywego, odczuwającego, dynamicznego, postrzegającego i celowo działającego ciała”²⁰. Omawia on popędliwy organizm jako wynik utrwalonych, nieświadomych umiejętności sensoryczno-somatycznych, koniecznych w codziennym działaniu i rozumowaniu. Powołując się na pragmatyczną filozofię Johna Deweya, sugeruje, że umysł jest czymś więcej niż tylko świadomością, a w dużej mierze składa się na niego zmienne zaplecze przeszłości²¹. Owo zaplecze nazwać możemy zachowanym depozytem znaczeń²², które – rozumiane jako utrwalone nawyki czy zewnętrzne uwarunkowania środowiskowe²³ – stają się składowymi zasobami jaźni. Powstałe w ten sposób ucieleśnione tło²⁴ sprawia, że umysł nie może być już dłużej postrzegany jako samowystarczalny, a jego istnienie i rozwój podporządkowany jest bodźcom ze świata zewnętrznego.

Przyglądając się relacji wewnątrz–zewnątrz warto przywołać dodatkowo zmysły wspomagające postrzeganie somatyczne, ściśle związane z układem nerwowym. „Propriocepcja oznacza głębokie czucie wewnętrznych wrażeń odnoszących się do pozycji, postawy, wagi, kierunku, równowagi i wewnętrznych nacisków ciała i jego części, a percepcja kinestetyczna jeszcze ściślej odnosi się do wewnętrznie doświadczanych doznań i wynikających z nich rozpoznań, wiążących się ze zmianami w postawie, kierunku, naciskach i równowadze ciała i jego organów zachodzącymi w ruchu”²⁵. Według filozofa, oba te zmysły odgrywają szczególną rolę w odbiorze somaestetycznym i to na aż dwóch poziomach. Po pierwsze, wspomagane obserwacją pozwalają odczytać uzewnętrzoną ekspresję cudzego ciała, a następnie w oparciu o te rozeznania, wspierają odczucia propriocepcyjne i kinestetyczne w ciałach własnych, projektując głębokie wewnętrzne wrażenia emocjonalne i zmysłowe.

Artystą który doskonale wykorzystuje tę strategię, pozwalając wyraźnie odczytać swój somatyczny styl i przenieść budzące się w nas wrażenia na odczuwanie własnego ciała, jest Tony Orrico. Młody artysta podczas

» 20 R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy „Książki i Prasa”, Warszawa 2016, s. 71.

» 21 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczanie*, tłum. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 326. Za: R. Shusterman, *Myślenie ciała...*, s. 80.

» 22 *Ibidem*.

» 23 *Ibidem*, s. 79-80.

» 24 *Ibidem*, s. 72.

» 25 *Ibidem*, s. 395.

performance'u wykonuje niezliczoną ilość podobnych ruchów rękoma, kładąc szczególny nacisk na ekwiwalent prawej i lewej strony ciała. Ogromny wysiłek, włożony w performatywne powtarzanie gestów z równolegle opracowaną niezwykle symetrią ciała, wstrząsa widzem. Niczym artysta-guślarz pogrążony w autohipnozie odprawia spirytystyczny rytuał. Ciało, zdające się pracować samodzielnie, w nieoczywisty sposób ujawnia wytrenowany nawyk, który odrealnia ciało, modyfikując tradycyjny obraz jego materialności. Celem wyznaczonym dla odbiorcy staje się już nie sam odbiór obrazu, a dokładna analiza procesu pracy i fizyczna percepcja somy artysty.

Podobną strategię w swoich działaniach przyjęła Heather Hansen. Artystka skupia się na zasięgu swoich członków, ich zdolności do kurczenia, składania i rozkładania, badając naturalny zasięg i pamięć własnych mięśni, zacierając tym samym granicę między swoim korpusem a materiałem, który tworzy.²⁶ Realizuje tym samym swoiste mapy ciała, wyznaczające jego miejsce w geograficznym układzie papieru, przy równoczesnym uwzględnieniu kubatury, masy i nacisku ciała na podłoże. Hansen nie korygując swojego położenia, formuje regularnymi, płynnymi ruchami granicę ciała, wyznaczając zasięg jego wpływu na miejsce i przestrzeń, podkreślając rzeczywistą obecność. Wielokrotne praktykowanie jednego gestu staje się treningiem mięśni powtarzanym do momentu w którym ciało samoczynnie będzie wykonywało zaprojektowany układ.

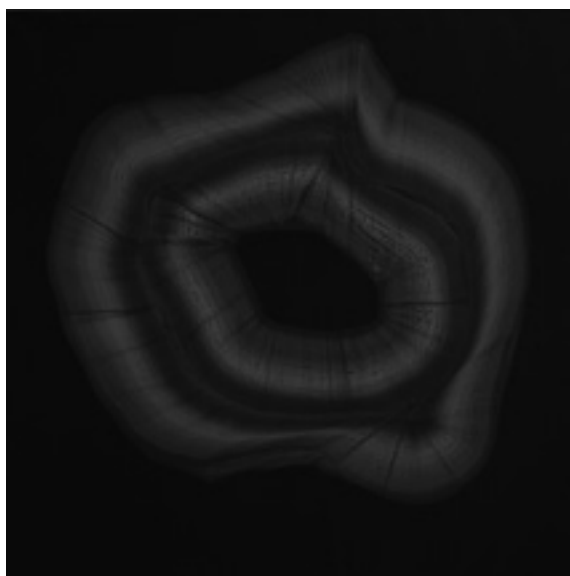
Propriocepcja i kinestezja uaktywniają się nie tylko podczas biernej obserwacji działań artysty. Szczególną rolę odgrywają podczas nauki fizycznego wykonywania czynności a następne ich odtwarzania, kiedy to obserwując pracę nauczyciela, adept odnajduje w swojej somie podobne możliwości. Jednak na ostateczny rezultat nauki wpływ ma ogromna ilość wzajemnie przenikających się czynników, takich jak: miejsce w który odbywa się ćwiczenie, osoby towarzyszące temu obrzędowi, osobiste zaangażowanie i nastawienie do danej praktyki. Związek ma to z pojęciem pamięci mięśniowej²⁷, czyli swojego rodzaju ucieleśnionej pamięci, która umożliwia wykonywanie w nieuzmysłowiony sposób czynności ruchowych, które opanowaliśmy w skutek przyzwyczajenia lub celowego ćwiczenia, albo po prostu w wyniku nieformalnego, nieintencjonalnego uczenia się z wcześniejszych doświadczeń²⁸. Inaczej zwana pamięcią proceduralną bądź pamięcią ruchową, stanowi trzon większości czynności motorycznych, pozwalając spontanicznie odtworzyć kolejne etapy potrzebnej procedury, bez większego wysiłku ze strony umysłu. Zaliczyć do nich możemy wszystkie te działania, które wykonujemy automatycznie, np.: chodzenie, pływanie, jazda na rowerze czy pisanie. Pamięć proceduralna

» 26 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.

» 27 R. Shusterman, *Myślenie...*, s. 121.

» 28 *Ibidem*.

stanowi ogniwo łączące umysł i ciało, ponieważ wpływając bezpośrednio na mięśnie, swój trzon ma w neuronowych sieciach mózgu. Okazuje się, że rozumny umysł rozciąga się poza przytomną świadomość, a pamięć mięśniowa przedstawia ucieleśnioną naturę umysłu oraz kluczową rolę, jaką odgrywa ciało w pamięci i procesach poznawczych²⁹. Odpowiednio wykorzystana, może stać się doskonałym narzędziem wspomagającym procesy twórcze, kształtującym percepcję i skuteczność działania bez nadużywania „wyższych środków myślowych, umysłu lub pierwszoplanowej świadomości”³⁰. Richard Shusterman wyróżnia co najmniej sześć jej rodzajów: pa-



Il. 4. Kinga Popiela, *bez tytułu*, obraz na płótnie, 2017.

mięć własnego ja – czyli poczucie ciągłości tożsamości osobowej, pamięć miejsca, pamięć międzyosobową/intersomatyczną, pamięć roli społecznej, pamięć performatywną/proceduralną i pamięć traumatyczną. Stanowią one tym samym rozległy, niezależny i dominujący stymulator zachowań wywierający wpływ na jednostkę w większości sektorów życia. Zastanawiająca staje się więc kwestia świeżości poznania. Czy pamięć totalnie programuje sposób percepcji i postępowania, czy pozostawia jakąkolwiek lukę umożliwiającą wykroczenie poza kody zaprogramowane w neuronach?

» 29 *Ibidem*.

» 30 W. James, *The Principles of Psychology*, Cambridge 1982, s. 120. Za: R. Shusterman, *Myślenie ciała...*, s. 81.

Georges Mathieu zdaje się w pełni świadomie wykorzystywać wszystkie opisane do tej pory procedury. Oglądając performance w jego wykonaniu³¹, zdajemy się być świadkami widowiska totalnego — w wirtuozerski sposób artysta dostraja rytm pracy swojego ciała do muzyki tworzonej na żywo, a całą inscenizację uatrakcyjnia młoda kobieta, która tańcząc swobodnie, przemieszcza obok malarza. Jej pasywna, momentami letargiczna postać nie jest przypadkowa — podkreśla dynamizm i zręczność malarza. Jego poruszone, rozemocjonowane i zaangażowane ciało stopniowo przygotowuje się do pracy. Mathieu ostrożnie bada powierzchnię płótna



Il. 5. Kinga Popiela, *Gest w przestrzeni*, 2016.

— maluje linię horyzontalną, która pozwala mu przyzwyczaić ciało do objętości płótna, z którym właśnie rozpoczyna pracę. Korzystając z pędzli o przedłużonych trzonach, wyposaża swoje ręce w (nie)naturalne protezy, pozwalające na dotknięcie blejtramu w miejscach dla artysty nieosiągalnych. Pomimo silnej ekspresji jego rozedrganego ciała, czujemy ogromną wrażliwość, delikatność, a może nawet niepewność. Mathieu uważnie lustruje świat, który jest w zasięgu jego wzroku, sprawdzając, w jaki sposób jego ruch może się rozprzestrzenić³². Oddalanie i zbliżanie, próba objęcia całego płótna wzrokiem, znalezienie skali dla ciała i gestu. Artysta zgrab-

» 31 <https://www.youtube.com/watch?v=HX8w9vvrkF0> [dostęp: 20.05.2017].

» 32 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, s. 21.

nie adaptuje nowe narzędzia, zmieniając pędzle na rękawiczkę zamoczoną w farbie, dzięki której może bezpośrednio dotykać materii płótna własnym ciałem. Z czasem jego ruchy nabierają pewności. Granice jego ciała zdają się wykraczać poza naturalną krawędź, a poprzez użycie różnorodnych narzędzi wielokrotnie zdaje się tę granicę zmieniać. Ciało przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości³³.

Dłonie, tak istotne w pracy malarza, są jednym z najbardziej wyczułonych na pamięć proceduralną części ciała. Obdarzone niezwykłą intuicją, według Martina Heideggera, wiążą się bezpośrednio ze zdolnością do myślenia: „Nie podobna jednak określić istoty ręki jako organu chwytanego ani od tej strony jej wyjaśnić [...] Każdy ruch ręki w każdym z jej dzieł niesie się przez żywioł myślenia, gestem wchodzi w żywioł myślenia. Gaston Bachelard pisze o wyobraźni dłoni: >Nawet dłoń ma swoje sny i założenia. Pomaga nam w zrozumieniu najgłębszej istoty materii<”³⁴. Immanuel Kant z kolei porównał je do okna umysłu³⁵, a Antoni Kępiński zauważył, że na nich, podobnie jak na twarzy, maluje się historia życia³⁶. Inteligentna dłoń to termin, którego użył Charles Bell, gdy porównywał ją do dłoni Boga, sprawnej i niezwykle zdolnej. Uważa się, że ludzie o ponadprzeciętnym wachlarzu umiejętności rąk, są obdarzeni wyjątkowymi, nieosiągalnymi dla wielu talentami czy zdolnościami, w których ulokowana jest cała esencja ich warsztatu. Jednak już Darwin spostrzegł, że budowa ciała to tylko punkt wyjścia³⁷. Wykształcenie ciała, zwłaszcza dłoni, zależy wyłącznie od operatora, który z właściwą gorliwością i samozaparciem jest w stanie znacznie poszerzyć zwinność i czułość członków. Czynne dłonie pretendują do statusu najaktywniejszych części ciała – dostarczają ogromnej liczby bodźców, wzbogaconych o niewyobrażalne ilości informacji, dużo większe niż w przypadku zmysłu wzroku. Dotyk staje się tym samym proaktywnym bodźcem życia codziennego, nieświadomie stymulującym mózg³⁸. Ponadto ręka potrafi ująć również fizyczność i materialność myśli, przekształcając ją w obraz. W żmudnym procesie twórczym to ona przejmuje inicjatywę i materializuje mgliste idee w szkic bądź trójwymiarową formę³⁹.

Jeśli mowa o dłoni, nie sposób pominąć jej relacji z narzędziem, którym zdolna jest władać, jak żaden inny człon ciała. To tylko pozornie jej

» 33 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 41.

» 34 J. Pallasamaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjonalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 24-25.

» 35 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2010, s. 191.

» 36 A. Mencwel, *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 173.

» 37 R. Sennett, *Etyka...*, s. 194.

» 38 *Ibidem*, s. 195.

» 39 J. Pallasamaa, *Myśląca dłoń...*, s. 23.

samodzielna praca, ponieważ wielowymiarowy związek dłoni z umysłem oraz jej złożone funkcje sprawiają, że ostatecznie podczas pracy z narzędziem angażuje się całe ciało. Narzędzie staje się poniekąd pośrednikiem – pomaga podmiotowi wirtualnie dotknąć tworzonego obiektu, dokładnie zbadać jego powierzchnię lub jego rysowaną/formowaną krawędź⁴⁰. Specyfika użytkowanego przedmiotu nie pozostaje bez znaczenia, każdy obiekt ma różnorodne, indywidualne właściwości, które mogą oddziaływać na motorykę ciała i żywo pobudzać umysł. Wyobraźnia i myślenie przekraczają fizyczne i optyczne bariery, które składają się na materialne struktury cielesności, a realne granice przestają mieć znaczenie. Cytując Michaela Serresa: „Dłoń nie jest już dłużej dłonią, odkąd uchwyciła młotek; to młotek sam w sobie, nie jest to już jakikolwiek młotek, ale przepływa niezauważalnie, między młotkiem i gwoździem, znika i rozplywa się, moja własna ręka przejęła już dawno temu kontrolę nad pisaniem. Dłoń i myśl, niczym język, rozplywają się w swoich celach”⁴¹. Ciało przestaje być już środkiem wiedzenia i dotyku, staje się ich depozytariuszem. Nasze narządy nie są już dłużej narzędziami, to narzędzia są dodatkowymi narządami⁴². Włączone w układ nerwowy te subsydialne ogniwa wspomagają aktywne uczestnictwo artysty w rzeczywistości, umożliwiając głębsze badanie okoliczności, wspomagając go w ingerencji w stosunku do obiektu.

Niezwykły związek twórcy i narzędzia dostrzegamy w działaniach Fabianne Verdier. Artystka na swojej stronie internetowej dzieli się licznym nagraniem wideo z pracowni. Najistotniejszym elementem scenografii, prócz samej autorki, są ogromne, wręcz przeskalowane do granic możliwości, podwieszone na metalowych łańcuchach pędzle. Kołysząc, wydają się lekkie i subtelne, wręcz eteryczne. W czasie pracy artystka opiera się na nich całym ciężarem ciała, przytulając się albo obejmując cały obwód pędzla. Następuje swoista jedność, inercja materii ożywionej i nieożywionej, Verdier zdaje się przyrastać do narzędzia, stając się jego częścią. Dowodem ciężaru pędzla jest panel znajdujący się przy pasie kobiety, pozwalający podnieść lub obniżyć pędzel, zanurzyć go w krwistoczerwonej, gęstej materii farby. Kolor płynu, który artystka rozsmarowuje na płaszczyźnie kilkunastokrotnie większej od niej samej, asocjuje z krwią jako wydzieliną ciała, wyrzucaną na marginesy, o czym pisze Rogowska-Stangret, podkreślając tym samym, iż obraz, który za chwilę powstanie, zrodzi się z ciała twórczyni. Pędzel, chociaż pozornie ogromny, w skali obrazu zdaje się kurczyć. Gdyby nie fizyczny obiekt, jakim jest ciało artystki, można by totalnie stracić poczucie skali. W czasie pracy widać opór, jaki stawia narzędzie i walkę ciała z przerastającą je materią. „Człowiek posiada ciało, którym

» 40 *Ibidem*, s. 67.

» 41 *Ibidem*, s. 53.

» 42 M. Merleau-Ponty, *Okło i umysł...*, s. 47.

— jak innymi przedmiotami — może się posługiwać. Zarazem jednak jest tym ciałem, jest ciałem podmiotem”⁴³.

Pracujące ciało powinno zyskać miano kapitału. Wprowadzenie pojęcia aktywnego i myślącego ciała, rozważane w kontekście malarstwa i sztuk wizualnych, sprawia, że staje się ono terytorium zdolnym do wielopoziomowej ekspresji zarówno zmysłowej, jak i intelektualnej. Świadomość procesów, którym podlega, pozwala na sztukę spojrzeć szerzej, rozważając granicę między intencjonalnością zawsze obecnego, czynnego ciała a artystą i jego umysłem. Uwaga skierowana na performatywność działania twórczego skłania do ponownego zdefiniowania i przewartościowania malarstwa czy innych sztuk wizualnych, w których sprawczość ciała odgrywa nadrzędną rolę. ●

» 43 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.

Recenzje

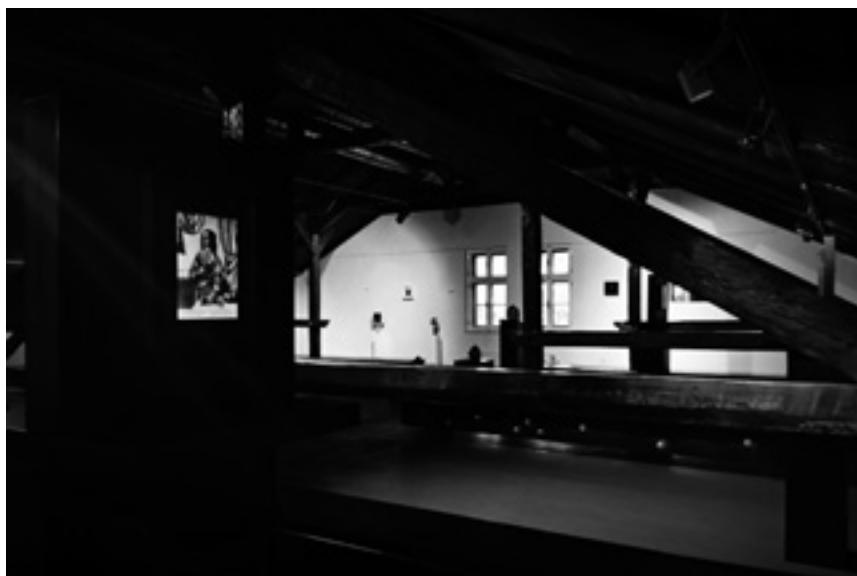
Rafał Boettner-Łubowski
Katarzyna Janicka
Justyna Ryczek
Ewa Wójtowicz

Redefinicje i Reminiscencje

Galerie Půda w Cieszynie Czeskim jest placówką działającą od początku lat 80. ubiegłego wieku. Jednym z jej ważnych współzałożycieli był Ladislav Szpyrc, który obecnie pełni funkcję opiekującego się nią kuratora. Galeria w czasach późnego komunizmu była miejscem alternatywnym, w którym pokazywano twórczość poszukującą i niekonwencjonalną – np. ówczesną sztukę konceptualną, która nie miała szansy szerszego zaistnienia w oficjalnych instytucjach kultury, promujących wówczas przede wszystkim sztukę o orientacji socrealistycznej. Przestrzenie skromnego, kameralnego poddasza, w których urządzano wystawy – podkreślały dodatkowo alternatywność programu artystycznego placówki. Przez szereg lat działalności galerii, która zmieniła z biegiem czasu pierwotną lokalizację, po raz kolejny adaptując przestrzeń poddasza, tym razem jednak o zdecydowanie większym metrażu – budowała się jej legenda i zauważalny prestiż¹. Zarówno przestrzeń strychu, wraz z jej emotywno-znaczeniowym nacechowaniem, jak i pamięć o konceptualnych oraz alternatywnych wystawach, które w Galerii Půda miały miejsce – mogą się stawać ciekawym punktem wyjścia do proponowania kolejnych projektów i ekspozycji – czasem na zasadzie swoistej „gry” z zastaną przestrzenią i pamięcią dotyczącą kulturowo-artystycznej tożsamości tejże placówki. Obecna przestrzeń Galerii Půda, na najwyższej kondygnacji Kulturalnego i Społecznego Centrum „Střelnice” w Cieszynie Czeskim – jest przestrzenią niezwykle trudną, jeśli chodzi o stworzenie ciekawej aranżacji ekspozycyjnej. Agresywne, ciemne, drewniane belki stropowe i filary, ukośnie opadające płaszczyzny dwuspadowego dachu, niewielka liczba białych, neutralnych ścian – to tylko niektóre architektoniczne warunki, które mogą utrudniać pokazywanie obiektów i dzieł sztuki współczesnej. Między innymi z takimi właśnie problemami przyszło mi się zmierzyć, gdy przygotowywałem w kwietniu 2018 roku wystawę pt. *Redefinicje i Reminiscencje*, na której zostały pokazane zarówno moje, wybrane realizacje, jak i kameralne artefakty autorstwa czeskiej artystki współczesnej – Dášy Lasotovej. Można zaryzykować

» 1 Patrz: strona internetowa o adresie: <http://ospuda.eu/untitled1.html> [dostęp: 20.04.2018].

stwierdzenie, że w przypadku pracy nad omawianym przedsięwzięciem odgrywałem również, przynajmniej częściowo, rolę artysty-kuratora, ponieważ opracowałem całą koncepcję merytoryczną tegoż przedsięwzięcia oraz strategię aranżacji, mającej powstać w jego ramach ekspozycji. Naczelną ideą wystawy było pokazanie kameralnych realizacji, w których przedmioty lub „cytaty z rzeczywistości”, ulegały tytułowym „redefinicjom”, a procesy te uruchamiać mogły zarówno zakresy rozmaicie pojmowanych reminiscencji, jak i „sytuacje refleksyjne”, w wielu przypadkach także o charakterze autotematycznym.



Il. 1. Fragment widoku ogólnego wystawy *Redefinicje i Reminiscencje* (Galerie Půda w Cieszynie Czeskim), na pierwszym planie: praca Dášy Lasotovej z serii *Wyszywanki* z 2016 roku, fot. Rafał Boettner-Łubowski.

Potencjał projektu tkwił m.in. w harmonijnej konfrontacji określonych wypowiedzi artystycznych, w której bardzo interesującym wątkiem stawała się propozycja twórcza Dášy Lasotovej. Artystka ta jest autorką związaną z ostrawskim środowiskiem artystycznym oraz osobą zafascynowaną od wielu lat dwudziestowieczną tradycją sztuki konceptualnej. Jej realizacje twórcze, które Jiří Valoch określił mianem „konceptów lirycznych”, budowane są przy wykorzystaniu: fotografii, praktyki kolażu, przedmiotów „znalezionych” lub „odziedziczonych” oraz adekwatnie przytaczanych elementów tekstowych. Na wystawie *Redefinicje i Reminiscencje* Lasotová zaprezentowała m.in. prace z serii *Czytanie w obrazach* oraz *Wyszywanki*. Inspiracją do stworzenia prac przynależnych do pierw-

szego ze wspomnianych cykli była stara książka o sztuce, wydana w języku niemieckim. Z reprodukowanych w niej obrazów wycięte zostały pewne fragmenty i w ten sposób „zmodyfikowane” reprodukcje, konfrontowane ze stronami z tekstem, podkładanymi odpowiednio pod spód – umożliwiały tytułowe „czytanie w obrazach”, prowokując również pewne przekazy na temat sztuki czy też niekonwencjonalnych związków słowa i znaków ikonicznych. Równie interesujące napięcia pojawiały się w pracach z serii *Wyszywanki*. W tym przypadku autorka cytowała barwne i czarno-białe reprodukcje znanych dzieł malarskich, także przywołanych z archiwalnych



Il. 2. Fragment widoku ogólnej wystawy *Redefinicje i Reminiscencje* (Galerie Půda w Cieszynie Czeskim), na pierwszym planie: praca Rafała Boettnera-Łubowskiego pt. *Hommage à Muybridge (?)* z 2004 roku, fot. Rafał Boettner-Łubowski.

książek o sztuce, których wybrane fragmenty pokrywała subtelna sieć własnoręcznie wyszywanych dekoracyjnych ściągów. Nieco innym w charakterze zbiorem prac ostrawskiej artystki, zaprezentowanych na wystawie *Redefinicje i Reminiscencje*, był cykl zatytułowany *Faktyczne wspomnienia*, w którym Lasotová wykorzystała niewielkie, skromne przedmioty, będące kiedyś własnością członków jej rodziny i wykreowała za ich pomocą subiektywne i osobiste zarazem „przestrzenie reminiscencji”. Opisane powyżej obiekty i kompozycje podjęły zauważalny i, moim zdaniem, wieloznaczny dialog, z kameralnym zbiorem prac, który, po wnikliwym namyśle, sam postanowiłem zaprezentować na cieszyńskiej wystawie.

Jako artysta od wielu lat, jestem zafascynowany różnymi przedmiotami, zarówno tymi starymi, posiadającymi długą już historię, jak i tymi o jak najbardziej współczesnym pochodzeniu. Poszukuję ich i bardzo często wykorzystuję je w moich działaniach twórczych. Nie każdy bowiem przedmiot posiada cenny potencjał. Często zmieniam jednak, przynajmniej częściowo, istotę „odnalezionych przedmiotów”. Łączą się wtedy one z moimi innymi silnymi fascynacjami – szczególnie dotyczącymi dawnej sztuki, którą szczerze podziwiam, choć zdaję sobie jednocześnie sprawę, że obecnie nie sposób już do niej nawiązywać w dosłowny i w imitacyjny



Il. 3. Dáša Lasotová, seria *Czytanie w obrazach*, cytowane i częściowo modyfikowane strony archiwalnej, niemieckojęzycznej książki o sztuce, 2015, fot. Rafał Boettner-Lubowski.

zarazem sposób. Można to jednak czynić poprzez rozmaite współczesne „pryzmaty”. Jednym z nich jest „odkryta” przez ubiegłowieczną awangardę fascynacja przedmiotem: „znalezionym”, „gotowym” czy „zmodyfikowanym”. Za pomocą „przedmiotu, zanurzonego w nietypowym kontekście” można dziś wiele powiedzieć, zasugerować lub po prostu „pokazać”, także w poszukiwaniach „czysto” artystycznych. Preferencje te wpłynęły z całą pewnością na to, co postanowiłem zaprezentować na wystawie *Redefinicje i Reminiscencje*. I tak, w obrębie mojego wyboru, znalazły się w tym przypadku prace, w których stare retro-przedmioty umieszczałem w nietypowych dla nich kontekstach – np.: na płaszczyźnie quasi-muzealnego pejzażu (w kompozycjach zatytułowanych *Redefinicje przedmiotów*) czy



Il. 4. Dáša Lasotová, z serii *Wyszywanki*, strona z książki / elementy wyszywane, 2016, fot. Rafał Boettner-Łubowski.



Il. 5. Dáša Lasotová, z serii *Wyszywanki*, strona z książki / elementy wyszywane, 2016, fot. archiwum Dášy Lasotovej.

we wnętrzu zabytkowej maszyny do szycia w obiekcie pt. *Retro-Assemblage*. Poza tym istotne stały się również nowe obiekty z 2018 roku, w których wykorzystują potencjał pamiątkowych gadżetów muzealnych lub motywów dawnej sztuki, konfrontując je ze starannie wybranymi, dodatkowymi ele-



Il. 6. Dáša Lasotová, z serii *Wyszywaniki*, strona z książki / elementy wyszywane, 2016, fot. archiwum Dášy Lasotovej.

mentami, przez co stają się one nośnikami „kontekstualnie nowej” gry znaczeń i emocji. Przykładami tego typu realizacji są dwa kameralne obiekty autotematyczne, opatrzone przeze mnie przewrotnym tytułem w postaci zaskakującego pytania: „À propos du ready-made?”. I tak, w pierwszym z nich poddany inwersji specyficzny przedmiot (muzealna pamiątka w postaci kariatydy, odlanej ze sztucznego alabastru) zestawiony został z geometryczną formą, stworzoną z odpowiednio zmontowanych ze sobą niewielkich ram-kasetonów. Geometryczny prostopadłościan, postawiony na odwróconej „figuralnej podporze”, kojarzyć się może z artefaktem z kręgu ubiegłowiecznej abstrakcji geometrycznej, a „zredefiniowana kariatyda” nadaje całości, stworzonemu obiektowi, wymiaru refleksyjnego i emotywnego nośnika treści. Druga z moich kameralnych prac przestrzennych, wybranych na wystawę *Redefinicje i Reminiscencje*, opatrzona tytułem-pytaniem: „À propos du ready-made?” – to fragmentarycznie wykadrowana grafika cyfrowa, z zacytowanym fragmentem obrazu Rafaela pt. *Złożenie do grobu*, zestawiona dodatkowo z niewielkim pendrivem, na którym zapi-

sana została wersja digitalna wspomnianej kompozycji. Opisane elementy zamknięte zostały przeze mnie w ramie-gablocie w taki sposób, że stały się one fizycznie „nieдоступne” dla potencjalnego odbiorcy. I ta praca mogła uaktywniać przekaz autotematyczny, choć można zapewne interpretować ją także na wiele innych sposobów.

Wystawa *Redefinicje i Reminiscencje* oprócz tego, że: „nadawała nowe znaczenia” cytowanym przeze mnie i przez Dąsę Lasotową przedmiotom i motywom, kreując zarazem aurę osobistych i kulturowych reminiscencji – inicjowała również intrygującą grę, zarówno z niełatwą w podejmowaniu zabiegów „ekspozycyjnych”, nie do końca klarowną, strukturą architektoniczną skromnego i nieco surowego poddasza, jak i z pokładami „artystyczno-kulturowej pamięci” ośrodka, jakim jest i była kiedyś, sprzyjająca konceptualnej sztuce, cieszyńska Galeria Půda. Strategia ekspozycyjna, którą podjąłem w kontekście realizacji aranżacji wystawy *Redefinicje i Reminiscencje*, zakładała połączenie, wydałoby się sprzecznych wobec siebie, estetyk wystawienniczych. Zastana, „siermiężna” przestrzeń



Il. 7. Prace Rafała Boettnera-Łubowskiego z mini-serii *À propos du ready-made (?)*,
fot. Rafał Boettner-Łubowski.

architektoniczna, jej podziały oraz jej agresywna, ciemna stolarka „filarowo-dachowa”, a także istniejące w posiadaniu Galerii, pasujące do tego, postumenty i podesty – stały się dla mnie punktem wyjścia do stworzenia „sytuacji przestrzennej”, która zawierała w sobie także elementy „estetyki”

prezentacji quasi-muzealnej. Zaprojektowałem i zmontowałem zaskakujące w swoim oddziaływaniu „czysto” wizualnym „ekspozytory”, zbudowane z zastanych, brązowych galeryjnych postumentów oraz ustawionych na nich, w określonym porządku, czarnych kameralnych ekranów. „Ekspozytory” tego rodzaju zostały ustawione w sześciu miniprzestrzeniach, wyznaczonych przez drewniane elementy architektonicznego wnętrza cieszyńskiego poddasza, co zaakcentowało istotne rytmy w całości konstruowanej ekspozycji. Na wspomnianych „ekspozytorach” zostały pokazane prace Dášy Lasotovej z serii *Wyszywanki* oraz moje malarsko-obiektowe *Redefinicje przedmiotów*. Opisane formy ekspozycyjne kojarzyć się mogły



Il. 8. Rafał Boettner-Łubowski, *À propos du ready-made (?) / Redefinicja przedmiotu*, grafika cyfrowa (odbitka na papierze fotograficznym) / przedmiot cytowany / ramy-gabloty, 2018, fot. Rafał Boettner-Łubowski.

z „minimal-artowskimi” rzeźbami, na których zostały jednak umieszczone kameralne artefakty, obce pod względem stylistycznym i artystycznym wspomnianej tendencji. Oprócz opisanych powyżej „ekspozytorów” istotną dominantą cieszyńskiego pokazu był układ wertykalno-horyzontalnych, geometrycznych form, na których pokazane zostały obiekty rzeźbiarskie mojego autorstwa z serii *Hommage à Muybridge?* Formy te niedosłownie kojarzyć się mogły z „płynącymi” po podłodze pomieszczenia galeryjnego „łodziemi”, na których osadzone zostały niekonwencjonalne „obiekty przedmiotowo-figuralne”. Prace Dášy Lasotovej pt. *Czytanie w obra-*

zach oraz wspomniane wcześniej obiekty mojego autorstwa z serii *À propos du ready-made (?)* – zostały z kolei wyeksponowane na tle białych, szczytowych ścian pomieszczenia galeryjnego, dyskretnie wtapiając się w przestrzeń otoczenia. Opisane powyżej rozstrzygnięcia ekspozycyjne nie stanowiły z całą pewnością rutynowych efektów działalności projektowej z dziedziny wystawiennictwa, lecz były raczej aktem wykreowania swoistej „instalacji” artystycznej, która odnosiła się do zastanej przestrzeni architektonicznej, ale dodatkowo wyznaczała relacje dialogiczne pomiędzy zaprezentowanymi na wystawie obiektami. Zauważył to podczas wernisażu wystawy *Redefinicje i Reminiscencje* wieloletni animator i kurator Gale-



Il. 9. Rafał Boettner-Łubowski, *Redefinicje przedmiotu III*, akryl na płycie / retro-przedmioty / rama / czarny ekran, 2015, fot. Rafał Boettner-Łubowski.

rii Půda – Ladislav Szpyrc. Tuż przed oficjalnym otwarciem omawianej ekspozycji, 13 kwietnia 2018 roku, Ladislav Szpyrc podkreślił również, że: „jest to jedna z najciekawszych aranżacji wystawowych w Galerii Půda i że wcześniej niczego takiego tutaj nie było – oraz, że ma on wrażenie, iż: aranżacja ta jest sama w sobie formą sztuki, w ramach której przestrzeń poddusza zasadnie zintegrowała się z >symulowaną< przestrzenią pseudo-muzealną”². Biorąc pod uwagę powyższą nieoficjalną wypowiedź

» 2 Opinia Ladislava Szpyrc, wypowiedziana przez wyżej wymienionego, podczas prywatnej rozmowy z autorem niniejszego tekstu, przed oficjalnym otwarciem wystawy *Redefinicje i Reminiscencje*, 13 kwietnia 2018 roku, w siedzibie Galerii Půda w Cieszynie Czeskim.

kuratora Galerii Půda, można by również zaryzykować stwierdzenie, że całość omawianej tu „wystawy-instalacji” można traktować jako swoisty „tekst kultury”, stworzony z „cytatów”, którym są poszczególne, jednostkowe, zaprezentowane podczas pokazu obiekty i kompozycje. Z pewnością wystawa *Redefinicje i Reminiscencje* – poprzez określony dobór prac oraz odpowiedni sposób ich wyeksponowania – jest także w stanie zapraszać niektórych odbiorców do rozważań na tematy dotyczące zagadnień autotematycznych, a więc związanych w tym przypadku z problemami samej sztuki. Zaprezentowane podczas wystawy realizacje, zarówno te powstałe w ciągu ostatnich lat, jak i te stworzone w roku 2018 oraz ich wzajemne relacje, wykreowane w przestrzeni cieszyńskiej Galerii Půda – mogą stać się również impulsem do szerszych rozważań na temat współczesnych wypowiedzi artystycznych, tworzonych w ramach rozmaicie pojmowanych poetyk wizualnych przytoczeń i cytatów. Nie bez znaczenia staje się w tym kontekście artystyczno-kulturowa „pamięć” i „tożsamość” cieszyńskiej Galerii Půda. W swoim czasie galeria ta prezentowała neoawangardową sztukę czeskich konceptualistów, w 2018 roku zaprezentowała natomiast prace, które „łamią” wiele z „klasyczno-konceptualnych”, ubiegłowiecznych dogmatów i stereotypów. Taka perspektywa także uruchamiać może wiele rozważań i pytań o charakterze autotematycznym. W takim kontekście warto zadać jeszcze jedno pytanie, które paradoksalnie otwierać może szereg kolejnych „niewiadomych” i niejasności. Otóż: czy pomimo wielu przewartościowań, jakie dokonały się w ciągu ostatnich lat we współczesnej kulturze, sztuka „oparta na wykorzystaniu cytatu” ciągle jeszcze przez wielu reprezentantów świata sztuki nie jest uważana za „gorszy” rodzaj wypowiedzi artystycznej, szczególnie wtedy, kiedy odnosi się ona do inspiracji i motywów, wywodzących się z dziedzictwa sztuki dawnej? I dalej: czy nie jest ona w pewnych przypadkach sztuką skazaną na peryferyjną obecność w przestrzeniach współczesnego art-worldu? czy nie istnieje wobec niej wiele niesłusznych uprzedzeń? czy zawsze prezentowane są w prestiżowych, oficjalnych instytucjach artystycznych najciekawsze jej przejawy? Tego rodzaju pytania mogą narodzić się także podczas rozważań, dotyczących cieszyńskiej wystawy *Redefinicje i Reminiscencje*; choć jestem przekonany i zarazem mam nadzieję, że nie ulegam w tym przypadku subiektywnemu złudzeniu, iż obszarów rozmaitych rozważań może pojawić się w kontekście namysłu nad wspomnianą wystawą – zdecydowanie więcej. •

* * *

Dáša Lasotová i Rafał Boettner-Łubowski, *Redefinicje i Reminiscencje*, międzynarodowa wystawa zagraniczna, Galerie Půda w Cieszynie Czeskim, kurator galerii: Ladislav Szpyrc, koncepcja i aranżacja wystawy: Rafał Boettner-Łubowski, wernisaż wystawy: 13.04.2018, godz. 18.00, czas trwania wystawy: 13.04.2018 – 20.05.2018.

Wystawa *Redefinicje i Reminiscencje* została zorganizowana przy częściowym finansowym wsparciu Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jako inicjatywa zrealizowana w ramach projektu badawczego prof. Rafała [Boettnera]-Łubowskiego pt. *Rozważania autotematyczne*.

Poznań Art Week 2018.

Czego w mieście sz(t)uka?

Poznański Art Week, odbywający się od 25 maja do 1 czerwca 2018 roku, był festiwalem sztuki współczesnej aktywizującym stolicę Wielkopolski drugi rok z rzędu¹. *Spiritus movens* był ponownie poznański Uniwersytet Artystyczny i Fundacja Rarytas, wspierane przez: Miasto Poznań, Samorząd Województwa Wielkopolskiego oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Działanie w kooperacji Uniwersytetu, prywatnych galerii sztuki, twórców i animatorów kultury, łącznie 31 partnerów, miało charakter promocji poznańskiej sceny artystycznej przy jednoczesnym utworzeniu platformy wymiany doświadczeń oraz inspiracji, zderzenia twórców i odbiorców sztuk wizualnych, o międzynarodowym zasięgu. Tematem przewodnim patronującym tegorocznej imprezie była „Redystrybucja”, termin, który w odniesieniu do sztuki współczesnej ma wiele znaczeń. Istotny, szczególnie w kontekście współczesnych społeczeństw kapitalistycznych, wydaje się problem relacji pomiędzy ekonomią, kulturą i społeczeństwem. Na pytania o to, czy we współczesnym świecie wszystko może być sztuką, a tym samym każdy artystą, co czyni artystę popularnym, co zapewnia uznanie publiczności oraz wiele innych, odpowiadać miała wystawa inauguracyjna tydzień sztuki w Domu Książki przy ul. Gwarnej. Była ona zaproszeniem do refleksji nad sztuką współczesną, jej społeczno-kulturową rolą oraz kryteriami oceny twórczości artystycznej. Powstały już recenzje i relacje z Art Weeku², dające wyobrażenie o jego bogatym programie, na który składały się: liczne wystawy, koncerty, spektakle, warsztaty i spotkania z artystami. Warto spojrzeć na poznański tydzień sztuki z nieco innej perspektywy. Od kilkunastu lat stolicy europejskie co najmniej raz w roku przez kilka dni zamieniają się w centra sztuki – ogniska jej poznania, kontemplacji, promocji i sprzedaży. Format Art Weeku i Gallery Weekendu zyskują na popularności, obejmując swym zasięgiem stolicy europejskie od Warszawy po Madryt oraz światowe me-

» 1 Pierwsza, pod hasłem „Retusz”, odbywała się 1-7 czerwca 2017 roku.

» 2 M.in.: W. Delikta, *Od galerii do galerii*. Poznań Art Week 2018, <http://czaskultury.pl/czytanki/od-galerii-do-galerii-poznan-art-week-2018> [dostęp: 14.07.2018].

tropolie (np. Dubaj, Miami, Singapur). Jak plasuje się na tym tle Poznań z formatem tygodniowego wydarzenia? Co ma do zaoferowania? Oraz jaka jest specyfika tutejszego tygodnia sztuki?

Hasłem przewodnim tygodni sztuki, odbywających się np. w Berlinie (od 2012 roku), Wiedniu (od 2005 roku) czy Londynie, jest przede wszystkim promocja sztuki i artystów dzięki kooperacji kluczowych instytucji państwowych i prywatnych. Jednak pozornie niewiele je łączy, potencjał instytucjonalny i ekonomiczny miasta bowiem wpływa na charakterystyczny rys organizowanych tam eventów. W Berlinie Art Week poświęcony jest sztuce nowoczesnej i współczesnej. Dzięki wspólnemu projektowi najważniejszych instytucji: Akademii Sztuk Pięknych, muzeów, teatrów, galerii, artystów oraz prywatnych kolekcjonerów, program imprezy jest bardzo urozmaicony, obejmuje m.in.: wykłady, wystawy, instalacje, performance, ceremonie wręczenia nagród i projekcje filmów. Co istotne, kluczowym partnerem berlińskiego tygodnia sztuki są targi sztuki, co nadaje mu wymiar komercyjny, stanowiąc ogromny potencjał zarówno dla twórców, jak i nabywców oraz kolekcjonerów. W tym roku (26-30 września) hangary nieczynnego lotniska Tempelhof w centrum Berlina zamienią się w przestrzeń wystawienniczą goszczącą 120 wystawców z całego świata. Ważnym wydarzeniem towarzyszącym będzie organizowany po raz pierwszy „Salon”³. Wiedeński tydzień sztuki jest także efektem współpracy licznych instytucji państwowych i prywatnych, a wymiar edukacyjny i promocyjny tego wydarzenia zdecydowanie określa jego charakter. Zeszłoroczna edycja Transforming Technology poświęcona była innowacjom technologicznym w sztuce współczesnej. Pierwszy raz w ramach Art Weeku odbyła się impreza Alternative Space – powstała niezależna scena artystyczna, poświęcona niewielkim i mało jeszcze znanym inicjatywom, mająca stać się centrum kreatywności, oraz Open Studio Day – unikalna sposobność zobaczenia pracowni artystycznych i artystów przy pracy⁴. W Londynie tydzień sztuki organizowany jest dwa razy w roku. W tegorocznej letniej edycji brały udział 43 galerie, w przeważającej części prywatne, mające wielopokoleniową tradycję handlu dziełami sztuki, oferujące sztukę dawną, od antycznych rzeźb po postimpresjonistyczne rysunki. Londyński tydzień sztuki to prawdziwe święto Fine Art, będące okazją do zobaczenia lub nabycia dzieł sztuki, ale istotny jest także wymiar edukacyjny oraz intelektualny potencjał tego wydarzenia, dyskusji, wykładów i wydarzeń prowadzonych przez historyków sztuki i kuratorów⁵.

» 3 Strona internetowa Berlin Art Week: <http://www.berlinartweek.de/de/home> [dostęp: 14.07.2018].

» 4 Strona internetowa Vienna Art Week 2017: <https://2017.viennaartweek.at/en> [dostęp: 14.07.2018].

» 5 Strona internetowa London Art Week: <https://londonartweek.co.uk> [dostęp: 14.07.2018].

W Berlinie i Wiedniu organizowane są także Gallery Weekend'y, kiedy na trzy dni galerie otwierają się, by sztuka współczesna przeniknęła do miasta, dając się poznać wszystkim zainteresowanym. Ten format wybrała także Warszawa, która pierwszą edycję w 2011 roku zorganizowała pod hasłem „Gdzie jest sztuka?”. Rynek sztuki w stolicy dynamicznie się rozwija, szczególnie na przestrzeni ostatniej dekady, tamtejsze środowisko artystyczne dojrzewa, a prężnie działające galerie prywatne współpracują ze sobą dla realizowania wspólnej misji i wspólnych interesów. Jakich? Gallery Weekend dedykowany jest przede wszystkim artystom oraz odbiorcom, a wśród nich szerokim kręgom zainteresowanych, kolekcjonerom polskim i zagranicznym, także krytykom i kuratorom. To przegląd polskiej sceny artystycznej, mający prócz komercyjnego charakteru także wymiar społeczno-edukacyjny⁶. Oprócz Gallery Weekendu w Warszawie organizowany jest tzw. Salon Zimowy oraz od niedawna Targi Sztuki (pierwsza edycja w 2016 roku). Wydarzenia te są odpowiedzią na potrzeby rodzące się w wyniku rozwoju i zwiększania się potencjału warszawskiego środowiska artystycznego oraz wynikiem osiągnięcia poziomu „dojrzałości”.

Główna idea poznańskiego Tygodnia Sztuki wydaje się mieć przede wszystkim charakter misji promocyjnej, tworzącej platformę wymiany doświadczeń i inspiracji dla twórców i odbiorców, tygodniowe otwarcie się instytucji sztuki niewątpliwie ma także wymiar kulturotwórczy i społeczny. Wystawy i eventy organizowane w ramach Poznań Art Week skupiły i zintegrowały międzynarodowe środowisko artystyczne zrzeszone we wspólnych projektach i zaowocowały ciekawymi wystawami. Warto w tym kontekście zwrócić szczególną uwagę na *Gabinet Prawdziwych Horyzontów (How far you can see?)*, wystawę prac młodych artystów z Polski, Portugalii i Ameryki Południowej, zorganizowaną przez Galerię Rodriguez⁷ oraz pierwszą w Polsce wystawę fotografii moskiewskiej artystki Danily Tkaczenko *Lost Horizon* w Galerii PF (Centrum Kultury Zamek). Misja wymiany artystycznych doświadczeń zmaterializowała się w Gabinecie Osobliwości wystawianym w uniwersyteckiej galerii Rotunda, będącym efektem interdyscyplinarnego projektu artystycznego studentów poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego i Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych. Duże znaczenie miała integracja różnych środowisk artystycznych, promowanie artystów, zarówno tych uznanych i obecnych na scenie, jak i młodego pokolenia studentów oraz absolwentów dopiero kształtujących swoją „postawę twórczą”.

» 6 A. Mazur, *Warsaw Gallery Weekend. Rynek sztuki to nie wolna amerykanka*. Rozmowa z Łukaszem Gorczycą, Michałem Wolińskim i Marią Zamojską <https://magazynsum.pl/warsaw-gallery-weekend-wszystko-co-chcielibyscie-wiedziec-rozmowa-z-lukaszem-gorczyca-michalem-wolinskim-i-marią-zamojską> [dostęp: 14.07.2018].

» 7 O wystawie pisał kurator Stach Szablowski. Zob. <https://magazynsum.pl/gabinet-prawdziwych-horyzontow-how-far-can-you-see-w-rodriguez-gallery> [dostęp: 14.07.2018].

Tegoroczna, druga edycja poznańskiego Art Weeku niewątpliwie świadczy o dobrej kondycji i potencjale tutejszej sceny artystycznej. Wpływ na to wydarzenie ma po pierwsze fakt, że nie biorą w nim udziału instytucje publiczne, przede wszystkim muzea, jak to ma miejsce w stolicach europejskich. Noc Muzeów organizowana corocznie w Poznaniu, także pod koniec maja, jest imprezą niezależną, chociaż założenia ideowe związane z propagowaniem sztuki i jej udostępnianiem szerokim kręgom odbiorców są de facto tożsame. Partnerami Tygodnia Sztuki są wprawdzie także instytucje publiczne, m.in. Galeria Miejska Arsenal, ale pole do kooperacji instytucji prywatnych i publicznych, jak dowodzą liczne przykłady zagraniczne, jest dużo szersze. Po drugie, na charakter eventu wpływ ma specyfika tutejszego rynku sztuki. Poznański „świat sztuki” skupia się w dużej mierze wokół Uniwersytetu Artystycznego, a dynamiczny rozwój tutejszej sceny sztuki współczesnej nie jest jednoznaczny z rozwojem rynku sztuki, który jest obecnie na etapie kształtowania się. W stolicy Wielkopolski nie ma domów aukcyjnych ani galerii oferujących sztukę dawną, nie licząc kilku antykwariatów. Większość galerii sztuki współczesnej nie ma charakteru komercyjnego, cechuje je przede wszystkim misja zrodzona z idei promocji sztuki, działalność wystawiennicza i kolektywna. W Poznaniu wciąż czytelny jest podział na „sztukę” i „komercję”, który np. w Warszawie jest powoli przełamywany. Tamtejszy rynek sztuki ideowo bliższy jest zachodnioeuropejskim, tzn. misja publiczna jest istotna, ale powoli schodzi na drugi plan, podczas gdy głównym celem działalności galerii sztuki jest przede wszystkim wystawianie i sprzedaż prac artysty.

Poznański Tydzień Sztuki nie ma charakteru komercyjnego, jak wydarzenia w Warszawie czy Berlinie, jest adresowany nie tyle do kolekcjonerów i nabywców sztuki, ale do twórców i odbiorców, a więc szerszych kręgów społeczeństwa, mając na celu promowanie sztuki, jednocześnie jest propozycją nowej formy spędzania czasu, czemu sprzyja formuła tygodniowa. Silnym akcentem, w pewnym sensie definiującym jego „re-prezentacyjny” i promocyjny charakter, jest końcoworoczna wystawa Uniwersytetu Artystycznego, podsumowująca rezultaty pracy twórczej 140 pracowni artystycznych. Daje ona możliwość nie tylko obejrzenia prac, ale także poznania tej instytucji od kuchni, odwiedzenia pracowni artystów i rozmów o sztuce, w czym przypominała wiedeński Open Studio Day.

Przykład Poznania pokazuje, że misja publiczna sztuki jest nadal żywa i rozwija się równolegle do rynku sztuki, a oba bieguny przyciągają się, co w przyszłości może doprowadzić do zjednoczenia różnych środowisk, instytucji i społeczności tych, którzy traktują sztukę jako biznes, przechowują ją w postaci dzieł sztuki i zabytków dla przyszłych pokoleń, oraz tych, którzy tworzą ją tu i teraz. Pozostaje nam obserwować drogę, którą dalej pójść ma sztuka w kolejnych odsłonach Poznań Art Week. ●

Wspólnotowe zabawy marsjańskie – czyli jak zrobić udany festiwal sztuki

Jeden z ciepłych wrześniowych weekendów spędziłam w Rypinie, a może powinnam napisać na Rypinie, jak bowiem podaje Wikipedia: „Rypin – krater na powierzchni Marsa o średnicy 18,4 km, położony na 1,3° szerokości południowej i 41° długości zachodniej. Decyzją Międzynarodowej Unii Astronomicznej w 1976 roku został nazwany od polskiego miasta Rypin”¹. To właśnie w ziemskim Rypinie zorganizowano festiwal pod hasłem: „Rypin na Marsie” – zabawa i rozrywka, a tak naprawdę moc kosmicznej energii wspólnego działania. Było trochę kosmicznie, trochę miejsko, dość zabawnie, nie zabrakło również ważnych kontekstów.

Pomysł wydarzeń artystycznych wyszedł od burmistrza Rypina Pawła Grzybowskiego, który do współpracy zaprosił Martę Smolińską, kuratorkę pochodzącą z tego miasta.

Festiwal

Od czwartku 20 września na ulicach można było spotkać ludzi z tatuażami krateru marsjańskiego – to efekt działania Justyny Olszewskiej. Na Nowym Rynku odsłonięto świetlną instalację Lidii Kot.

W piątek w Astrobazie Michał Kałużny przeprowadził warsztaty z dziećmi, a wieczorem w nocnej scenerii opowiadał o tajemnicach tworzenia astrofotografii. Przy wiatrze, w prądzie zmieniającej się pogody, mogliśmy oglądać zdjęcia i sprzęt niezbędny do ich wykonania. Sądząc po pytaniach, w małej sali Astrobazy zgromadziło się wielu amatorów nocnego nieba. Dodatkowo wysłuchaliśmy specjalnie przygotowanej ścieżki dźwiękowej Katarzyny Tretyn-Zecewić, do której inspiracją była opozycja Marsa².

» 1 Hasło *Rypin*, za: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Rypin_\(krater_marsjański\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rypin_(krater_marsjański)) [dostęp: 17.09.2018]

» 2 Na marginesie warto zwrócić uwagę na sam projekt astrobaz w województwie kujawsko-pomorskim, <http://www.astrobaza.kujawsko-pomorskie.pl> [dostęp: 17.09.2018].

Tego samego dnia otwarto wystawę uczniów i uczennic Liceum Plastycznego – Plejady. Wystawa mieściła się w pustostanie, który wcześniej został zaadaptowany przez młodzież, a podczas wernisażu ich opiekun Michał Kowalski wykonał akcję i mówił, jakie wspomnienia zabrałby ze sobą na Marsa.



Il. 1. Lidia Kot, *Instalacja*, 2018, fot. P. Kuś.

W sobotę główną atrakcją było wspólne wykonanie marsjańskiego tortu. Gdy przed Domem Kultury Anna Królikiewicz przy zaangażowaniu pomocy dzieci z domu dziecka i seniorów, głównie senierek, tworzyła wielki czerwony tort, do pomocy spontanicznie włączały się także zgromadzone na placu dzieciaki. Tort został kolektywnie skonsumowany. Ta akcja pokazała to, co było najważniejsze w całym Festiwalu – współpracę.

Przez cztery dni w różnych miejscach miasta pojawiał się dziwny pojazd, czasami przemieszczał się w asyście motocyklowej. Boja autorstwa Anne Peschken i Marka Pisarsky'ego zbierała przesłania na Marsa. Przekaz był bezpośredni, a ludzie wysyłali głównie życzenia i pozdrowienia.

Tym wydarzeniom towarzyszyła wystawa w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej. Gdzie obok witrażu Bartosza Bednarskiego, obrazu Wawrzyńca Turowskiego pojawił się neon Joanny Rajkowskiej czy zupełnie niespodziewanie, jakby z kosmosu, jeden z obrazów przejezdnych Piotra C. Kowalskiego, wykonany w Rypinie. Były też filmy przedszkolaków i rysunki dzieci. Sale Muzeum są niskie, niezbyt duże, prace były lekko ściśnięte, co

wpływało na ich odbiór. Czwartkowy wernisaż zgromadził tłumy, oby przez cały czas trwania wystawa cieszyła się również zainteresowaniem, ekspozycja bowiem pozostaje w Rypinie do końca września i daje mieszkańcom



Il. 2. Anne Peschken & Marek Pisarski (Urban Art), *Wędrująca boja*, 2018, fot. P. Kuś.

szansę ponownego przeżycia czy przypomnienia marsjańskich przygód. Jest przykładem, że poza głównym polem sztuki warto i można zrealizować ciekawą prezentację łączącą rozpoznawanych artystów z lokalnymi działaniami.

Współpraca

Jednak wszystkie powyższe działania to jedynie widoczny efekt szerszej i dłuższej współpracy. Marta Smolińska zaprosiła wiele instytucji, przedsiębiorców i stowarzyszeń działających w mieście. Od władz lokalnych, przez Rypiński Dom Kultury, Miejsko-Rejonową Bibliotekę Publiczną, szkoły i przedszkola, Dom Dziecka, po Klub Motocyklowy. Tu wszelkie działania rozpoczęły się dużo wcześniej. W Domu Dziecka Lidia Kot przeprowadziła warsztaty SMS na Marsa, efekty można było zobaczyć na wystawie w Muzeum oraz w Galerii Młyn. Z przedszkolakami zrealizowano dwa filmy animowane, a jedna z klas w ramach warsztatów filmowych nakręciła swoją wersję marsjańskiej wyprawy.

Wszystkie działania były nakierowane na wspólne spędzanie czasu, angażowanie mieszkańców, pobudzanie w nich twórczej energii. Kuratorka, powołując się na estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda, pisze: „Miasto staje się sceną działań, nakierowanych na nawiązanie międzyludzkich relacji. Razem więc z artystami stawiam na współprzebywanie, wspólną zabawę oraz edukację i społeczną integrację”³. Te postulaty z pewnością zostały spełnione.

Można także Festiwal *Rypin na Marsie* określić jako dobry przykład sztuki publicznej, nie dlatego, że odbywał się na ulicach miasta, że prace zostały umieszczone w przestrzeni, ale przede wszystkim dlatego, że integrował, pobudzał do wspólnego działania, wyzwalał energię i kreował poczucie bycia razem. Można, oczywiście, zarzucić, czy też ocenić negatywnie, że to jedynie dobra rozrywka, zabawa, ale po pierwsze – w samej zabawie nie ma niczego złego (co wielokrotnie pokazywała sztuka współ-



Il. 3. Anna Królikiewicz, mieszkańcy Rypina, *Tort marsjański*, 2018, fot. P. Kuś.

czesna), a po drugie – wartością opisywanych wydarzeń są z pewnością: pobudzenie wyobraźni, wskazanie niezwykłości w codziennych zwykłych rzeczach, otwarcie na inność, odmienności, a nawet odrobinę dziwności.

Mogłabym też napisać, że gdy przesyłano wiadomości na Marsa przez kosmiczną boję – to zastanawialiśmy się, czy ktoś tam istnieje, czy odczyta/odbierze nasze przekazy, czy pozostajemy sami w Kosmosie – czyli

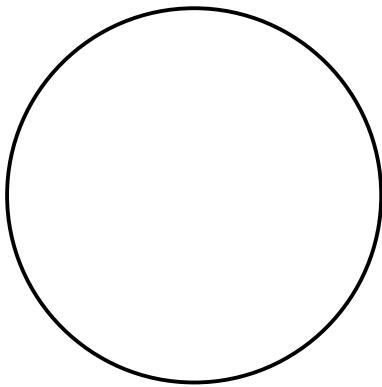
» 3 Materiały promocyjne Festiwalu.

zaistniała również głębsza refleksja dotycząca naszej Galaktyki. Ale to byłoby nadmierne usprawiedliwianie. Najważniejsze pozostaje to, co Marta Smolińska przy licznych otwarciach podkreślała, zachęcając mieszkańców Rypina, żeby pamiętali, iż są Marsjanami, żeby nie bali się kosmicznych pomysłów i nieokiełznanej wyobraźni, zatem jak mówiła jedna z piosenek śpiewanych przez dzieci: „Leć rakieta, leć” ... ●

Festiwal *Rypin na Marsie*,
Kosmiczna kulminacja wydarzeń
20-23.09.2018,

artyści:

Bartosz Bednarski, Michał Kałużny, Lidia Kot, Michał Kowalski,
Anna Królikiewicz, Justyna Olszewska, Urban Art (Anne Peschken
& Marek Pisarsky), Joanna Rajkowska, Wawrzyniec Turowski,
Katarzyna Tretyn-Zacević, Wojciech Ulman
kuratorka: Marta Smolińska



Czujna obecność w *Drodze*

Recenzja książki Sławomira Brzoski, *Rok wędrującego życia*, cz. 1, Wyd. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Poznań 2017

Rok wędrującego życia to obszerna publikacja, do której materiały Sławomir Brzoska zgromadził podczas samotnej podróży w latach 2007-2008¹. Trasa całej wędrówki, obejmująca ponad sto tysięcy kilometrów, przebiegała od Ameryki Południowej, przez Australię i Nową Zelandię, Azję i Bliski Wschód². Książka stanowi zapis autobiograficzny, będąc jednocześnie dokumentacją radykalnego projektu artystycznego, w którym Sławomir Brzoska na różne sposoby wciela w życie ideę wędrowania³. Bycie w drodze i ciągła mobilność implikują czujność, która jest dla artysty najważniejszym czynnikiem, pozwala bowiem na przekroczenie granicy, za którą podróż przestaje być tylko przemieszczaniem ciała i bagażu, a zamienia się w głębsze doświadczenie poznawcze. Jak Brzoska sam deklaruje, w procesie tak rozumianej podróży podąża za tym, co przyniesie: „intuicja raczej, niż zgłębianie, studiowanie, poznawanie”⁴.

Lektura ponad trzystustronicowego tomu rodzi pytanie o to, z czym właściwie mamy do czynienia⁵? Czy książkę tę można odczytywać inaczej niż tylko jako ilustrowaną kronikę podróży? Jeden z recenzentów wydawniczych, prof. dr hab. Artur Tajber z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, dostrzega w doświadczeniu Sławomira Brzoski „permanentny

» 1 Wydawnictwo ukazało się drukiem w wyniku długofalowego przedsięwzięcia prowadzonego w ramach projektu badawczego *Rok wędrującego życia. Nomadyzm jako sztuka*, finansowanego ze środków na badania statutowe Wydziału Rzeźby i Działania Przestrzennych UAP w Poznaniu w latach 2016-2017.

» 2 Będąca przedmiotem tej recenzji część pierwsza kończy narrację na Indochinach.

» 3 Por. *Wędrowanie*, <http://www.s-brzoska.pl> [dostęp: 31.01.2018].

» 4 *Ibidem*.

» 5 Książka liczy 346 stron numerowanych. Zawiera także tablice z ilustracjami barwnymi.

performance”⁶. Tak rozumiany performance staje się totalny i przekracza kategorie stworzone dla jego odmiany „wytrzymałościowej” (*durational*). Nie ma w nim także umowności kreacji; głębokie doświadczenie duchowe przeplata się bezkolizyjnie z najbardziej prozaiczną codziennością. Autor nie definiuje istoty tego doświadczenia, choć użyty kilkakrotnie termin „Droga” wydaje się odpowiadać mu najściślej. „Drogę” Brzoska praktykuje poprzez uważność i balansowanie między życzliwym zbliżaniem się do napotykanym ludzi a utrzymywaniem wobec nich emocjonalnego dystansu, który pozwala zachować niezbędną wolność. Na ten właśnie czynnik wolności zwraca uwagę drugi recenzent wydawniczy książki, dr Sebastian Dudzik z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pisząc o „rozumieniu sztuki jako ścieżki prowadzącej do wolności”. Jednocześnie taoistyczna postawa wu wei (niedziałania), do której Brzoska się odwołuje, pozwala zrozumieć przynajmniej jeden z aspektów owej wolności. Uwolniony od turystycznych schematów podróżnik zanurza się w codzienności, która może stać się dlań medium twórczym. Ostatecznie jednak to raczej podróżujący człowiek staje się medium, na wzór pierwotnego znaczenia tego słowa, efektem bowiem tak rozumianej twórczości jest przede wszystkim przemiana wewnętrzna, na co wskazuje Artur Tajber, pisząc o zmieniającej się zawartości osoby autora. Nie można też pominąć przemian, które zaszły w świecie i w życiu napotkanych w drodze ludzi za sprawą Brzoski w trakcie jego podróży; od dyskretnych przesunięć w porządku natury (zmiana układu kamieni na pustyni) po jawne interwencje w sytuacjach, które tego wymagają (uwolnienie jerzyków zaplątanych w siatkę w świątyni).

Sensotwórczym czynnikiem podróży jest wyznaczenie nie tyle jej celu w sensie geograficznym czy nawet spełnienia o charakterze duchowym, co raczej świadome przeżycie jej przebiegu poprzez pełne zaangażowanie w „tu i teraz”. Aby to założenie mogło zostać spełnione, podróżujący twórcy narzucają sobie często pewne ograniczenia. Wydaje się to nieodzowne wobec łatwo dziś dostępnych podróży, tych bezpośrednich i tych wirtualnych (za sprawą Google Street View i filmów realizowanych przy pomocy dronów). Gdy dodać do tego przepełnienie społecznościowej przestrzeni medialnej banalnymi podróżniczymi relacjami, okazuje się, że tylko samoograniczenie bądź ściśle sprecyzowanie przedmiotu twórczych dociekań pozwala nadać podróży sens⁷. Jednak i ono łatwo staje się pozą, która może zostać wyśmiana – przykładem są choćby projekty Abrahama Poinchevala i Laurenta Tixadora⁸. Warto pamiętać też, że Sławomir Brzoska

» 6 Wszystkie cytaty z fragmentów recenzji wydawniczych pochodzą z tylnej okładki książki.

» 7 Przykładem może być książka Teda Conovera *Szlaki człowieka*, której autor podjął temat dróg i szlaków komunikacyjnych mających moc kulturotwórczą. Por. T. Conover, *Szlaki człowieka. Podróże drogami świata*, przeł. P. Schreiber, Czarne, Wołowiec 2011.

» 8 Por. E. Wójtowicz, *Obcym okiem. Podróż artystyczna jako produkcja obrazów*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 79-89.

podjął swoją podróż w innych realiach: zanim jeszcze dyskursy mobilności zdominowało „spojrzenie zmediatyzowane”, jak określa to John Urry⁹. Artysta uzupełniał prowadzonego przez siebie bloga, dokumentował przebieg wydarzeń za pomocą fotografii i filmu, ale także systematycznie notował. Porzucił jednak na własne życzenie kontakt z pozostawioną w Polsce codziennością, rezygnując na czas podróży z telefonu (s. 40). Z perspektywy dziesięciu lat, które minęły tej podróży, żyjąc dziś w dogłębnie przekształconej postmedialnie rzeczywistości, sądzić można, że to jest właśnie decyzja najbardziej radykalna. Zniknięcie nie jest jednak całkowite, choć niektóre swoje prace artysta tworzy celowo „niewidziany przez nikogo” (s. 28). Brzoska bowiem pisze, że samotność doznawana w miastach „różniła się [...] od samotności przebywania wśród natury” (s. 216). W samotnie przemierzanej drodze artysta nie stroni od kontaktów z ludźmi, ale wydaje się świadomy ambiwalencji wynikających ze statusu Innego. Kluczowym bowiem zagadnieniem we współczesnym doświadczeniu podróży wydaje się relacja podróżującego z napotkaną ludnością miejscową. Niezależnie od intencji podróżnika może być ona naznaczona piętnem kolonializmu, albo przynajmniej tym, co przywoływany przez Nicolasa Bourriauda Victor Segalen rozumiał pod pojęciem egzoty¹⁰. Jest to więc relacja niełatwa, zwłaszcza, gdy poszukujemy duchowego doświadczenia na wzór tego, o którym pisze przywoływany przez Brzoskę Bruce Chatwin, a napotykamy autochtona, podejmującego grę w oparciu o „reguły rynku turystycznego” (s. 231). Przybysz poszukujący autentyczności nie może jej odnaleźć ponieważ swoją obcością rozsądza sytuację, która miała być autentyczna¹¹. Jest to nierozwiązywalna sprzeczność, której Sławomir Brzoska w swej podróży wydawał się wielokrotnie doświadczać. Kontakt z przedstawicielami rdzennych cywilizacji zamieszkujących Borneo, Papuasami czy Aborygenami, pozostawiał mieszane uczucia, zwłaszcza w obliczu celowej degradacji ostatniej z wymienionych społeczności. Zależności kolonialne są wciąż obecne w wielu miejscach, wahając się od zamiany lokalnego życia w turystyczny spektakl po różne formy opresji. Trafnym przykładem są opisane przez Brzoskę działania amerykańskiego misjonarza próbującego zaszczepić Papuasom kult dóbr materialnych (s. 229).

W przytoczonym na okładce Roku wędrującego życia fragmencie recenzji wydawniczej Sebastian Dudzik podkreśla „pojmwanie podróży jako niekończącego się aktu twórczego”. Widać to wyraźnie w prowadzeniu narracji książki, w której tak samo ważne wydają się opisy działań bez wątplenia artystycznych (owijanie przedzą kamieni na pustyni, „sprząta-

» 9 Por. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2007.

» 10 Por. N. Bourriaud, *The Radicant*, przeł. J. Gussen, L. Porten, Sternberg Press, New York 2009, s. 60.

» 11 Por. J. Culler, *Semiotyka turystyki*, przeł. H. Baczeńska, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 19.

nie” placu Plaza Moreno w brazylijskim mieście La Plata) i czynności codziennych. Wreszcie, sam autor wydaje się nie czynić różnicy jakościowej między instalacją zrealizowaną za koszt materiałów w kawiarence internetowej w małym mieście w Malezji a podobną pracą stworzoną w ramach konwencji świata sztuki. Realizowane przez Brzoskę działania przybierały też niejednokrotnie formę adhokratyczną, o czym artysta sam pisze nie tylko w przedmiotowej książce (s. 289), lecz także na swojej stronie internetowej. Ta performatywna praktyka codzienności przypomina o myśli Michela de Certeau, który wspominał o taktycznych możliwościach ukrytych we wszystkich działaniach, od chodzenia począwszy¹².



Il. 1. Sławomir Brzoska, *Rok wędrującego życia*, cz. 1, okładka książki, Wyd. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2017.

Sławomir Brzoska jest artystą posługującym się w większości przypadków środkami przestrzennymi, co oczywiście jest w rzeźbie czy instalacjach, tworzonych zarówno w instytucjonalnie usankcjonowanych przestrzeniach kultury, jak i na niwie natury¹³. W przypadku przedsięwzięcia, które stało się tematem Roku wędrującego życia, do wspomnianych środków przestrzennych dołączyła także rzeźba społeczna. Zaliczyć do niej

» 12 Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

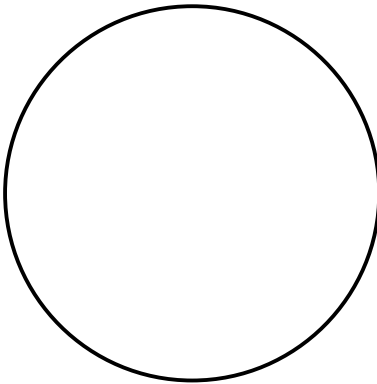
» 13 W dorobku artysty są także prace wykonane w innych mediach, w tym wideo, fotomontaże cyfrowe i rysunki.

można choćby opisaną w książce próbę pomocy mieszkańcom doliny Balem reprezentującym papuaską mniejszość w Indonezji (s. 221-223).

Poszukiwanie archetypicznych wartości, jakie Sławomir Brzoska podjął w swojej podróży, możliwe było nie tylko poprzez poszukiwanie kontaktu z przedstawicielami cywilizacji „bez historii” (s. 226), ale także poprzez założoną „czujną obecność” (s. 17). W odczasownym wprowadzeniu Brzoska pisze o poszukiwaniu tego, co pierwotne, archaiczne, niezmiennie (s. 5). Poszukiwanie uniwersalizmu człowieczeństwa przejawia się w dążeniu do znalezienia się „blisko ogromnej tajemnicy ludzkości” (s. 212) i „dotknięcia neolitu” (s. 226). Jednak mimo wszystko, jak podsumowuje podobne doświadczenie Anna Rutkowska: „Wędrówka w swojej istocie jest prosta: spotkania, interakcje, pożegnanie i dalsza droga”¹⁴. Prostota oczyszczona z literackiej stylizacji jest również zaletą omawianej książki. Dzięki temu w trakcie lektury odkrywamy, że Rok wędrującego życia można czytać na wiele sposobów. Książka Sławomira Brzoski może być odebrana jako diariusz samotnej podróży oraz przewodnik dla tych, którzy dzielą fascynację autora, nawet gdy nie będzie im dane nigdy zobaczyć odwiedzonych przezeń miejsc. Może być wreszcie pełnoprawną częścią tytułowego projektu artystycznego albo wręcz dziełem sztuki, któremu nadano formę relacji werbalnej. Określona mianem publikacji naukowej książka może odgrywać jednak znacznie więcej ról, na co zwraca uwagę Artur Tajber, wskazując na ujawnione w tekście „kulisy poważnej, opartej na performanskim podejściu sztuki intermedialnej”. Wydaje się więc, że walorem tej książki jest jej Płynna tożsamość, by podsumować ją tytułem jednego z projektów jej autora¹⁵. ●

» 14 A. Rutkowska, *Dwa lata na bezdrożach Azji*, Festiwal NA SZAGE, 2018
<http://2018.festiwalnaszage.pl/2018/01/10/anna-rutkowska-dwa-lata-na-bezdrozach-azji/>
 [dostęp: 31.01.2018].

» 15 *Płynna tożsamość* została zrealizowana w formie wystaw indywidualnych (2011, 2016), projektu artystycznego (od 2012) oraz monografii wydanej nakładem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2015), której Sławomir Brzoska był redaktorem. Do tej idei odnosił także tekst Brzoski *Płynna tożsamość – projekt papuaski*, opublikowany w 21. numerze „Zeszytów Artystycznych” (listopad 2011).



Kronika WEAiK

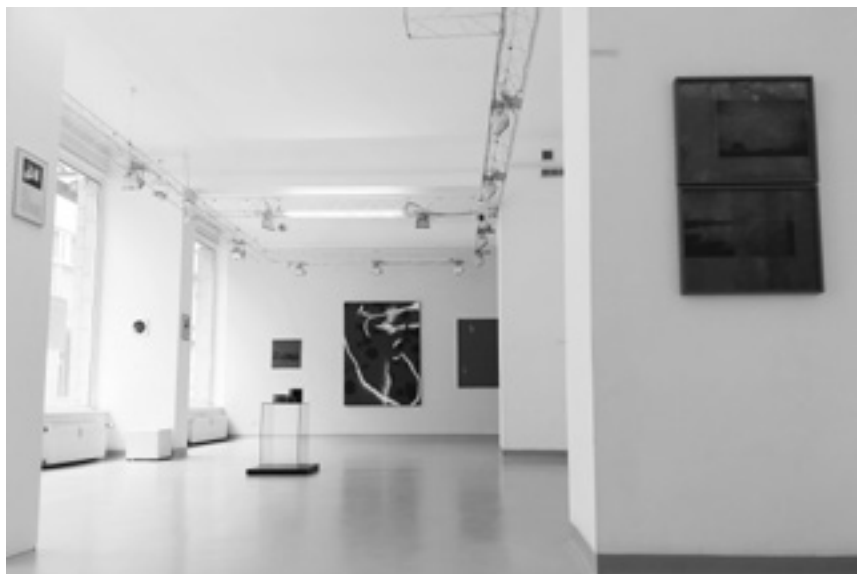
Galeria na Wydziale Fizyki UAM
Wystawa końcoworoczna UAP
BWA w Jeleniej Górze
Festiwal Pol'and'Rock

maj*Galeria na Wydziale Fizyki UAM**(15–26.05)**wystawa mgr. Piotra Słomczewskiego Godzina pomiędzy psem a wilkiem***maj/czerwiec***Wystawa końcoworoczna UAP**(28.05–1.06)**Przegląd Pracowni Katedry Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu***czerwiec/lipiec***BWA w Jeleniej Górze**(21.06–14.07)**Trzy Pracownie, wystawa Katedry Interdyscyplinarnej*

artyści:

Rafał Boettner-Lubowski, Joanna Imielska, Sebastian Krzywak, Andrzej Leśnik, Sonia Rammer oraz studenci i studentki, a także absolwenci i absolwentki: I Pracowni Malarstwa, I Pracowni Rysunku i Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki Katedry Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu,
 kurator: Rafał Boettner-Lubowski

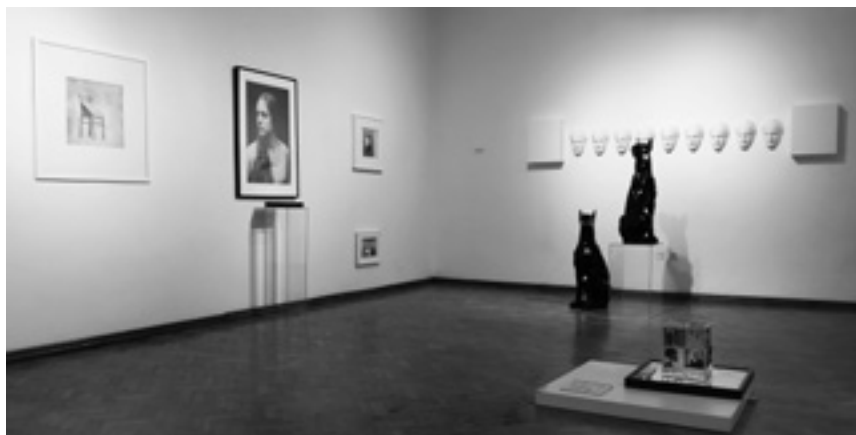
lipiec/sierpień*Festiwal Pol'and'Rock**(31.07–4.08)**Warsztaty z obszaru sztuki wizualnej nastawione na artystyczne efekty, edukację, integrację*



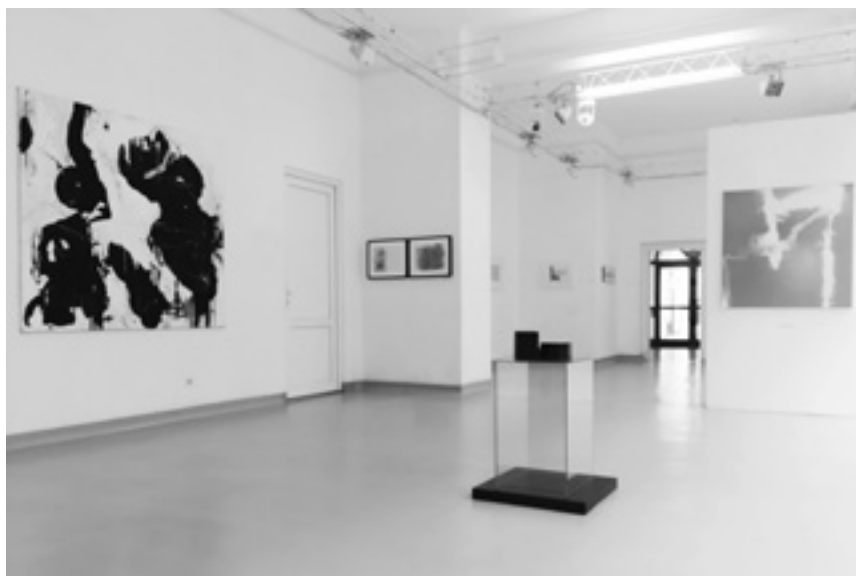
BWA w Jeleniej Górze (21.06–14.07), Trzy Pracownie, wystawa Katedry Interdyscyplinarnej, fot. archiwum galerii.



BWA w Jeleniej Górze (21.06–14.07), Trzy Pracownie, wystawa Katedry Interdyscyplinarnej, fot. archiwum galerii.



BWA w Jeleniej Górze (21.06–14.07), Trzy Pracownie,
wystawa Katedry Interdyscyplinarnej, fot. archiwum galerii.



BWA w Jeleniej Górze (21.06–14.07), Trzy Pracownie,
wystawa Katedry Interdyscyplinarnej, fot. archiwum galerii.



Festiwal Pol'and'Rock (31.07–4.08), Warsztaty z obszaru sztuki wizualnej nastawione na artystyczne efekty, edukację, integrację, fot. Kadr / kadr.org.pl.



Festiwal Pol'and'Rock (31.07–4.08), Warsztaty z obszaru sztuki wizualnej nastawione na artystyczne efekty, edukację, integrację, fot. Kadr / kadr.org.pl.



Festiwal Pol'and'Rock (31.07–4.08), Warsztaty z obszaru sztuki wizualnej nastawione na artystyczne efekty, edukację, integrację, fot. Kadr / kadr.org.pl.



Festiwal Pol'and'Rock (31.07–4.08), Warsztaty z obszaru sztuki wizualnej nastawione na artystyczne efekty, edukację, integrację, fot. Kadr / kadr.org.pl.

Kalendarium

Galeria AT
Galeria Atrium UAP
Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Nad Schodami
Galeria Naprzeciw
Galeria Magiel – Galeria Sztuki
Galeria Miejska w Mosinie
Galeria R20
Galeria Rotunda
Galeria Szewska 16
Galeria :SKALA

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
kontakt: galeriaat@wp.pl
www.galeria-at.siteor.pl
dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

maj

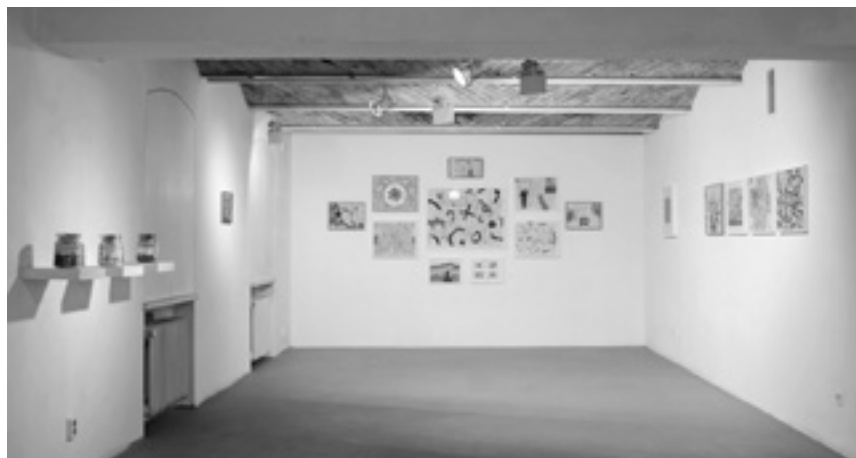
Ukryte związki rzeczy – Natalia Brandt
(14–25.05)

wrzesień

Nieoczywiste 2018
(11.09–28.09)

Artyści:

Katarzyna Bojko-Szymczewska, Karolina Belter, Kamila Berbecka,
Joanna Berg, Joanna Czarnota, Mateusz Furtas, Agnieszka Hinc,
Lisa Jurek, Dorota Kaszuba, Evgeniia Klemba, Agnieszka Sikora,
Jadwiga Subczyńska, Weronika Wronecka, Agnieszka Zdziabek
Kuratorzy: Anna Kędziora, Max Radawski



Ukryte związki rzeczy – Natalia Brandt (14–25.05), fot. Filip Wierzbicki-Nowak



Ukryte związki rzeczy – Natalia Brandt (14–25.05), fot. Filip Wierzbicki-Nowak



Ukryte związki rzeczy – Natalia Brandt (14–25.05), fot. Filip Wierzbicki-Nowak

Galeria Atrium UAP

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
prowadzący: Piotr Grzywacz
kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

maj

Od władzy chorujemy. Współczesna sztuka afektywna z Berlina

– Zofia Nierodzińska (9.05)

Wykład otwarty

•

Pół żartem, pół serio (9–13.05)

Artyści:

Joanna Bartosik, Emilia Bogucka, Aleksandra Cieślewicz,
Dariusz Fodczuk, Karolina Jacewicz, Justyna Joniec, Tomasz Jurek,
Bartosz Mamak, Witold Modrzejewski, Patrycja Pi Pa Piwosz

Idea: Stefan Ficner

•

Dramaturgia wizualna

– Sławomir Idziak (14.05)

Wykład otwarty

•

Poznań Art Week: wystawy końcoworoczne UAP
(30.05–29.06)

•

Uchylone drzwi

– Danuta Mączak (15.05)

Prezentacja dokumentacji z działań galerii plenerowej

Ceramiczny moduł akustyczny – Klaudia Grygorowicz-Kosakowska,
Anna Sygulska (18–23.05)

Kuratorka: prof. Ewa Twarowska-Sioda

•

Temper – Mental Miss Elayneous [Elayne Harringtone] (19.05)
Spektakl performatywny

•

Poznań_miasto w wersji lajt (28.05–01.06)

Pracowni Grafiki Informacyjnej, prowadzący:
dr hab. Lucyna Talejko-Kwiatkowska, dr Agata Kulczyk
Pracownia Znaku i Identyfikacji, prowadzący:
dr Wojciech Janicki
Pracownia Grafiki Kinetycznej, prowadzący:
dr Mateusz Kokot, mgr Michał Żerdzicki

Studenci biorący udział w wystawie:

Marta Balcer, Paulina Bartoszewicz, Antonina Bąk,
Natalia Brodacka, Patrycja Buzanowska, Anna Chabraszewska,
Ksawery Chyliński, Artur Denys, Roxana Gonciewicz,
Natalia Grabowska, Jagoda Jankowska, Agata Jawor, Jakub Juszcak,
Martyna Kasycz, Piotr Kacprzak, Kornelia Konieczka, Diana Krueger,
Eliza Lisowska, Krzysztof Madera, Szymon Marciniak, Dorota Nowak,
Natalia Olszewska, Paula Orlik, Agata Perz, Ewa Piechocka,
Ewelina Pieńkowska, Anna Pietkun, Marta Płaczowska,
Marianna Radke, Michałina Radońska, Aleksandra Rosicka,
Weronika Skiba, Mikołaj Ślot, Marta Tomczyk, Maria Urbaniak,
Aleksander Walijewski, Marianna Wasylek, Zofia Wawrzyński,
Klaudia Zabłocka, Paulina Ziarek

•

Nieoczywiste 2018 (3.08–29.09)

Artyści:

Katarzyna Bojko-Szymczewska, Karolina Belter, Kamila Berbecka,
Joanna Berg, Joanna Czarnota, Mateusz Furtas, Agnieszka Hinc,
Lisa Jurek, Dorota Kaszuba, Evgeniia Klemba, Agnieszka Sikora,
Jadwiga Subczyńska, Weronika Wronecka, Agnieszka Zdziabek
Kuratorzy: Anna Kędziora, Max Radawski



Ceramiczny moduł akustyczny (18–23.05), fot. archiwum galerii



Ceramiczny moduł akustyczny (18–23.05), fot. archiwum galerii

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
www.poznangalleries.com
prowadzący:
Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

maj

Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05)
Jubileusz 70. urodzin prof. Izabelli Gustowskiej

展出藝術家 Artyści:

台灣 Taiwan: 吳季璁 Wu Chi Tsung, 李姿玲 Lee Tzu-Ling, 何灝 Ho How

印尼 Indonesia: 阿里安山·卡尼阿哥 Aliansyah Caniago

越南 Vietnam: 阮菲菲 Nguyen Oanh Phi Phi

中國 China: 肖旭 Xiao Xu

澳門 Macau: 張健文 Cheong Kin Man

策展人 Kurator: 李依佩 Yipei LEE

lipiec

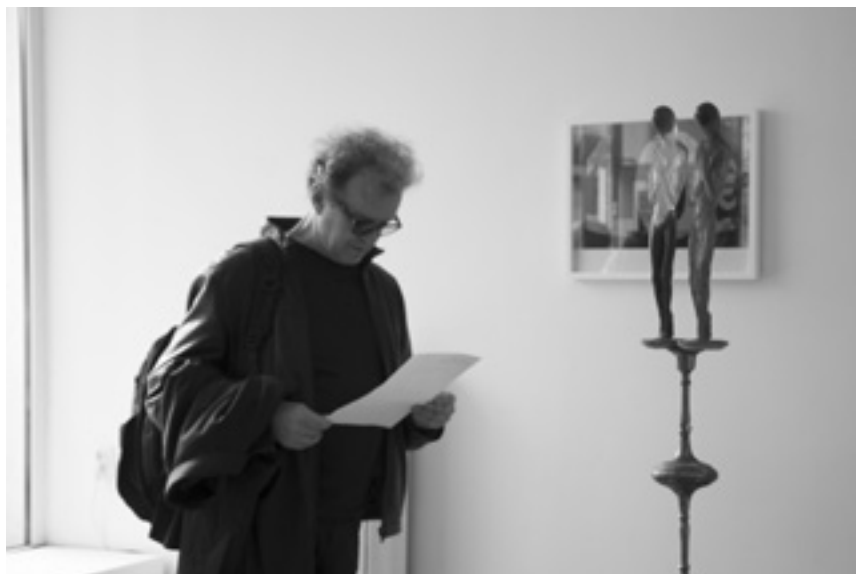
Kierunek Fotografia UAP (28.07–31.08)
Wystawa prezentująca prace studentów, absolwentów i pedagogów

sierpień

Nieoczywiste 2018 (3.08–8.10)

Artyści:

Katarzyna Bojko-Szymczewska, Karolina Belter,
Kamila Berbecka, Joanna Berg, Joanna Czarnota, Mateusz Furtas,
Agnieszka Hinc, Lisa Jurek, Dorota Kaszuba, Evgeniia Klemba,
Agnieszka Sikora, Jadwiga Subczyńska, Weronika Wronecka,
Agnieszka Zdziabek
Kuratorzy: Anna Kędziora, Max Radawski



Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05), fot. Sonia Bober



Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05), fot. Sonia Bober

Galeria Design UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

maj

Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05)

Jubileusz 70. urodzin prof. Izabelli Gustowskiej

•

Awers-Rewers (7.05–20.06)

Artyści:

Natalia Brodacka, Dorota Nowak, Marta Kokosińska, Diana Krueger,
Maciej Waleszczuk

Opieka: Krzysztof Molenda, Piotr Marzol

lipiec

Kierunek Fotografia UAP (28.07–31.08)

Wystawa prezentująca prace studentów, absolwentów i pedagogów



Awers-Rewers (7.05–20.06), fot. archiwum galerii



Awers-Rewers (7.05–20.06), fot. archiwum galerii

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący:

Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

maj

Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05)

Jubileusz 70. urodzin prof. Izabelli Gustowskiej

•

Redystrybucja (25.05–30.06)

Prezentacja japońskiej grupy HYSLOM w ramach wystawy zbiorowej *Redystrybucja*

Artyści:

Joseph Beuys, Richard Demarco, Marcel Duchamp, Sławek Elsner, Amelie Laurence Fortin, Akis Giousmis, Hyslom (Itaru Kato, Fuminori Hoshino, Yuu Yoshida), Barbara Kozłowska & Zbigniew Makarewicz, Shaurya Kumar, Marti Manen, Andrzej Matuszewski, Grzegorz Myćka, Bianka Rolando, Szymon Szymankiewicz, Włodzimierz Umaniec, Barbara Urbańska, Ai Weiwei lub artyści z Jindzhen (za Ai Weiwei'em)

lipiec

Ikon (10.07–18.07)

Wystawa prac uczestników zajęć Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku w Poznaniu oraz Pracowni Ikonograficznej „Sefariny”.

Uczestnicy z UATW:

Anna Bilska, Armel Coudrain, Barbara Włodarczyk, Bożenna Wojcieszak, Danuta Bober, Dorota Burchardt, Dorota Szczepaniak, Elżbieta Łuczak, Ewa Bednarek, Ewa Lisowska, Izabela Kopalak, Janina Coudrain, Justyna Markiewicz, Katarzyna Jakuszevska, Katarzyna Oleszyńska, Kazimierz Turek, Krystyna Górską-Łukasik, Lidia Dobrzyńska-Nowacka,

Małgorzata Trawińska, Maria Appelt, Renata Rychlicka-Benjamin,
Teresa Berendt, Wiesława Stasiak.

Uczestnicy z PI „Serafiny”:

Barbara Sobieralska, Barbara Szkopek, Dorota Krzywiak,
Elżbieta Hasińska, Elżbieta Jeżewska, Ewa Kwaczeniuk-Osińska,
Ewa Latanowicz, Ewa Musiał, Grażyna Komocka, Irena Sommerfeld,
Jolanta Skrzypczak, Katarzyna Gierczyk, Krystyna Kobus, Maria Wernik,
Mariusz Olszak, Zdzisława Czombik.

•

Kierunek Fotografia UAP (28.07–31.08)

Wystawa prezentująca prace studentów, absolwentów i pedagogów



Ikon (10.07–18.07), fot. Magdalena Kleszyńska



Ikon (10.07–18.07), fot. Magdalena Kleszyńska



Ikon (10.07–18.07), fot. Magdalena Kleszyńska

Galeria Nad Schodami

ul. Janiny Lewandowskiej, Poznań
www.poznangalleries.com
prowadzący galerię:
Mateusz Pietrowski

maj

Dialectical thinking – Weining Cai
(9–31.05)

•

Sila ciągu – Jakub Trzcíński
(28.05–15.06)



Sila ciągu (28.05–15.06), fot. archiwum galerii

Galeria Naprzeciw

ul. Solna 4, Poznań

www.naprzeciw.net

Kierownik galerii: Mikołaj Poliński

czerwiec

Zapalić, zgasić – Wojciech Gorączniak

(29.06–6.07)



Zapalić, zgasić (29.06–6.07), fot. archiwum galerii

Galeria Magiel

Magiel – Galeria Sztuki Współczesnej, Wielichowo
ul. Farna 2a, 64-050 Wielichowo
Prowadzenie: Dawid Szafrąński

maj

Wołanie – Paweł Kaszczyński / malarstwo_instalacja
(20.05–20.06)

Kurator: Dawid Szafrąński



Wołanie (20.05–20.06), fot. Artur Kucharczak

Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina

www.galeriamosina.pl

Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

maj

Wyspy i inne pejzaże – Marek Przybył

(12.05–15.06)

czerwiec

Z daleka i z bliska – Krzysztof Ryfa

(16.06)

lipiec

Świat w kolorach tęczy – prace plastyczne podopiecznych

Domu Pomocy Maltańskiej w Puszczykowie

(28.07)



Z daleka i z bliska (16.06), fot. Agnieszka Bereta



Wyspy i inne pejzaże (12.05–15.06)

Od lewej: prof. Piotr Szwiec – Prorektor UAP, prof. Janusz Marciniak, prof. Marek Przybył, Dorota Strzelecka, prof. Wojciech Hora – Rektor UAP, Małgorzata Kaptur – Przewodnicząca Rady Miejskiej w Mosinie, fot. archiwum galerii



Wyspy i inne pejzaże (12.05–15.06)

Od lewej: prof. Marek Przybył, prof. Janusz Marciniak, Dorota Strzelecka, fot. archiwum galerii

Galeria R20

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
prowadzący: Jagoda Zych, Natalia Brodacka
kontakt: galeriar20@gmail.com
facebook.com/GaleriaR20

maj

Siusiu, paciorek i spać (8–12.05)

Artyści:

Natalia Karczewska, Lena Lubińska, Basia Uścinowicz,
Weronika Wronecka

•

Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05)

Jubileusz 70. urodzin prof. Izabelli Gustowskiej

•

Made in.between East:West (28–30.05)

Artyści:

Weining Cai (CHN), Daniela D'Amore (IT), Alison Farrelly (IR),
Akis Giousmis (GR), Nadine Kseibi (ROU), Kais Masood (SYR),
Thunthon and Thonthun Monkata (THAI), Elena Nestian (RO),
Alla Prokopyshyna (UKR), Vienna Ruocco (IT), Haruchika Seno (JP),
Yujia Shi (CHN), Xinye Zhang (CHN)
Kurator: Takuya Tsutsumi

czerwiec

Pomiędzy – Krzysztof Balcerowiak
(6–16.08)



Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05), fot. Sonia Bober



Izotop 2018 / Hybryda (18–26.05), fot. Sonia Bober

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

maj

Gabinet osobliwości

(30.05–10.06)

Gabinet osobliwości jest badawczym projektem artystycznym, realizowanym we współpracy pomiędzy studentkami Uniwersytetu Artystycznego a studentkami Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych.

Artystki:

Daria Trusz (PL), Anastasia Starko (PL),

Natalia Sucharek (PL), Żanna Petrenko (UA)

Kuratorki: Olena Martynczuk, Żanna Petrenko

Opieka merytoryczna: Jagna Domżańska

lipiec

Dojrzałość – Anastsia Starko

(20–24.07)

Opieka merytoryczna:

prof. Stefan Ficner

•

Subjects – Nataiia Lisova

(26.07)

Opieka kuratorska:

Janusz Bałdyga



Dojrzałość (20–24.07), fot. archiwum galerii

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

maj

Poza sekwencją – Tomasz Kalitko

(9–21.05)

•

Out of place (24–31.05)

Wystawa studentów / Study in English

Artyści:

NganWa Ao, Jieun Choi, Lida Macha, Jovana Vujović

Kurator: Diana Fiedler



Out of place (24–31.05), fot. archiwum galerii

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań
kontakt: info@galeriaskala.com

maj

The Voyager's Record / Rejestr podróżnika
(30.05–09.06)

Artyści:

Andrea Mtz. del Muro, Maciej Gąbka, Baltazar Fajto,
Łukasz Jastrubczak, Olga Kowalska, Diana Lelonek i Marek Kucharski,
Lilia Luganskaia, Piotr Pardiak, Michał Peplak, Max Radawski,
Araks Sahakyan, Katarzyna Wąsowska

Kuratorka: Paulina Brelińska

czerwiec

Overwrite / Discard / Save both – Inside Job:
Ula Lucińska & Michał Knychaus
(15–30.06)

Współpraca: Daniel Koniusz



The Voyager's Record / Rejestr podróżnika (30.05–09.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury, fot. Tomasz Koszewnik



The Voyager's Record / Rejestr podróżnika (30.05–09.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury, fot. Tomasz Koszewnik



Overwrite / Discard / Save both – Inside Job (15–30.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury, fot. Tomasz Koszewnik



Overwrite / Discard / Save both – Inside Job (15–30.06)
© Stowarzyszenie Czasu Kultury, fot. Tomasz Koszewnik

Abstracts

Joanna Gryzińska-Jasińska
Kinga Popiela
Maryna Sakowska

Joanna Gryzińska-Jasińska

The influence of politics and ideology on exhibitions

The article discusses the relations between art exhibitions and politics, and diagnoses the range of influence which, intentionally or not, the ideology is able to impact on the Polish art scene. It explains and analyzes problems around politically engaged art and politicizing of art. Pointing to various curatorial strategies the article reflects the cases of giving the artwork a political context by curators, which is not always the intention of the artist, or assigning the work to they own curatorial expression, as a kind of political game. A parallel problem is the issue of censoring exhibitions and the limits to freedom of artistic expression, which coincides with the appearance of religious censorship and the difficulties of functioning of art in public space. The boundary in which art and politics meet seems to be thin and unpredictable.

Kinga Popiela

C(i)ałokształt. Analyze of artists body somatic process during creative

The presented text is an attempt to face the body of a visual artist as a self-conscious element that has a real impact on the action taken by the subject. The creative body is presented as a set of experiences, active background of history which, influencing the creator and the recipient, has a significant impact on the final appearance and reception of the work. For years, the body shaped, submitted to various trainings, teachings or philosophies, ceases to be neutral and becomes a point of view that determines the perspective of perceiving the world. In the face of these assumptions, painting, drawing and other visual activities are changing into performative art, where the creative body and its gestures are the sum of the artist's previous experiences, as well as their conscious externalization. The affirmation of a manifest, active body can be found with artists such as: Kazuo Shigara, Tony Oricco, Heather Hansen, Georges Matheiu and Fabianne Verdier, who were analysed in the presented text in the context of the somatic processes to which the matter of their body is subject.

Maryna Sakowska

Recykling w polu sztuki jako strategia artystyczna w dobie późnego kapitalizmu

This text describes the variety of recycling strategies in the art field as the answer on problems of the postmodern society in the time of late capitalism. One of them is the issue of the overproduction of objects, images, information in strict correlation with the waste problem. These art strategies are also the result of looking for the solution for the inside problems of the art field, such as devaluation of the piece of art in the case of being damaged and loosing its value on the art market which is usually vested by law. Finally, art recycling could be considered as the effect of individual dilemmas of artists: what to do with an unwanted, unsuccessful piece of art? To describe chosen recycling strategies and the status of an object of art undergoing a complete, consistent transformation, I refer to the modern studies of materialism and the concept of „the life of an object”.





Zeszyty Artystyczne

#33 / 2018 / rok XXVI

Rada programowa

„Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska

Marek Krajewski

Mária Orišková

Jörg Scheller

Miško Šuvaković

Redaktor naczelna

Justyna Ryzek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor prowadząca

Marta Smolińska

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Michał Traczyk

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2018

„Zeszyty Artystyczne” otrzymały 5 pkt.
wg aktualnego wykazu czasopism
naukowych MNiSW.

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
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

Druk

VMG Print



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji – zadanie
finansowane w ramach umowy 844/P-DUN/2018
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.



UAP | POZNAN



99. LECIE UAP



nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

