

#38

Zeszyty Artystyczne

Sztuka wobec świata



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

2(38)/2020

Zdjęcie na okładce

Loading, Dawid Marszewski,
Curators'LAB,
fot. Joanna Subczyńska



Sztuka wobec świata

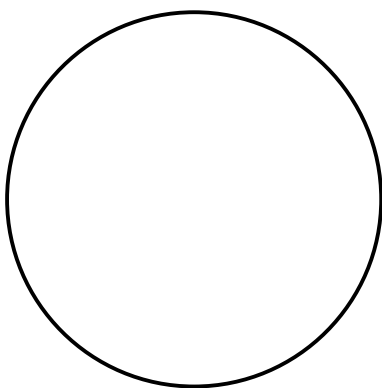
Spis treści

Justyna Ryczek	11
Wstęp	
Marta Smolińska	15
Redefinicje postumentu rzeźby a uwodzenie zmysłu dotyku: na wybranych przykładach twórczości Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego	
Mateusz M. Bieczyński	31
Cenzura abstrakcji? – o sztuce abstrakcyjnej, jej recepcji społecznej i sądowo-prawnej	
Maciej Szymanowicz	45
Duogramy w służbie reklamy. O zapomnianym epizodzie w twórczości Stefana Wojneckiego	
Jan Wasiewicz	61
Orka na ugorze. Praca pamięci nad poddąństwem i pańszczyzną w polskich mediach, humanistycie, kulturze i sztuce drugiej dekady XXI wieku	
Adam Mazur	91
Ostatnie zdjęcia. Mała historia fotografii kosmicznej	
Justyna Ryczek	103
Sztuka odpowiedzialności za świat. Demon i posłaniec w pracy Agnieszki Polskiej	

Izolda Kiec	117
Sztuka kompromisów, czyli o pierwszej uczelni artystycznej w Poznaniu	
Rafał Boettner-Łubowski	133
Rozważania autotematyczne, 2018–2019 /uwagi na temat realizacji pewnej wystawy	
<u>Recenzje</u>	
Barbara Kowalewska	147
Biografka jako strażniczka nieoczywistości	
Małgorzata Kopczyńska	155
Implozje Mariusza Kruka	
<u>Pro Memoriam</u>	
Krzysztof Gliszczyński / Janusz Marciniak Marta Smolińska	161
Epitafium na trzy głosy dla Dawida Marszewskiego	
Dawid Krzysztof Marszewski	165
Figury współczucia. Zwrot empatyczny w sztuce współczesnej	
Andrzej Bednarczyk	171
Stan bliski katatonii	

Spis treści

Krzysztof Gliszczyński	174
Obrazy zatrzymane w momencie ładowania	
Natalia Cieślak	178
Przyglądam się od tyłu, od boku, od góry i od dołu malarstwu...	
Artystyczna obecność Dawida Marszewskiego w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu	
Anna Kołacka	185
Dawidowi...	
<u>Kronika WEAiK</u>	193
<u>Kalendarium</u>	201
<u>Abstracts</u>	221



Wstęp

Justyna Ryczek

Sztuka wobec świata

Relacja sztuki i otaczającego ją świata jest niejednoznaczna i bardzo złożona, a nawet możemy powiedzieć burzliwa.

Gdy prześledzimy ją od czasów starożytnych do współczesności, otrzymamy przekrój wielostronnych relacji względem rzeczywistości, od różnorodnie rozumianego naśladowania, przez pełną autonomię sztuki, wolność rozumianą jako sztuka dla sztuki, czy samodzielną instytucję sztuki, by powrócić do odmiennych, ale bardzo silnych powiązań z pozaartystyczną rzeczywistością.

W przeszłości mówiliśmy o sztuce podporządkowanej religii czy dworowi, a także o sztuce zaangażowanej społecznie i politycznie, czy też stosowanej. Mówiliśmy o politycznych uwarunkowaniach sztuki, jej samodzielnosci, ale i utracie znaczenia. Wymienione obszary posiadają własne teorie, co znajduje odbicie w licznych publikacjach. Prześledzenie ich wszystkich jest ciekawe, chociaż nie wiem, czy możliwe, i z pewnością nie stanowi celu obranego w najnowszym numerze „Zeszytów Artystycznych”.

Postanowiliśmy po raz kolejny zapytać o relacje sztuki do świata, bez określania naszych teoretycznych stanowisk, pod bardzo otwartym hasłem – sztuka jako odpowiedź na świat. Nie definiowaliśmy ani świata, ani sztuki, ani relacji pomiędzy nimi, jedynie ograniczyliśmy ramy czasowe. Mniej nas interesowały wędrówki ku dalekiej przeszłości, a bardziej czasy aktualne, czyli wieki XX i XXI. Nie chcieliśmy także produkować zbioru „okółocovidowego”, a zatem to nie pandemia, kwarantanna i trudności w kontakcie ze sztuką stanowią tło naszych rozważań, chociaż kontekst ten czasami się ujawnia. Teksty, które ostatecznie weszły do numeru, pokazują, jak różnorodnie można odczytywać zaproponowane hasło. Pokazują, że mówiąc o świecie dotykamy wielu aspektów, od edukacji po reklamę, a w każdym przypadku sztuka odgrywa znaczącą rolę.

Widać złożoność świata i wielopłaszczyznowość sztuki. Trudno mówić o wspólnym głosie – to raczej bardzo zróżnicowany wielogłos, poruszający istotne zagadnienia, ujawniający wielostronność powiązań sztuki i otaczającej ją rzeczywistości.

Poszczególne teksty poruszają ważne problemy. Dwa z nich bazują na XX-wiecznej tradycji sztuki awangardowej, ale czynią to z zupełnie odmiennych pozycji. Pierwszy tekst Marty Smolińskiej *Redefinicje postumentu rzeźby a uwodzenie zmysłu dotyku: na wybranych przykładach twórczości Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego* przygląda się relacjom we-

wnątrz świata sztuki, omawia sposoby prezentacji rzeźb na postumencie. Autorka zastanawia się, co znaczy porzucenie tego narzędzia: czy jest to jedynie formalna zmiana, czy też wskazuje na nowe doświadczenia ze świata rzeczywistego. Zniesienie dystansu, możliwość dotyku są niezmiernie ważnymi aspektami w świecie artystycznym. Czy jedynie artystycznym? W drugim tekście Mateusza Bieczyńskiego *Cenzura abstrakcji? – o sztuce abstrakcyjnej, jej recepcji społecznej i sądowo-prawnej* pojawia się kontekst prawny związany ze sztuką abstrakcyjną. Autor pisze o jej propagandowym wykorzystaniu i cenzurze, czasami nawet ustanawianej sądownie.

Konsumpcja i wspierająca ją reklama to kolejna ważna odsłona świata rzeczywistego. W tekście *Duogramy w służbie reklamy. O zapomnianym epizodzie w twórczości Stefana Wojneckiego* Maciej Szymanowicz pochyla się nad mniej znanymi pracami Stefana Wojneckiego, poświęconymi jego teorii wykorzystania duogramów w reklamie. To ciekawy przykład działalności artystycznej, wpisującej się w potrzeby swojego czasu, a przy tym ciekawe, z naukowego punktu widzenia, dopowiedzenie twórczości tego wielkiego teoretyka i twórcy fotografii.

O możliwościach połączenia działalności artystycznej z aktualnymi potrzebami pisze również Jan Wasiewicz, jednakże w zupełnie innym kontekście. Przywołuje on problematykę chłopskiej spuścizny i pamięci o niej. Zaznajamia nas z praktyką „odpominania”, w której swój znaczny udział ma również sztuka, zarówno w procesie kreowania tożsamości, jak i w pracy pamięci. Autor w ciekawy sposób interpretuje realizacje wizualne, teatralne i literaturę.

Adam Mazur wprowadza kolejne zagadnienia łączące rozważania o świecie i sztuce. Analizując projekt dotyczący umieszczenia wybranych fotografii w słynnej misji Voyager (*Złoty zapis*), stawia ważne pytania dotyczące tego, czym jest sztuka i kto o tym decyduje. Kto podejmuje decyzje, jakie zapisy ze świata zostaną wysłane w misjach kosmicznych i zachowane dla przyszłych pokoleń, tym samym uznane za wartościowe i stanowiące ludzkie dziedzictwo.

Problem ludzkich śladów i spuścizny pozostawionej przyszłym pokoleniom porusza kolejny tekst, tym razem ślady pozostają na poddanej niszczeniu ziemi. Justyna Ryczek w tekście *Sztuka odpowiedzialności za świat. Demon i posłaniec w pracy Agnieszki Polskiej* przywołuje popularne zagadnienia ekologiczne – ocieplenie klimatu, wycinki lasów, wpływ gospodarki rabunkowej na ziemię. Autorka interpretuje jeden przykład pracy artystycznej (*The Demon's Brain* A. Polskiej), wskazując, że sztuka stawia ważne pytanie o naszą odpowiedzialność, a jednocześnie o rolę sztuki w tak bardzo kłopotliwym świecie ekologicznych zagrożeń.

Zbiór artykułów naukowych współtworzą jeszcze dwa teksty. Pierwszy z nich: *Sztuka kompromisów, czyli o pierwszej uczelni artystycznej*

w *Poznaniu* Izoldy Kiec, porusza kolejny ważny problem – edukacji artystycznej. Autorka przedstawia skróconą wersję powstania poznańskiej szkoły zdobniczej. Ale to nie fakty są tutaj najważniejsze, a pytanie o podstawy i wizję rzeczywistości, która kształtowała program nauczania. Co jest potrzebne przyszłemu absolwentowi szkoły, jaka sztuka i jakie umiejętności będą mu przekazane? Takie pytania stawiano sobie przy tworzeniu podwalin naszego obecnego Uniwersytetu.

Ostatni artykuł został napisany z innej perspektywy. *Rozważania autotematyczne, 2018–2019 /uwagi na temat realizacji pewnej wystawy* Rafała Boettnera-Lubowskiego to krytyczny autokomentarz artysty wobec własnej twórczości, w którym autor rozważa znaczenie relacji sztuki i rzeczywistości. Tekst przenika pytanie: czy twórczość będąca „tylko” wewnętrznym komentarzem na temat działań artystycznych nie jest jednocześnie i pomimo wszystko zewnętrzną wypowiedzią na temat otaczającego nas świata?

Osiem różnorodnych tekstów kreśli pluralistyczny obraz otaczającej nas rzeczywistości i powiązanej z nią działalności artystycznej. Stanowią one jedynie mały fragment bezkresnej tkaniny kultury.

Niestety w 38. numerze „Zeszytów Artystycznych” publikujemy również teksty-pożegnania. To pożegnanie tragicznie zmarłego Dawida Marszewskiego, naszego młodszego kolegi, jeszcze niedawno wyróżniającego się studenta (przypomnijmy, że wygrał konkurs na najlepszą pracę magisterską teoretyczną w 2016 r., wydaną przez „Zeszyty Artystyczne”). Wrażliwego artysty rozwijającego swoją naukowo-artystyczną karierę ze stopniem naukowym, po obronie doktoratu w 2019 roku. Teksty te to zarówno naukowa analiza jego twórczości, jak i intymne pożegnania ze strony ich autorów.

Całość numeru dopełniają dwie interesujące recenzje: pierwsza autorstwa Barbary Kowalewskiej przedstawia książkę Izoldy Kiec *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, w drugiej Małgorzata Kopczyńska omawia dwie ostatnie wystawy Mariusza Kruka. ●

Marta Smolińska

prof. UAP dr hab. Marta Smolińska:
historyczka i krytyczka sztuki; kuratorka
wielu wystaw (m.in. *A-geometria. Hans Arp i Polska* w Muzeum
Narodowym w Poznaniu, 2017);
laureatka licznych stypendiów polskich
i zagranicznych; członkini polskiej
sekcji AICA; autorka książek: *Młody
Mehoffer* (wyd. Universitas, Kraków
2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych
zagadnień sztuki współczesnej* (wyd.
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)
strukcja uniwersalnych mechanizmów
widzenia w nieprzedstawiającym
malarstwie sztalugowym II połowy
XX wieku* (Wydawnictwo Naukowe
UMK, Toruń 2012), *Julian Stańczak.
Op art i dynamika percepcji* (wyd.
Muza, Warszawa 2014), *Haptyczność
poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce
polskiej II połowy XX i początku XXI
wieku* (wyd. Universitas, Kraków
2020); redaktorka tomów zbiorowych:
*Re-Orientierung. Kontexte der
Gegenwartskunst in der Türkei
und unterwegs* (red. wraz z Burcu
Dogramaci, Kulturverlag Kadmos, Berlin
2017), *Sztuka dzisiaj. Art Today* (t. 1-4,
red. wraz z Eulalią Domanowską, wyd.
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
Orońsko 2017-2020), *Ryzosfera:
grzyby i bakterie w sieci sztuki
i kultury* (wyd. UAP, Poznań 2020);
autorka wielu rozpraw z historii sztuki
i tekstów krytycznych. Zainteresowania
badawcze: haptyczność poszerzona,
transmedialność, współczesna
sztuka turecka, *border art studies*,
nieczytelność, impuls kartograficzny,
strategie kuratorskie, sztuka
współczesna, teorie sztuki nowoczesnej
i współczesnej.

Redefinicje postumentu rzeźby a uwodzenie zmysłu dotyku: na wybranych przykładach twórczości Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego

Hans Arp deklarował, że ramy obrazów i piedestały rzeźb śmieszyły go już w czasie, gdy był dzieckiem¹. Lubił wówczas stawać na postumentach, z których zniknęły rzeźby, i naśladować mimikę nimf². Nic więc dziwnego, że w swojej twórczości, głównie tej powstającej w orbicie dadaizmu i surrealizmu, wielokrotnie próbował redefiniować tradycyjne funkcje piedestału. Moim celem w niniejszym tekście jest analiza dwóch wieloczęściowych rzeźb artysty z początku lat 30. – *Kopf mit lästigen Gegenständen* (*Głowa z irytującymi przedmiotami*, 1930-32) und *Im Walde auszusetzen* (*Do wystawienia/zgubienia w lesie*, 1932). Analizę tę poprowadzę w porównaniu do wybranych dzieł współczesnych mu twórców: Constantina Brâncușiego i Alberto Giacomettiego, którzy – zainspirowani prekursorską w tym kontekście postawą Auguste’a Rodina oraz tzw. sztuką prymitywną – również próbowali modyfikować piedestał jako wyraz retoryki utrwalonych od wieków sposobów prezentowania sztuki. Moja teza brzmi następująco: wszyscy ci trzej artyści kwestionowali tradycyjne formy postumentów w ścisłym związku z odchodzeniem od okularocentryzmu oraz odkrywaniem potencjału zmysłu dotyku w procesie percepcji rzeźby. Ze współczesnej perspektywy problematykę tę będę więc postrzegać w kontekście taktylności, sensomotoryki oraz doświad-

» 1 M. Andreotti, *The Early Sculpture of Jean Arp*, London 1989, s. 216.

» 2 H. Arp, *On my way. Poetry and essays 1912...1947*, The Documents of Modern Art, Director Robert Motherwell, New York 1948, s. 48.

czeń somaestetycznych w ujęciu Richarda Shustermana³. Somaestetyka jest „formą uprawiania estetyki i koncentruje się na ciele jako jądrze doświadczenia zmysłowego człowieka”⁴. Jak dodała Ewa Świątek, ma ona „na celu krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (*aisthesis*) oraz uznanie poglądu, w myśl którego ciało i umysł są jednym, nie można ich rozdzielać”⁵. Spojrzę na zagadnienie redefiniowania statusu postumentu także w relacji do kwestii horyzontalności i fenomenologicznych właściwości formy biomorficznej. W ramach anachronicznego czytania – w sensie nadanym temu pojęciu przez Georgesa Didi-Hubermana – wybranych dzieł Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego w orbicie moich zainteresowań znajdują się również następujące kwestie: de(kon)strukcja aury, sztuka partycypacyjna oraz zniesienie granicy estetycznej⁶, co z kolei niesie ze sobą przyrost autentyczności i rzeczywistości w obcowaniu z danym dziełem rzeźbiarskim. Można zatem powiedzieć, że ówczesne modyfikacje postumentów ustanowiły ciągłość między życiem a sztuką, kwestionując jej auratyczną autonomię. W ich konsekwencji nastąpiło potwierdzenie, że – zgodnie z tezą Arnolda Berleanta – sztuka nie wymaga sposobu doświadczania różnego od innych dziedzin życia, a tożsamość tego, co estetyczne, nie potrzebuje odseparowania go od innych rodzajów ludzkich doznań⁷. Chodzi zatem o estetyczne zaangażowanie (*Aesthetic Engagement*), które, wedle Berleanta, wiąże się z holistycznym, kontekstualnym, partycypacyjnym, procesualnym i kreatywnym doświadczaniem sztuki nie tylko poprzez zmysł wzroku⁸. Paradoksalnie to prekursorskie wytyczenie drogi ku współczesności przez Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego zarysują na bazie analizy wzajemnych powiązań i napięć pomiędzy postumentem a (nie) dotykalskością, a więc pomiędzy czymś – zdawałoby się – marginalnym czy parergonalnym, a czymś deprecjonowanym w relacji do doświadczeń

» 3 Zobacz: R. Shusterman, *Introduction: Aesthetic Experience and Somaesthetics*, „Studies in Somaesthetic. Embodied Perspectives in Philosophy, the Arts and the Human Science” Vol. I (*Aesthetic Experience and Somaesthetics*), 2018, red. R. Shusterman, Leiden – Boston 2018. Porównaj również: R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016; R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2006; R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

» 4 A. Kosznicki, „Biegnę, więc jestem”. Interpretacja treści prywatnego pamiętnika Harukiego Murakamiego w świetle somaestetyki Richarda Shustermana, „Progress. Journal of Young Researchers” 2, 2017, s. 175.

» 5 E. Świątek, *Koncepcja estetyczna Richarda Shustermana i jej konsekwencje dla edukacji estetycznej*, „Tęcza – Człowiek – Edukacja” t. 17, nr 68 (4), 2014, s. 124.

» 6 B. Kerber, *Skulptur und Sockel. Probleme der Realitätsgrades*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte”, Band VIII, 1990, s. 122.

» 7 A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. XII.

» 8 Zob. idem, *Art and Engagement*, Temple 2010.

estetycznych (choćby przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla), czyli zmysłem dotyku. W trakcie prowadzonych analiz będę stosować pojęcie *taktylności*. *Taktylność* rozumiem tutaj jako taki sposób percepcji dzieła sztuki, w ramach którego zakłada się rzeczywisty kontakt dotykowy – w przeciwieństwie do zdefiniowanej przez Aloisa Riegla *haptyczności*, konotującej dotyk jako modalność widzenia⁹.

Tradycyjny postument pełni wielorakie funkcje ramowania, by wywołać pożądany efekt niedotykalności oraz auratycznego odizolowania dzieła od odbiorcy. Jak podkreśla Bernhard Kerber, piedestał nobilituje, lecz przede wszystkim – jako szczególna forma prezentacji sztuki – daje przesłanki do spełnienia jej roszczeń do bycia czymś wyjątkowym¹⁰; wywyższa ją zatem nie tylko w znaczeniu literalnym, lecz i w przenośnym. Jak pisał już w 1912 r. Wilhelm Waetzoldt: „Najważniejszym zadaniem postumentu jest oddzielenie formy plastycznej od realnego świata, wyraźne odgraniczenie jej od rzeczywistości oraz – w dosłownym sensie – wyniesienie jej z owej rzeczywistości w sferę wyższego bytu i bardziej dobitnego oddziaływania”¹¹. Natomiast zdaniem Hansa Holländera postumenty są przeniesionymi w sferę rzeźbiarską elementami perspektywicznymi¹². Kreują one jednoznaczną granicę między rzeźbą a jej otoczeniem, przyczyniając się przy tym do ewokowania wrażenia jej pozornej neutralności. „Analogicznie jak rama obrazu, postument definiuje odgraniczenie dzieła plastycznego, a także gwarantuje mu autonomię oraz potwierdza jego specjalny status, strukturalnie oraz kompozycyjnie, z uwzględnieniem przedstawionych na nim motywów, korespondując przy tym z jego formą”¹³.

Jak celnie podsumowuje Dieter Brunner: „Postumenty definiują punkty widzenia, przede wszystkim zaś relację odbiorcy z dziełem rzeźbiarskim. Piedestał służy jako pośrednik, powoduje faktyczne i idealne wywyższenie oraz dopełnia kompleksowej prezentacji dzieła. Utrzymuje widza na dystans, wynosząc dzieło we własną sferę. Postument jest więc plastycznym odpowiednikiem ramy, która ogranicza i odgranicza obraz

» 9 Zob. L. Barbisan, *Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin*, [w:] *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, s. 258–259.

» 10 B. Kerber, *Sockel und Sockelformen seit der Antike. Ein kunsthistorischer Exkurs*, [w:] *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, red. D. Brunner, M. Gundel, A. Hartog, O. Kornhoff, Bönnigheim 2009, s. 19. Porównaj także: N. Penny, *The Evolution of the Plinth, Pedestal and Sockle*, [w:] *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, red. N. Penny and E.D. Schmid, New Haven and London 2003, s. 461–481.

» 11 W. Waetzoldt, *Einführung in die Bildenden Künste*, Leipzig 1912, s. 113–114. Tłum. własne (jeśli nie zaznaczono inaczej, także w następnych cytatach tłum. własne).

» 12 H. Holländer, *Das Problem des Alberto Giacometti*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” Vol. 33, 1971, s. 273.

» 13 J. Heusinger von Waldegg, *Der Sockel als „Umsteigestation”. Von der Skulptur zur Architektur*, [w:] *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*, red. S. Holsten, Heidelberg 2009, s. 51.

na ścianie lub od ściany. Dzięki cokołowi rzeźba jest odizolowana od otaczającej ją przestrzeni; ów cokół jako baza przygotowuje zatem nie tylko stosowne »terytorium« dla rzeźby, lecz również oddziela ją od podłoża¹⁴. Badacz ten zwrócił również uwagę na fakt, że postument nie jest wynalazkiem rzeźbiarzy, ponieważ podpatrzyli go oni w naturze¹⁵.

Dystans i odstęp, które piedestał gwarantuje między dziełem a odbiorcami, prowadzą do kontemplacyjnego, a więc raczej pasywnego sposobu percepcji. Zdaniem Arie Hartoga, cokół „generuje aurę. O wiele silniej niż rama, która akcentuje wciąż obecny aspekt związku obrazu z oknem, piedestał służy do rzeczywistego i symbolicznego wywyższenia przedmiotu. Nieważne co, lecz jeśli tylko jest to prezentowane na postumencie, jest ważne”¹⁶. Hartog dodaje również, że baza jest narzędziem inscenizacji oraz – w sensie, jaki nadał temu terminowi Michael Fried – teatralizacji¹⁷. Arp, Brâncuși oraz Giacometti często inscenizowali swoje rzeźby w odniesieniu do zmysłu dotyku, co – moim zdaniem – jeszcze dodatkowo ową teatralizację wzmacniało, ponieważ odbiorcy zostali zaproszeni do postrzegania owych dzieł w sposób performatywny, fenomenologiczny, sensomotoryczny i taktylny.

Zaproponowane przez Frieda w 1967 r. w kontekście obiektów i dzieł minimal artu pojęcie teatralizacji odnosiło się do „poszerzonej sytuacji“, w ramach której razem znajdowali się obiekt, odbiorca oraz otoczenie. „Cielesny udział” odbiorcy był niezbywalny¹⁸. Gdy używam terminologii Frieda w relacji do twórczości Arpa, Brâncușiego oraz Giacomettiego, mogę więc powiedzieć, że transcendentna siła sztuki została przez tych twórców zniszczona przez dosłowną, dosadnie konkretną teraźniejszość taktylnych rzeźb, bardzo często pozbawionych postumentów lub umieszczonych na piedestałach poddanych radykalnej redefinicji.

W jaki jednak dokładnie sposób tych trzech awangardowych artystów przeprowadziło atak na postument oraz „zrzuciło” z niego elitarną sztukę? Jaką rolę odegrały w ich własnych strategiach taktylność i labilność, które podawały w wątpliwość tradycyjny status piedestału jako czegoś statycznego, stabilnego, stacjonarnego, niemobilnego oraz stojącego mocno na podłożu? Dlaczego właściwie Arp, Brâncuși i Giacometti – prawie jednocześnie – tak intensywnie i programowo zajmowali się fenome-

» 14 D. Brunner, *Der Sockel des Bildhauers. Das Prinzip „Sockel“ in der Skulptur der Moderne*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 9.

» 15 Idem, *Der Angriff auf den Sockel. Die Auseinandersetzung mit Pathosformel und Denkmalkult*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 113.

» 16 A. Hartog, *Die Frage der Augenhöhe. Beobachtungen zu Sockeln in der Bildhauerei um 1900*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 37.

» 17 Ibidem.

» 18 Zob.: M. Lüthy, *Theatricality / Michael Fried*, <https://michaelluethy.de/scripts/michael-fried-theatricality-theatricaltaet-minimal-art/> [dostęp: 28.05.2019].

nem tak marginalnym, parergonalnym jak postument? Do rozwoju jakich sposobów percepcji przyczyniły się ich strategie przekształcania cokołu w integralną część dzieła oraz radykalna, bo całkowita z niego rezygnacja? Pytania te nie były do tej pory stawiane przez badaczy, ani w kontekście samych wieloczęściowych rzeźb Arpa z lat 30. XX wieku, ani tym bardziej w odniesieniu do ich relacji z dziełami Brâncușiego oraz Giacomettiego z czasów międzywojennych.

Wszyscy ci trzej artyści tworzyli w orbicie dadaizmu i surrealizmu. „Postument może być postrzegany jako probierz artystycznego nastawienia wobec instytucjonalnych konwencji”¹⁹ – podkreśliła Nina Gülicher, badaczka roli postumentów w sztuce dadaistów. Szczególnie ważny był wówczas efekt ewokowania fizyczno-zmysłowej obecności dzieła, mający na celu możliwie najsilniejsze zbliżenie sztuki i życia²⁰. „Razem z plintą postument wyznacza newralgiczną strefę pomiędzy rzeźbą a jej otoczeniem, wskutek czego stawia on dzieło w specyficznej relacji do otaczającej je przestrzeni”²¹. Z pewnością wczesne gipsowe prace Arpa miały surrealistyczno-dadaistyczne tło, a artysta poddawał w nich refleksji także rolę postumentu, który już od dzieciństwa go śmieszył „jako medium, które ucieleśnia związane z przeszłością formuły patosu oraz zawsze jest postrzegane w asocjacji z wyniesieniem oraz wywyższeniem (...)”²². W centrum uwagi stało zniesienie dystansu pomiędzy dziełem a odbiorcą, jak również uruchomienie percepcji innej niż kontemplacyjne spojrzenie oraz redefinicja relacji rzeźby z otaczającą ją przestrzenią. W historii rzeźby miało coraz silniej dochodzić do głosu zjawisko niestabilności, którego tak obawiał się Hans Sedlmayr, pisząc w wydanej w 1948 r. książce *Verlust der Mitte* o rzeźbie bez bazy w kontekście coraz bardziej labilnego kształtowania form. Owe symptomy kwestionowania tektoniki teoretyk ten oceniał jako negatywne znaki czasu, prowadzące do nieuchronnej i – jego zdaniem – niepożądanego destrukcji aury dzieła sztuki.

Pod wpływem postulatów dadaizmu Arp skierował swoją uwagę również ku potencjałowi formy organicznej²³ i – analogicznie jak Giacometti – de(kon)struował status tradycyjnych „niedotykalnych” dzieł sztuki²⁴,

» 19 N. Gülicher, *Revolution von innen. Sockellösungen im Umfeld von Dada*, [w:] *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, red. J. Myssok, G. Reuter, Köln-Weimar-Wien 2013, s. 84.

» 20 *Ibidem*, s. 83-86.

» 21 *Ibidem*, s. 84.

» 22 D. Brunner, *Der Angriff auf den Sockel...*, op. cit., s. 113.

» 23 Zobacz: J. Fitschen, *Die organische Form 1930-1960. Bildhauerkunst – Hans Arp, Henry Moore und die Erneuerung der modernen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Bremen 2003, s. 33.

» 24 S. Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk. Mit einem Anhang unveröffentlicher Plastiken*, Stuttgart 1978, s. 37. Interakcja z odbiorcami miała także w twórczości Arpa, Brâncușiego oraz Giacomettiego przyczynić się do uruchomienia potencjału

które były postrzegane zgodnie z warunkami narzucanymi przez formę danego postumentu.

W relacji do deprecjonowania aury dzieła sztuki, de(kon)struowania jego niezblizalności i niedotykalności, Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego połączyła również strategia tworzenia dzieł, które sytuowały się na pograniczu rzeźby i obiektu użytkowego. Arp – wraz z Sophie Taeuber-Arp – zaproponował m.in.: *ohne Titel (Puderdose)* (1916); *Amphora* (1917); *und Chalice* (1918), które zapraszały do interakcji i aktywizowały zmysł dotyku. Natomiast w twórczości rumuńskiego artysty jako sztandarowy przykład tego rodzaju formy można wskazać *Coupe I* (1914-16) – kształt filiżanki uwodzi palce odbiorcy swoim uszkiem, które chciałoby być chwyczone. W dorobku Giacomettiego uwagę zwraca z kolei *Vide-Poche*, kilkuczęściowy gipsowy obiekt mobilny datowany na lata 1930-31 i kojarzący się z przedmiotami użytkowymi²⁵. Żadna z tych prac nie jest więc klasyczną rzeźbą na tradycyjnym piedestale. Przeciwnie – Arp, Brâncuși oraz Giacometti, nawiązując do znanych z codzienności form użytkowych, programowo rezygnują z postumentów, często umieszczając obiekty bezpośrednio na meblach. Tak miała być eksponowana m.in. *Śpiąca muza 1909-1910* – jedno z najsłynniejszych dzieł rumuńskiego artysty²⁶. W trakcie paryskiego Salonu Dada w roku 1921 w taki właśnie sposób swoje prace wystawiał także Théodore Fraenkel²⁷, potwierdzając, że mamy do czynienia ze świadomie stosowaną przez dadaistów strategią rezygnacji z tradycyjnego postumentu i apelowania do zmysłu dotyku odbiorców.

Na ten aspekt dzieł surrealistów i dadaistów w tekście *Dzieło sztuki* z 1936 r. zwrócił uwagę Walter Benjamin, który pisał, że ich sztuka jest instrumentem balistycznym, który destrukuje aurę i kontemplację, a czyni tak dzięki jakościom taktylnym²⁸. Z kolei André Breton bywa określany jako taktylny *flâneur* (*the tactile flâneur*), który chodził na pchli targ w poszukiwaniu interesujących obiektów²⁹. Rewolucyjność dadaizmu i surrealizmu polega zatem m.in. na zwrocie ku taktylności, warunkującej z kolei – mówiąc współczesnym językiem – partycypację oraz somaestetyczną

przypadku, co wykazuje paralelności z postulatami ruchu dada. Zobacz: A. Rist, *Der Zufall als zweite schöpferische Instanz*, [w:] *Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter, mit einem Vorwort von U. Krempel und Texten von A. Rist und I. Schwarz*, Hannover 2013, s. 9.

» 25 Zob. <https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/4/4-objects> [dostęp: 15.04.2020].

» 26 D. J. Getsy, *Fallen Woman: The Gender of Horizontality and the Abandonment of the Pedestal by Giacometti and Epstein*, [w:] *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, red. A. Gerstein, London 2007, s. 115.

» 27 N. Gülicher, *Revolution von innen...*, op. cit., s. 98-99. Gülicher opisuje tę strategię jako elastyczny system prezentacji (*flexibles Präsentationssystem*).

» 28 J. Mileaf, *Please Touch. Dada & Surrealist objects after the Readymade*, Hannover and London 2010, s. 12.

» 29 *Ibidem*, s. 85.

percepcję, bazującą na sensomotorycznym angażowaniu ciała odbiorcy w doświadczenie estetyczne. Tekst-instrukcja z wystawy obiektów surrealistycznych w 1936 r. w Paryżu głosił, że powiedziałyby one do nas więcej, jeśli dotykałybyśmy je w ciemnościach lub w półmroku³⁰. Tematyzowano zatem w tym kontekście przede wszystkim potencjał niewidzenia i niedowidzenia, wzmagających doznania dotykowe oraz przyczyniających się do aktywizacji surrealistycznej wyobraźni i eskalacji ukrytych pragnień. Brâncuși mawiał, że rzeźba powinna być przyjemna w dotyku oraz przyjazna do życia z nią, a nie tylko dobrze zrobiona³¹. Anegdota sugerują, że dzieło *Początek świata (Rzeźba dla ślepych)* z 1924 r. bardzo często leżało na łóżku artysty, gdzie często dotykał go z zamkniętymi oczami³². Zostało także przez artystę pokazane w zamkniętym worku z dwoma otworami przypominającymi rękawy, w które należało wsunąć dłonie – większość widzów uznała ten zabieg za żart, choć – jak sugeruje Sebastiano Barassi – być może idea takiej prezentacji pochodziła od Duchampa, który chciał wciągnąć Brâncușiego w orbitę dadaistów³³. Sam twórca, przyjmując gości w swoim paryskim atelier, zawsze dotykał swoich rzeźb i zwracał przy tym uwagę na taktylność ich powierzchni³⁴. Także *Nieprzyjemny przedmiot* oraz *Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia* Giacomettiego (oba z 1931 r.) były przeznaczone do dotykania³⁵.

Chcę jednak w tym miejscu bardzo mocno podkreślić, że aby dłoń mogła funkcjonować jako witalny organ zmysłowej percepcji (*the vital organ of sensual perception*)³⁶, twórcy tacy jak Arp, Brâncuși oraz Giacometti musieli najpierw poddać redefinicjom rolę postumentu lub nawet całkowicie zanegować jego rację bytu. Tylko wówczas dobitnie mógł wybrzmieć apel do taktylności i sensomotoryki odbiorców; tylko wówczas można było uwieść ich zmysł dotyku. Nie przypadkiem Arp i Giacometti spotkali się zatem w ramach wystawy grupowej w roku 1934 w Zurichu, zatytułowanej *Obiekty bez postumentów*³⁷. Paradoksalnie ich strategie ar-

» 30 J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, tłum. S. Dalby, red. C. Vasseleu, London and New York 2014, s. 106.

» 31 A. Gallace and C. Spence, *The neglected power of touch: what the cognitive neurosciences can tell us about the importance of touch in artistic communication*, [w:] *Sculpture and Touch*, red. P. Dent, Dorchester 2014, s. 109.

» 32 *Ibidem*.

» 33 S. Barassi, *The sculptor is a blind man: Constantin Brâncuși's „Sculpture for the Blind”*, [w:] *Sculpture and Touch*, op. cit., s. 173.

» 34 A.C. Chave, *Public and Private Spaces: Monuments, Temples, and the Studio*, [w:] eadem, *Constantin Brâncuși. Shifting the Bases of Art*, New Haven and London 1993, s. 276.

» 35 A. Gallace and C. Spence, *The neglected power of touch...*, op. cit., s. 112.

» 36 A. Jolles, *The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France*, „Yale French Studies” 109, 2006 (Surrealism and Its Others), s. 17–38.

» 37 <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/163934/disagreeable-object-to-be-thrown-away> [dostęp: 06.06.2019]. Giacometti wystawił *Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia*.

tystyczne jednocześnie unieważniły postument, jak i w szczególny sposób zwrócili na niego uwagę.

Arp deklarował pierwsze próby przekroczenia tradycji i konwencji artystycznych w swojej twórczości już w latach 1908-1910³⁸. Jako jedną z takich prób można postrzegać potraktowanie postumentu jako integralnej części całego dzieła lub nawet całkowitą rezygnację z niego. Według Ulrike Becks-Malorny: „Zanim [artysta ten – M.S.] sam rozpoczął pracę nad organicznymi rzeźbami, (...) w 1929 r. odwiedził Constantina Brâncușiego w jego paryskim atelier i jako podsumowanie tej wizyty napisał wiersz hommage dla Brâncușiego *Colonne sans fin*”³⁹. Jak wiadomo, Brâncuși podkreślał, że postument musi być integralną częścią rzeźby, w przeciwnym razie trzeba ostatecznie z niego zrezygnować⁴⁰. „Nie ulega wątpliwości, że Brâncuși już od wczesnych lat swojej twórczości nie robił różnicy między rzeźbą a cokołem”⁴¹ – komentuje Pontus Hulten. Wtórzuje mu Johannes Myssock, który pisze, że nie da się wobec tych dzieł jednoznacznie wskazać, gdzie kończy się rzeźba, a gdzie zaczyna się postument⁴². Anette Ludwig stawia tezę, że Arp udowodnił swoją fascynację twórczością Brâncușiego dopiero w późniejszej fazie własnej działalności artystycznej. Zdaniem tej badaczki wówczas faworyzował on uwolnione z cokołów ustawienia rzeźb, które umożliwiły mu optymalne wyeksponowanie organiczności ich form⁴³. Ludwig nie ma jednak racji. Zwróciłabym bowiem uwagę na fakt, że gry na pograniczu rzeźby i obiektu użytkowego oraz podobieństwa w podejściu do postumentu jako integralnej części dzieła są widoczne już także znacznie wcześniej, bo w latach 1916-18 oraz w początku lat 30. w pracach wieloczęściowych *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie*.

Jak pisze z kolei Stephanie Poley, Arp inaczej wystawiał rzeźby na oficjalnych wystawach, niż w prywatnej przestrzeni atelier: artysta „rozwiązywał problem prezentacji dzieł w dwojaki sposób. Po pierwsze, porównywalnie z praktyką Brâncușiego, używał części innej rzeźby jako po-

» 38 H. Arp, *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich 1955, s. 7.

» 39 U. Becks-Malorny, *Verschmelzung und Integration*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 85. Zob. także: J. Arp, *La Colonne sans Fine*, [w:] C. Zervos, *Constantin Brâncuși*, Paris 1957, s. 30.

» 40 H. Holländer, *Das Problem des Alberto Giacometti*, s. 146. Zob. także: F. Teja Bach, *Constantin Brâncuși. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987, s. 66.

» 41 P. Hulten, *Brâncuși und die Idee der Plastik*, [w:] P. Hulten, N. Dumitrescu, A. Istrati, *Constantin Brâncuși*, Stuttgart 1986, s. 23.

» 42 J. Myssock, *Relationen: Abstossung und Affirmation des Sockels*, [w:] *Skulptur Pur. Kunsthalle Mannheim*, red. U. Lorenz, S. Patruno und C. Wagner, Heidelberg-Berlin 2014, s. 64. Zobacz także: J. Heusinger von Waldegg, *Der Sockel als „Umsteigestation“*. *Von der Skulptur zur Architektur*, [w:] *Von Rodin bis Giacometti...*, op. cit., s. 51-52.

» 43 A. Ludwig, *Wo endet die Skulptur und wo beginnt der Sockel? Über Emanzipation und Autonomie*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 65.

stumentu. Przy czym ta inna rzeźba nie musiała być koniecznie zniszczona (...). Po drugie jako piedestały Arp stosował obce obiekty (...). Z zamiłowaniem przez długie lata piętrzył także swoje rzeźby jedną na drugiej na postumentach-assamblażach, jakby układał naturalne kamienie. Ten sposób prezentacji ograniczał się jednak do jego własnego prywatnego otoczenia (...). Arp zdecydował się (...) z rozmysłem na okrągłą formę postumentu, ponieważ uważał, że wielokątne cokoly zbyt łatwo pozwalają zapomnieć o tym, że rzeźbę należy obejść dookoła⁴⁴. Okrągły postument miał zatem, zdaniem twórcy, szczególnie potencjał i formalne predyspozycje do uruchamiania sensomotorycznej aktywności odbiorcy.

Celem Arpa było również zacieranie granic między człowiekiem, naturą i rzeczą⁴⁵, a strategią, jaką artysta stosował, by ów efekt osiągnąć, było m.in. uwodzenie zmysłu dotyku i zapraszanie odbiorców do sensomotorycznej interakcji. Bardzo istotny jest w tym kontekście fakt, że wieloczęściowe rzeźby z gipsu nie były utrwalone, jak te wieloczęściowe drewniane, lecz odbiorca był zaproszony do rekonfiguracji i manipulowania ich ruchomymi częściami. „W odróżnieniu od [Henry’ego – M.S.] Moore’a, w twórczości którego prostokątna plinta mocno łączy formy, części rzeźby w dziele Arpa leżą luźno na większej formie organicznej; ich położenie nie jest przy tym formalnie niezmiennie czy wiążące. Arp wypuszcza z rąk ostateczną kontrolę nad sposobem zjawiania się własnego dzieła, przekazując ją odbiorcy oraz – całkiem jak w przypadku kamieni w naturze – przypadkowi”⁴⁶. Zabieg ten wprowadzał więc do kompozycji element przypadku, a także intymność i nieformalność w relacji odbiorcy z rzeźbą. *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie* składały się z form do rekonfiguracji, wyglądających podobnie do otoczków. Mniejsze elementy leżały na większych, organicznych kształtach, przypominających swego rodzaju misy. Powiedziałabym, że w przypadku obu tych rzeźb Arp zrezygnował z postumentu lub – jeśli wciąż nasze postrzeganie jest przywiązane do nierozłącznej, wydawałoby się, pary: rzeźba i postument – uczynił postument integralną składową wieloczęściowej kompozycji. Zarówno w wypadku *Głowy z irytującymi przedmiotami*, jak i *Do wystawienia/zgubienia w lesie*, owe największe formy, które stanowiły podstawę dla ruchomych mniejszych, były horyzontalne i organiczne. Ich obłe powierzchnie jawiły się jako bezpieczna przystań dla przystosowanych do wielkości dłoni pozostałych elementów, które można było – zgodnie z intencją Arpa – poddawać rekonfiguracji. Były więc postumentami-niepostumentami, które – zamiast gloryfikować rzeźbę, izolować ją,

» 44 S. Poley, *Hans Arp...*, op. cit., s. 107.

» 45 E. Trier, *Einleitung*, [w:] *Hans Arp. Skulpturen 1957-1966*, Stuttgart 1968, s. V.

» 46 S.-L. Schuster, *Creation. Henry Moore und Hans Arp*, [w:] *Henry Moore. Vision. Creation. Obsession*, red. O. Kornhoff, Remagen 2017, s. 124–125.

proklamować jej wyższość czy budować dystans między nią a odbiorcą – czyniły dokładnie odwrotnie: wołały o dotyk, zachęcały do wzięcia do rąk małych biomorficznych form, które można było z powrotem odłożyć w ich przytulne wgłębienia bez obawy, że się stoczą i rozbiją. Arp, kwestionując aurę niedotykalnego dzieła sztuki, aktywizował więc sensomotoryczną i somaestetyczną percepcję, której nie hamowała obecność tradycyjnie pojętego postumentu. Stosowany przez artystę rodzaj umieszczenia form na postumencie nie prowadził do auratycznej izolacji. Nad rzeźbą można się było bowiem całym ciałem pochylić i ją dotykać, a nie – jak w wypadku sztuki izolującej się wobec rzeczywistości – spoglądać na nią tylko z dystansu, kreowanego przez wywyższenie na postumencie. Dzieło to było jak zaproszenie do gry, co celnie podkreśliła Ulrike Becks-Malorny: „W trzyczęściowej pracy Hansa Arpa (1886-1966) *Do wystawienia/zgubienia w lesie* na organicznie ukształtowanej powierzchni, niczym kamienie, leżą swobodnie dwie nieregularnie zaokrąglone formy. W żadnym innym dziele tego artysty paralela pomiędzy dziełem sztuki i dziełem natury nie jest aż tak silnie odczuwalna (...). Edycja tej rzeźby, w której te dwa elementy nie były na stałe zamocowane, jawiła się dla Arpa jako bardzo ważna, ponieważ odwiedzający wystawę mógł, zgodnie z własnym wyczuciem, na nowo ułożyć jej ruchome części. Porównywalna z nierówną powierzchnią ziemi forma może być również postrzegana jako rodzaj »planszy«, która – bez wiążących założeń ze strony artysty – łączy rzeźbiarskie elementy, tak jakby wszystko zachodziło także i na ziemi”⁴⁷.

Ponadto horyzontalność tych form dodatkowo przyczyniała się do redefinicji roli postumentu, który zazwyczaj piał się wertykalnie ku górze. Dzieła Arpa natomiast płóły się, zapraszając dłonie odbiorców do – nieco podszytego erotyzmem – podążania za ich kształtami i horyzontalnego gładzenia, a więc przyczyniały się do zniesienia estetycznej granicy. Form nie dało się spiętrzyć – można było układać je na misie obok siebie, celebrując teatralizację – w rozumieniu Michaela Frieda. Formy te pełniły zatem również, podobnie jak tradycyjne postumenty, rolę narzędzi inscenizacji, lecz dzięki swojej horyzontalności, labilności oraz wskutek pierwotnie zakładanej przez artystę taktylności uruchamiały percepcję somaestetyczną i angażującą ciało odbiorcy, a nie jedynie kontemplujące spojrzenie z dystansu.

Głowa z irytującymi przedmiotami oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie* – dzięki organicznemu kształtowi, równie intrygującemu z każdej perspektywy – nie mają jednego optymalnego punktu oglądu. Zdaniem drugiej żony Arpa lubił on okrągłe podstawy, bo uważał, że ośmielają one odbiorcę do obchodzenia rzeźby dookoła i oglądania jej ze wszystkich stron. Jak ujmuje to Margherita Andreotti, to upodobanie może mieć do

» 47 U. Becks-Malorny, *Verschmelzung und Integration...*, op. cit., s. 83.

czynienia z postulatem uwolnienia rzeźby od tyranii przodu i tyłu, dołu i góry oraz określonej orientacji w przestrzeni (freedom from a fixed orientation)⁴⁸. Badaczka uważa ten aspekt za jedną z największych innowacji, wprowadzonych przez Arpa w początku lat 30. XX wieku. Dodałabym, że innowacja ta nie byłaby możliwa bez fuzji dwóch strategii: redefiniowania funkcji postumentu oraz taktylności.

Obie omawiane rzeźby zapraszały swoimi opisanymi falującą linią, obłymi kształtami do poruszania się wokół nich oraz wejścia w rolę – parafrazując słowa Janine Mileaf o André Bretonie – taktylnego *flâneura*. Emanowały czymś, co nazwałabym organiczną aurą, kompletnie różną od tej opisanej przez Benjaminą jako wyraz niezblizalności i pewnej dali, którą dadaiści i surrealiści z taką zaciekłością poddawali de(kon)strukcji. Organiczna aura, którą emanowały napęczniałe ciała rzeźb (schwellende Körper der Skulpturen⁴⁹), przyciągała odbiorców do owych obłych form, przypominających organizmy w fazie wzrostu, niczym do czegoś żywego i podlegającego nieustannym biomorficznym przemianom. Somaestetyczna percepcja, która angażuje pożądlivą cielesność odbiorcy „tu i teraz”, w owej organicznej aurze mogła pobudzać puls⁵⁰, wyznaczany chwytem i przekładaniem wybranych elementów na „misie”.

Zaproponowane przeze mnie pojęcie *organicznej aury* jest bliskie teorii atmosfery Gernota Böhme, który w ramach redefiniowania estetyki jako aistetyki opisuje postrzeganie jako odczuwanie obecności, odczuwanie pewnej atmosfery⁵¹. Atmosfera nie leży jednak ani po stronie odbiorcy, ani po stronie dzieła sztuki, lecz jest ko-obecnością podziału na podmiot i przedmiot. Odbiorca odczuwa obecność dzieła sztuki cielesnie, uzmysławiając sobie przy tym własną cielesną obecność. Jak ujmuję to z kolei Richard Shiff, sztuka angażuje zmysł dotyku, by uzmysłowić nam nasze własne ciało w fizycznej przestrzeni i historycznym czasie, co ma działanie zarówno auracyjne, jak i ideologiczne⁵². Organiczne dzieła sztuki

» 48 M. Andreotti, *The Early Sculpture...*, s. 217–218. Andreotti ów pionierski fenomen ruchomych rzeźb Arpa i Giacomettiego za angielskim krytykiem Hugh Gordonem Porteus opisuje jako nową formę sztuki zwaną „dislocated sculpture” (*ibidem*, s. 210). Zwróciłabym uwagę również na fakt, że Arp i Giacometti sugerują tę możliwość dyslokacji już w samych tytułach swoich dzieł: *Do wystawienia/zgubienia w lesie* i *Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia*.

» 49 Termin *schwellender Körper* za: J. Fitschen, *Die organische Form 1930–1960. Bildhauerkunst – Hans Arp, Henry Moore und die Erneuerung der modernen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Bremen 2003, s. 10.

» 50 Pojęcie *pulsu* Georges’a Bataille’a w interpretacji Yves-Alain Bois oraz Rosalind E. Krauss: Y.-A. Bois, R.E. Krauss, *Formless. A User’s Guide*, New York 1997, s. 133–168.

» 51 Analiza estetyki atmosfery w relacji do taktylności zobacz: D. Mädlina, *Tasten – Riechen – Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 2005, s. 45–46. Zobacz także: G. Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.

» 52 R. Shiff, *Durch die Haut hindurch*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 24.

ki – ze względu na szczególnie bliskie pokrewieństwo z żyjącymi organizmami – wyjątkowo intensywnie kreują ową ko-obecność podziału na podmiot i przedmiot. Moim zdaniem nie wystarczy zatem w tym wypadku mówić o atmosferze, ale właśnie o aurze, organicznej aurze, by tym dobitniej podkreślić jej odmienny charakter od aury opisanej przez Benjamina.

Nieco inny, bo silnie fetyszystyczny, lecz z pewnością również taktylny i organiczny charakter ma *Nieprzyjemny przedmiot* (1931) Giacomettiego. Artysta intencjonalnie przeznaczył ten obiekt do dotykania, co doskonale uwidoczniła fotografia zrobiona przez Man Raya. Modelka z obnażonymi piersiami przytula na niej ów falliczny obiekt z kolcami do swojego nagiego ciała. Sytuacja taka jest możliwa ze względu na brak postumentu oraz programowy brak jednej ustalonej pozycji, w której rzeźba miałaby być oglądana⁵³. „Rezygnacja z postumentu powinna być w tym wypadku rozumiana jako integralna część strategii, polegającej na przypisaniu plastycznemu obiektowi autonomicznej ważności”⁵⁴. Odbiorca funkcjonuje zaś w tych okolicznościach jako taktylny *voyeur*.

Arp, podobnie jak Brâncuși oraz Giacometti, poddając transformacji postument, postawił na bliskość i dotykarność w przeciwieństwie do dali, niezblizalności i niedotykalności. Rzeźba i postument funkcjonują w jego dziełach jako plastyczna i kompozycyjna jedność, co w efekcie pozwala na zbudowanie pomostu pomiędzy biomorficznym *ciałem* rzeźby a żywym ciałem odbiorcy. Jak opisuje Markus Stegmann: „Prace Arpa (...) operują uderzającymi wolumenami oraz sugestywnymi wypukłymi wybrzuszeniami i wklęsłymi wyobleniami, które nie pozwalają myśleć o suchej, stwardniałej powierzchni, lecz – przeciwnie – skłaniają do myślenia o materii płynnej i miękkiej. W przeciwieństwie do stanu faktycznego powstaje wrażenie, jakby te dynamicznie zaokrąglone formy powoli, lecz nieustannie się przekształcały, jakby były włączone w utajone, a jednak przecież intensywne procesy przemian”⁵⁵. Dynamiczna witalność i żywotność, zawarte w samej biomorficznej formie postumentu jako integralnej części całej rzeźby, udzielały się odbiorcy, inicjując zaangażowanie estetyczne, teatralizację, somaestetyczną i taktylną percepcję. Używając pojęcia zaproponowanego

» 53 „Giacometti's surrealist sculpture has a secondary pioneering importance in dispersing with the base or pedestal. (...) Disagreeable object [1931] may be placed in more than one position (...) it may be thrown down and allowed to assume its own position. These features of the work contribute to the surrealist process of disorientation, as well as supporting Duchamp's campaign for de-artifaction”. Zobacz: D. Hall, *Alberto Giacometti. Woman with her throat cut*, 1932, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1980, s. 14.

» 54 J. Myssok, *Relationen: Abstossung und Affirmation...*, op. cit., s. 64.

» 55 M. Stegmann, *die schwarze Wolke im weißem Rock gebiert unter Freuden ein Vogelding. Eine Platzbefindlichkeit zu Beginn der dreißiger Jahre*, [w:] *Plätze und Platzzeichen. Der Platz – Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti*, red. A. Pfeiffer und C.S. Weber, Heilbronn 1996, s. 52.

przez Birgit Möckel, powiedziałabym zatem, że postument ukształtowany w ten właśnie sposób może być postrzegany jako przestrzeń akcji (*Aktion-raum*)⁵⁶.

W twórczości Arpa w tym okresie pojawiły się jednak również organiczne, gipsowe rzeźby całkowicie pozbawione postumentów, a mianowicie małe obiekty, które miały być z założenia traktowane jako elementy wyposażenia domu (*household objects*)⁵⁷, leżące bezpośrednio na powierzchni mebli (np. *Muszla i głowa*, 1933, 20 x 23 cm). W takiej formie nadawały się najlepiej do trzymania w dłoni, obracania i manipulowania nimi – tylko wówczas ich taktylne walory mogły być w pełni docenione. Arp ponownie połączył w swojej twórczości nawiązanie do obiektów użytkowych i taktylność, jak czynił to już wcześniej w dziełach kreowanych wspólnie z Sophii Taeuber-Arp. Obiekty takie powstawały zresztą także w następnych dekadach, czego przykładem jest *Misa chmur* z 1961 r. o wymiarach 10,5 x 14 cm.

Radykalna rezygnacja z postumentów koreluje w tym wypadku z intencją włączenia małych organicznych rzeźb w sam środek życia nie tylko nominalnie, lecz również cieleśnie, oraz idzie w parze z pragnieniem przezwyciężenia dystansu związanego od wieków z wystawianiem rzeźby⁵⁸. Współgra to ze strategiami dadaistów i surrealistów, którzy wystawiali obiekty bezpośrednio na meblach, by dokonać ich deurtatyzacji. Rezygnacja z postumentu wzmacnia więc efekt taktylności, zaprasza odbiorców do interakcji i znosi granicę estetyczną. Wyjątek, który paradoksalnie potwierdza tę regułę, stanowi twórczość Medardo Rosso. „Dzieła Medardo Rosso nie posiadały bazy, były pierwotnie bez niej wykoncypowane i stworzone”⁵⁹ – twierdzi Johannes Myssok. Sam artysta podkreślił jednak: „Rzeźba nie jest tutaj po to, by być dotykana; służy z pewnością do tego, by, z pewnej odległości oraz zgodnie z zamierzonym przez artystę efektem, być postrzegana. Nasza dłoń nie jest bowiem w stanie uświadomić nam takich wartości jak tony i barwy, czyli – krótko mówiąc – życia rzeczy”⁶⁰. Arp, Brâncuși oraz Giacometti musieli być dokładnie odmiennego zdania – ich taktyka polegała na rezygnacji z postumentów w ścisłej relacji z aktywizacją dłoni odbiorców.

Brak postumentu lub traktowanie go jako integralnej części rzeźby prowadzą także do wyjątkowo intensywnej interakcji z przestrzenią ota-

» 56 B. Möckel, *Modell und Wirklichkeit. Der Sockel als Aktionsraum*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 129–145.

» 57 M. Andreotti, *The Early Sculpture...*, op. cit., s. 219.

» 58 Porównaj: P. Springer, *Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” Vol. 48-49, 1987-1988, s. 383.

» 59 J. Myssok, *Medardos Ansichten*, [w:] *Der Sockel in der Skulptur...*, op. cit., s. 63.

» 60 *Ibidem*, s. 63–64.

czającą rzeźbę. O ile Arnold Berleant⁶¹ przeprowadził analizę tego zjawiska w kontekście twórczości Brâncuși, a Reinhold Hohl⁶² wzmiankował o tym w relacji do dzieł Giacomettiego, o tyle wieloelementowe rzeźby Arpa z początku lat 30. z takiej perspektywy nie były dotąd interpretowane. Berleant podkreśla, że dzięki redefinicjom postumentu dzieła rumuńskiego twórcy energetyzują i aktywują przestrzeń, emitując w nią linie sił, związane z optyczną niestabilnością obiektów. Ów efekt amerykański estetyk wiąże także z taktylnością: „Dzieła Brâncușiego: *Rzeźba dla ślepych* oraz marmurowa wersja *Początku świata* w założeniu autorskim powinny być dotykane (...) Poprzez fizyczne włączenie naszych ciał – poprzez bezpośredni lub imaginacyjny kontakt – rzeźba przekracza granicę samej bryły”⁶³. Analogiczne efekty można przypisać również zarówno pracy *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie*, jak i małym obiektom bez postumentów, które Arp w swoim pierwotnym założeniu chciał eksponować na meblach. Redefinicje postumentu podają więc w wątpliwość granicę między sztuką a rzeczywistością, a tym samym szczególnie intensywnie zwracają uwagę na przestrzeń, w której odbiorca taktylnie i somaestetycznie doświadcza danej rzeźby. Proces ten działa jednak również w odwrotną stronę, a mianowicie zdaniem Markusa Stegmann: „Postument nie wyznacza jedynie miejsca dla rzeźby, lecz swoim kształtem i materialnością bierze udział w cichej metamorfozie jej form. A nawet więcej: można go porównać z pudłem rezonansowym, które – podobnie jak głośnik potęguje wolumen dźwięków – wzmacnia i modeluje wizualne i optyczne cechy form”⁶⁴. Z pewnością taką właśnie wzajemną, pełną napięcia interakcję pomiędzy rzeźbą a postumentem, zmodyfikowanym w relacji do tradycji lub wręcz nieobecnym, świadomie uzyskiwał Arp. Ponadto we własnym atelier zapraszał gości do dotykania swoich dzieł, dodatkowo inicjując taktylną relację między organicznymi formami a odbiorcą i przestrzenią⁶⁵.

Kontekst pracowni lub własnego mieszkania przeważnie nie mógł jednak być przeniesiony do sal wystawienniczych. Z tego też względu rzeźby Arpa nie mogły zostać zawsze pozbawione postumentu, co podkreśla Poley: „Powód, dla którego Arp w ogóle używał postumentu, był

» 61 A. Berleant, *Brâncuși i fenomenologia przestrzeni rzeźbiarskiej*, [w:] idem, *Prze-myśleć estetykę...*, op. cit., s. 193–202.

» 62 R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, s. 135. Hohl daje nową definicję przestrzeni i dystansu w relacji do postumentu.

» 63 A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, op. cit., s. 200.

» 64 M. Stegmann, *die schwarze Wolke...*, op. cit., s. 54.

» 65 M. Smolińska, *Haptyczność organicznych form: Hans Arp a sztuka polska 2. połowy XX i początku XXI wieku / Hapticity of Organic Form: Hans Arp and the Polish Art of the second half of the 20th and early 21st centuries*, [w:] *A-geometria. Hans Arp i Polska / A-Geometry. Hans Arp and Poland*, red. M. Smolińska, M. Steinkamp, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017, s. 170–172.

natury psychologicznej. Arp szedł za nim całkowicie nieświadomie. Rzeźby małych i średnich rozmiarów, wystawione bezpośrednio na podłodze przestrzeni wystawienniczych, w ogóle nie miały swojego oddziaływania. Oznaczało to, że duży dystans między obiektem a okiem odbiorcy zakłócał nie tylko jego zamierzoną formalną recepcję, lecz również fizyczny efekt »bycia dotkniętym«. Arp chciał zatem po prostu postawić rzeźbę na postumencie, by uzyskać podwyższenie oraz przybliżenie do oka i dłoni odbiorcy, co z kolei umożliwiało zaproszenie go do intymnej relacji z dziełem⁶⁶. Jeśli zatem postument ma być postrzegany jako próbiez artystycznego nastawienia do konwencji instytucjonalnych, powiedziałabym, że – z dzisiejszej perspektywy – można mówić w tym kontekście o pewnego rodzaju porażce: pierwotnie założone przez artystę taktylne i somaestetyczne doświadczenie zostało wszak zastąpione przez doświadczenie haptyczne; dotyk jako modalność widzenia wszedł w miejsce dotyku realnego. Choć Arp, Brancusi oraz Giacometti programowo i odważnie zredefiniowali rolę postumentu w ścisłej relacji do zmysłu dotyku i taktylności, ich dzieła – poddane ponownej auratyzacji w instytucjach sztuki i muzeach – mogą być dziś dotykane jedynie wzrokiem. To jest jednak już całkiem inny temat.

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że zastosowane przez Arpa, Brancusiego oraz Giacomettiego strategie redefiniowania roli postumentu oraz – w niektórych przypadkach – całkowita z niego rezygnacja niezbywalnie wiązały się z ówczesną fascynacją zmysłem dotyku. Tradycyjny cokolś kojarzy się z okularocentryzmem i niedotykalnością, a ci trzej artyści awangardowi niewątpliwie dążyli do tego, by sztuka nie musiała być już postrzegana jedynie kontemplacyjnie, z dystansu oraz z użyciem tylko i wyłącznie zmysłu wzroku. Ich dzieła otworzyły nowe możliwości, które ze współczesnej perspektywy wydają się szczególnie aktualne. Można je anachronicznie i preposteryjnie opisać następującymi pojęciami: taktylność; teatralizacja; somaestetyczne, sensomotoryczne i cielesne doświadczenie percepcyjne; partycypacja; zniesienie granicy estetycznej oraz estetyczne zaangażowanie. Wszelkie te pojęcia zyskały i wciąż zyskują na znaczeniu w polu sztuki współczesnej, w ramach której zmysł dotyku stopniowo zostaje dowartościowany. Arp, Brancusi oraz Giacometti, redefiniując postument rzeźby oraz pobudzając taktylne apetyty odbiorców, wpisali się zatem w ogólną tendencję do kwestionowania dominującej pozycji wzroku, a skutki tego procesu w pełni mogą być postrzegane dopiero dziś. ●

Marta Smolińska

✉ <https://orcid.org/0000-0002-1850-1941>

» 66 S. Poley, *Hans Arp...*, op. cit., s. 108.

Mateusz M. Bieczyński

prof. UAP dr hab., prawnik, historyk sztuki, kurator i krytyk. W latach 2016-2020 pełnił funkcję Prorektora ds. Naukowo-badawczych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2016–2020). Jego wykształcenie obejmuje stopień doktora habilitowanego nauk prawnych (2019, Uniwersytet Gdański); magistra historii sztuki (Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2008), LL.M. prawa niemieckiego (Uniwersytet w Poczdamie, 2010), absolwenta CuratorLAB – Podyplomowego Programu dla Profesjonalistów w dziedzinie sztuki (Konstfack – Wyższa Szkoła Sztuki, Rzemiosła i Projektowania w Sztokholmie, 2013). Krytyk sztuki z ponad 100 recenzjami napisanymi dla magazynów o sztuce, kurator sztuki z ok. 10-letnim doświadczeniem; autor 5 monograficznych książek o sztuce i prawie; w ostatnim czasie zaangażowany w realizację projektu naukowo-badawczego, przyznanego przez Komisję Europejską w ramach programu HERITAGE PLUS „Prawo do dziedzictwa kulturowego, jego ochrona i egzekwowanie poprzez współpracę w Unii Europejskiej”.

Cenzura abstrakcji? – o sztuce abstrakcyjnej, jej recepcji społecznej i sądowo-prawnej¹

Wprowadzenie

Sztuka od swojego zarania znajdowała się w obszarze zainteresowania państwa i prawa. Była również przedmiotem sporów prowadzonych w szerokiej debacie społecznej, zarówno politycznych, jak i kulturowych. Stanowiła istotny element propagandowego instrumentarium w państwach autorytarnych, następnie zaś stopniowo przekształciła się w otwarte pole walki światopoglądowej w państwie demokratycznym. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że w tzw. modelu zachodnim, jeszcze do niedawna uznawanym za model wzorcowy, poziom ingerencji państwowej w kulturę i sztukę powinien – zgodnie z programowymi założeniami o społecznym pluralizmie wartości – ograniczać się do niezbędnego minimum, a interesy narodowe na polu kultury i sztuki realizowane być powinny przez wyznaczenie pewnej ogólnej agendy, zwanej państwową polityką kulturalną.

Liberalizacja, demokratyzacja i sekularyzacja państw europejskich nie wyeliminowały prawnych kontrowersji związanych ze sztuką. Utopią byłoby twierdzić, że twórcy cieszą się współcześnie nieograniczoną wolnością. Wraz z przyjęciem założenia o ochronie światopoglądowej różnorodności pojawiły się liczne spory odnośnie tego, co wolno, a czego nie wolno w przestrzeni publicznej. Do języka nauk o kulturze spory te przeszły pod pojęciem „wojen kulturowych” (*cultural wars*)². Dotyczyły i dotyczą one

» 1 Artykuł sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach dofinansowania w programie grantowym SONATA, projekt badawczy „Filozoficzne podstawy prawnego ograniczania wolności twórczości artystycznej”, nr UMO-2012/05/D/HS2/03592.

» 2 Por. G. Himmelfarb, *Jeden naród, dwie kultury*, tłum. P. Bogucki, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

na ogół tzw. sztuki krytycznej, której autorzy zabierali określone stanowisko w żywotnych sporach o wartości i symbole. Mogłoby się wydawać zatem, że sztuka abstrakcyjna, która nie zawiera jednoznacznych treści, sytuuje się poza obszarem konfliktu, że jako sztuka nieprzedstawieniowa, czyli taka, która nie odtwarza otaczającej człowieka rzeczywistości, pozostaje ona poza zakresem społeczno-kulturowych kontrowersji, a co za tym idzie nie staje się ona przedmiotem postępowań sądowych, mających na celu wyznaczenie granic wolności twórczości artystycznej. Okazuje się jednak, że jej sytuacja nie jest ani tak prosta, ani jednoznaczna.

Artykuł niniejszy stawia liczne pytania o relacje jednostka–państwo w odniesieniu do granic wolności twórczości artystycznej na polu sztuki abstrakcyjnej, społecznych kontrowersji związanych z jej interpretacją, państwowych programów fundowania sztuki w przestrzeni publicznej oraz prawa autorskiego, jako instrumentu mającego wpływ na wyznaczanie kształtu tych relacji. Artykuł ujmuje problem sztuki abstrakcyjnej jako źródła kontrowersji społecznych i prawnych szeroko. Z jednej strony jego celem jest ukazanie pewnych tendencji, również w ujęciu historycznym, które dają się zaobserwować w odniesieniu do społecznego odbioru sztuki nieprzedstawiającej, z drugiej strony zaś podejmuje on temat prawnego ograniczania swobód twórczych artystów tworzących sztukę abstrakcyjną. Sztuka ta okazuje się bowiem głęboko uwikłana w procesy społeczne i nie mniej narażona na negatywny odbiór niż sztuka figuratywna. Opracowanie niniejsze łączy dwie płaszczyzny problemu. Z jednej strony opisuje proces recepcji sztuki abstrakcyjnej i ukazuje przykłady kontrowersji z nią związanych, natomiast w ostatniej części skupia się na analizie konkretnego przypadku, w którym właśnie kontrowersje związane z odbiorem sztuki nieprzedstawiającej doprowadziły do jej prawnego ocenzurowania. Główną tezę tego tekstu jest twierdzenie, że istnieje bardzo niedaleka droga od społecznego niezadowolenia związanego ze sztuką do uruchomienia skomplikowanego procesu prawnej maszyny, mającej ocenić, czy dane dzieło powinno być publicznie prezentowane. Celem tego opracowania jest zwrócenie uwagi na fakt, że o konfliktogennym charakterze wytworów artystycznych często decyduje projektowana na nie interpretacja. To kontekst, w którym lub wobec którego sztuka jest prezentowana, wyznacza oś sporów prowadzonych w odniesieniu do niej, nie zaś ona sama. W debatach wywoływanych przez sztukę prezentowaną w przestrzeni publicznej – jak się wydaje – sama sztuka schodzi na drugi plan. Staje się pretekstem do sporu, a argumenty dotyczące jej treści, niesionych przez nią wartości, albo w ogóle nie pojawiają się, albo są instrumentalizowane. Zasadniczym celem tego artykułu jest jednak znalezienie odpowiedzi na pytanie: czy sztuka abstrakcyjna (niefiguratywna) podlegała w przeszłości cenzurze prawno-państwowej?

Pozorna neutralność sztuki abstrakcyjnej

Sztuka abstrakcyjna charakteryzuje się brakiem ilustracyjności. Często ten rodzaj twórczości określany jest mianem „niefiguracywnej” czy też „nieprzedstawiającej”, jakkolwiek to drugie pojęcie jest nieco mylące. Sztuka abstrakcyjna zawsze coś bowiem przedstawia, prezentuje. Jej wyróżnikiem – żeby ująć jej fenomen bardziej precyzyjnie – jest raczej brak cech naśladowczych; sztuka ta nie wynika z chęci naśladowania widzialnego świata rzeczywistego, w którym żyje człowiek. Jest ona zatem zerwaniem z platońskim mimesis; koncepcją zakładającą, że celem artysty jest możliwie wierne powtórzenie natury lub dzieł innych twórców tę naturę odtwarzających. Definicji tak pojętej abstrakcji w sztuce odpowiada bardzo wiele różnych postaw artystycznych, a poszczególne jej nurty często ograniczają się jedynie do jednego artysty, którego pomysł na tworzenie (strategia twórcza) jest tak oryginalny, że nieporównywalny do innych. Owa wspomniana niemimetyczność sztuki abstrakcyjnej nie oznacza jednak, że zaliczane do niej dzieła nie zawierają żadnych znaczeń lub też że nie są nośnikami żadnych treści. Wręcz przeciwnie. Bardzo często przekaz jest w dziełach abstrakcyjnych budowany niejako nie wprost, tzn. ujawnia się w lekturze dzieła na zasadzie asocjacyjnej. Analiza takich elementów formalnych, jak np. rytm, barwa, wielkość ukazanych elementów, ich proporcje i wzajemne relacje kompozycyjne, kontrast czy efekty czysto optyczne, prowadziła niejednokrotnie do odczytywania z prac abstrakcyjnych całkiem konkretnych treści bezpośrednio odnoszących się do rzeczywistości.

Za przykład niech posłuży chociażby słynna praca *Czerwonym klinem bij białych* El Lissitzky'ego. W roku 1919, a więc dwa lata po rewolucji październikowej, dał tym przedstawieniem wyraz swoim sympatiom politycznym:

W oglądzie formalnym omawianej pracy ostrokątny, czerwony trójkąt wynurza się z lewej górnej części pola obrazowego i rozpruwa wyznaczony obrys białego koła, sugerując kierunek ku jego środkowi. Trójkąt dominuje nad kołem, które ponadto zostaje zepchnięte nieco poniżej i w bok od środka geometrycznego, w czarną strefę. Lissitzky operuje tu więc określoną narracją i specyficznymi „siłami” czy strukturami geometrii, w których walor ideologiczno-polityczny przypisuje się zarówno barwom, jak i formom. Biały, pasywny okrąg desygnuje białogwardystów, carat i Cerkiew, a czerwony, dynamiczny trójkąt – bolszewików i rewolucję³.

» 3 A. Kamczycki, *Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenie dzieła El Lissitzky'ego*, „Sztuka i demokracja”, 2018, nr 19, s. 17.

Niewinne – mogłoby się wydawać – formy geometryczne w różnych kolorach stały się nośnikami wyrazistych politycznych treści. Przedstawienie to jest bardziej dobitne w wymowie, niż mógłby być jakikolwiek obraz figuratywny, choćby jego treść była pomyślana jak najbardziej siermiężne i łopatologiczne z przedstawień socrealistycznych. Być może dlatego właśnie komuniści zaczęli się niedługo potem „bać” mariażu z artystami awangardowymi.

Innym przykładem utożsamienia prostych kompozycji kolorystyczno-geometrycznych z konkretnymi treściami jest także aktualny przykład nacechowania tęczы znaczeniem bezpośrednio odnoszącym się do sporu o płć kulturowo-społeczną (*gender*). Nacechowanie to – już od dawna – prowadzi do odnajdywania powodu do sporu tam, gdzie znaczeń z nim związanych wcale nie było.

15 lipca 2013 r. w galerii Barry Room w tajwańskim Taipei otworzyłem – jako jej kurator – wystawę indywidualną prac graficznych Maxa Skorwidera, zatytułowaną *Orders of Ribbons*. Projekt ten koncentrował się na dwóch funkcjach grafiki – artystycznej i społecznej – a ściślej na „wychwytaniu powstającego między nimi napięcia”⁴. Artysta zaprezentował geometryczne połączenia kolorystyczne w formie druku płaskiego (paski połączonych kolorów). Owe geometryczne formy graficzne były powtórzeniem układów kolorystycznych wykorzystywanych jako tzw. baretki, czyli kolorowe paski przypinane do mundurów zamiast pełnej odznaki. Ta uproszczona forma małych, haftowanych prostokątów, powtarzających kolory odznaczeń, została przekształcona przez Maxa Skorwidera w tradycyjną grafikę. Zmiana konwencjonalnego znaku używanego przez wojsko na dzieło drukowane na papierze można opisać jako „przetłumaczenie kontekstowe”⁵ i swoiste „odzyskanie obrazu z powrotem dla sztuki”⁶. Działanie artysty odwróciło bowiem konwencjonalną zasadę komunikacji wizualnej, zakładającą, że prosta forma wizualna (znak, godło, model) zostaje zawłaszczona przez kontekst jej użycia (sfera społeczna). W tym sensie projekt nawiązywał do słynnego hasła „twórz sztukę, nie wojnę” (*make art, not war*), które samo w sobie było grą ze znaczeniem innego antymilitarystycznego hasła z lat 60. XX wieku: „kochaj się, a nie wojuj” (*make love, not war*). Przyjęcie tego projektu przez tajwańską publiczność było bardzo dobre, zwłaszcza w kontekście coraz silniejszej militaryzacji Regionu Południowego Pacyfiku w owym czasie.

Następnie, 16 listopada tego samego roku projekt ten był prezentowany na innej przygotowanej przeze mnie wystawie, zatytułowanej *Geometrie – kiedy forma staje się treścią*, w Galerii Rarytas przy ul. Mielżyń-

» 4 Z tekstu kuratorskiego do wystawy, w archiwum autora.

» 5 *Ibidem*.

» 6 *Ibidem*.

skiego 21 w Poznaniu. Wśród ponad 250 osób, które uczestniczyły w jej otwarciu, znalazło się kilka, u których właśnie praca Maxa Skorwidera wzbudziła istotne zastrzeżenia. Jedną z zaprezentowanych grafik była bowiem kompozycja powtarzająca układ kolorystyczny baretki Medalu Zwycięstwa – medalu alianckiego, nadawanego uczestnikom I wojny światowej po stronie Ententy, ustanowionego w zależności od kraju w latach 1919–1922, w tym również w Polsce. Baretka ta ma formę tęczy. Ze względu na szeroki zasięg „Medalu Zwycięstwa” tęczowa baretka jest najbardziej rozpowszechnionym wzorem uproszczonego odznaczenia na świecie. Tymczasem w jednym z komentarzy do wydarzenia zaprezentowanego na Facebooku pojawił się zarzut, że „artysta skojarzył tęczową flagę z wojskiem polskim, obrażając polski naród”. Czy można przytoczyć bardziej wymowny przykład rozejścia się interpretacji ze znaczeniem dzieła sztuki? Czy zatem również flaga międzynarodowego ruchu spółdzielczego w formie tęczy, używana od roku 1921, jest elementem sporu światopoglądowego?

Czy problemy tego typu polegające na formułowaniu zarzutów wobec sztuki abstrakcyjnej są charakterystyczne jedynie dla współczesności? Zdecydowanie nie. Ciekawym przykładem zastrzeżeń zgłaszanych wobec niefiguralnej architektury były dochodzenia katolickiej inkwizycji prowadzone w czasach reformacji i kontrreformacji. Uwagę *sacrum officium* zwróciły niefiguralne dekoracje niektórych kaplic fundowanych przez prywatnych zleceniodawców (np. kaplica funeralna rodziny Rucellai we Florencji zaprojektowana przez Leona Battistę Albertiego). Doszukiwano się w nich wpływów protestanckiej estetyki, puryfikującej przestrzeń miejsc kultu religijnego. Dopytywano, dlaczego dekoracje są niefiguralne. Kilku fundatorów musiało składać szerokie wyjaśnienia swoich artystycznych wyborów. Kilku zostało z tego powodu przejściowo uwięzionych.

W geometrii i abstrakcji widziano wielokrotnie w historii istotne zagrożenie. Znaczeniowa nieokreśloność zawartej w niej metaforyki i symboliki wywoływała niepokój ośrodków władzy, które nie były w stanie zachować nad tego typu twórczością pełnej kontroli. Najlepiej widoczne jest to na przykładzie odrzucenia przez sowiecką Rosję – wspomnianego już powyżej – radzieckiego konstrukttywizmu i zadekretowanie socrealizmu jako sztuki oficjalnej. Konstrukttywizm wraz ze swoimi technologicznymi nowinkami, takimi jak fotomontaż czy artystyczna instalacja, nie był jednoznaczny wizualnie. Ponadto oddawał zbyt wiele pole do wyznaczania kierunków rozwoju kultury i sztuki samym artystom. Na to przewodnia partia nie mogła sobie pozwolić.

Socrealizm został zapoczątkowany w Rosji w roku 1934, gdy na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w Moskwie Maksim Gorki wezwał literatów do porzucenia awangardowych stylów na rzecz realistycznej formy i socrealistycznej treści, zgodnymi z założeniami Józefa Stalina, ogólnie wyrażo-

nymi w tekście „O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej”. Walka o kształt kultury toczyła się w Rosji zresztą już wcześniej na polu sztuk wizualnych. Zwycięstwo odnieśli w niej proletariaccy realisci skupieni w Stowarzyszeniu Artystów Rewolucyjnej Rosji (ACHRR), pokonując swoich przeciwników – abstrakcjonistów. W konsekwencji doszło do centralizacji kształcenia twórców na nową modłę w instytucjach państwowych, takich jak m.in. monopolistycznym Związku Artystów, Akademii Sztuk ZSRR i czasopiśmie „Iskusstwo”. „Wzorzec ten nabrał mocy obowiązującego prawa w okresie represji Żdanowa (1947–1953), kiedy w sposób wyjątkowo ostry wystąpiła w realizmie socjalistycznym faza bezwzględnej podporządkowania sztuki dyrektywom ogólnym”⁷.

Ciekawą formułą zmierzającą do oswojenia sztuki awangardowej przez polskie władze polityczne było I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w roku 1965, a więc już po śmierci Stalina, w czasach poodwilżowych. Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy wygranymi tego przedsięwzięcia byli rządzący czy artyści. Wydaje się bowiem, że polityzacja polskiego konstrukttywizmu, którego twórcy nawet chcieli tworzyć sztukę oficjalną, nie dokonała się. Również w Polsce formacja ta została odrzucona. Owszem, kilku artystów opowiedziało się jednoznacznie za nie tak już wówczas „nowym” systemem politycznym, jednakże nie miało to przełożenia na całe środowisko. Wkrótce zresztą partia postanowiła poradzić sobie z twórcami inaczej. Zezwolono na import zachodnich wzorców, promując tych twórców, którzy w możliwie szerokim zakresie byli w stanie przenieść na rodzimy grunt wzorce sztuki zachodniej⁸. Jednym z mniej zauważanych efektów takiej decyzji władz było ograniczenie możliwości wykształcenia się lokalnych form wyrazu artystycznego. Powojenna sztuka polska została w ten sposób – według intencji władz – sprowadzona do roli naśladowczej wobec tendencji światowych. Jakkolwiek taki punkt widzenia był wielce niesprawiedliwy, to pozwolił on na oswojenie wywrotowego potencjału zawartego w sztuce przez państwo. Artyści – niczym twórca poszukujący treblek do swojej instalacji w komedii Barei – mogli poszukiwać nowych form, jednakże pod względem treściowym pozostali niezrozumiali przez społeczeństwo. Nie zagrażali zatem władzy, która przyzwalała na ich „dziwactwa”. Opisywanie procesów artystycznych w ten sposób odziera oczywiście dzieła sztuki z ich znaczeń i subtelności. Tego typu podejście wydaje się jednak uprawomocnione, gdy poszukuje się pewnych generalizacji procesów historyczno-społecznych, stanowiących tło dla samej działalności twórczej. Napięcie między sztuką figuratywną i niefiguratywną,

» 7 *Słownik sztuki XX wieku*, (red.) G. Durozoi, hasło: realizm socjalistyczny (sorealizm), Warszawa 1998, Wyd. Arkady, s. 523–24.

» 8 Z. Makarewicz, *Ćwiczenia z wolności (artystycznej)*, Wrocław 1956–1989, manuskrypt artykułu w posiadaniu autora.

o którym wspomniano powyżej, znalazło zresztą szerszy wymiar w sporze politycznym pomiędzy „demokratycznym” Zachodem i „socjalistycznym” Wschodem.

W roku 1947 Jackson Pollock, po licznych poszukiwaniach artystycznych oscylujących pomiędzy nawiązaniem do Picassa, sztuki Indian i muralizmu meksykańskiego, odnalazł swój indywidualny styl. To wówczas właśnie powstał pierwszy obraz wykonany techniką *drippingu*, czyli nakładania farby na płótno w formie płynnej (chłapanie przy pomocy różnych przedmiotów, m.in. grzebienia, czy też wylewanie barwnika prosto z puszek). Pollock był już wówczas artystą, którego prace znajdowały się w kolekcji nowojorskiej MoMA (zakupione w 1944 r.). Był więc na dobrej drodze do „odniesienia sukcesu”. Wpływowi mecenasów, tacy jak Betty Parsons czy Sidney Janis, oraz wsparcie Peggy Guggenheim to były jego trampoliny na rynku sztuki. Dzięki wyrazistej, pełnej ekspresyjności postawie, braku jednoznacznej treści tworzonych dzieł oraz niepokorności, objawiającej się m.in. skłonnością do używek, Pollock był łatwym punktem odniesienia dla krytyki artystycznej, poszukującej przeciwwagi dla artystycznego konserwatyzmu i starającej się wylansować „sztukę amerykańską”. W odniesieniu do twórczości abstrakcjonisty swoje teorie sformułowali czołowi przedstawiciele nowej amerykańskiej krytyki artystycznej sympatyzującej z rynkiem sztuki – Harald Rosenberg oraz Clement Greenberg. Pierwszy nazwał metodę Pollocka *action painting* i przedstawiał ją jako połączenie rytuału i magii⁹. Drugi dodawał, że „malarstwo Jacksona Pollocka wydaje się na wskroś dramatyczne i obdarzone niedocieczoną głębią, »niczym Rimbaud, Sartre i Camus połączeni w jedno«”¹⁰. W tym samym czasie Jackson Pollock został obwołany przez prasę artystą, który w najbardziej wyrazisty sposób i w największym stopniu ujawnia w swoich pracach amerykańskiego ducha wolności¹¹. Znaczenia na polu sztuki zostały w ten sposób zaimpregnowane przez politykę. Ameryka – obrońca wolności i praw człowieka – opowiedziała się za bezpieczną pod względem treściowym abstrakcją artystyczną, uchodzącą za postępową i awangardową, natomiast Rosja Radziecka odrzuciła awangardową abstrakcję na rzecz realizmu socjalistycznego, który lepiej służył „indoktrynowaniu mas”.

» 9 H. Rosenberg, *The Search for Jackson Pollock*, Art News 1961, [w:] P. Karmel (red.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, Nowy Jork 1999, s. 95.

» 10 A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017, s. 93.

» 11 E. Cockcroft, *Abstract expressionism, weapon of the cold war* [w:] F. Franscina (red.), *Pollock and after. The Critical Debate*, Londyn / Nowy Jork 2000, s. 154.

Richard Serra i *Tilted Arc* – abstrakcja przed sądem (Stany Zjednoczone)

Spór o obecność sztuki w przestrzeni publicznej nie ustał wraz z końcem tzw. Zimnej Wojny. Upadek Żelaznej Kurtyny przesunął jedynie pewne akcenty. W społecznościach demokratycznych zdania na temat twórczości artystycznej nadal są podzielone. Obrazuje to doskonale przykład z lat 80. ze Stanów Zjednoczonych – historia dzieła Richarda Serry zatytułowanego *Tilted Arc* z lat 1981-1989.

W roku 1979 Richard Serra został zaproszony do udziału w programie Art-in-Architecture, który miał na celu ufundowanie ze środków publicznych dzieł sztuki w przestrzeni amerykańskich miast. Artysta został zarekomendowany przez The National Endowments of the Arts do wykonania swojego projektu na Foley Square, koło niedawno otwartego biurowca rządowego Jacob K. Javits Federal Building na Manhattanie w Nowym Jorku.

Twórca zaproponował postminimalistyczną pracę – metalową przegrodę o długości 37 metrów i wysokości 3,7 metra, zatytułowaną *Tilted Arc*. Instalacja stała w poprzek placu. Pojawienie się dzieła niemal natychmiast wywołało liczne głosy sprzeciwu. Wśród krytyków znalazł się również Edward D. Re, sędzia sądu gospodarczego, którego zdaniem realizacja Serry reprezentowała niski poziom estetyki. Zebrał on 1300 głosów sprzeciwu¹². Wiele osób broniło jednak dzieła.

Podstawą krytyki były jednak nie tylko względy estetyczne, ale również praktyczne. Pracownicy budynków rządowych uznali rzeźbę za wyjątkowo szkodliwą dla codziennych czynności – m.in. wydłużała czas dotarcia do restauracji w czasie lunchu. Serra zareagował na krytykę stwierdzeniem, że „jest to dzieło *site-specific*, stworzone specjalnie dla tego miejsca i jego przesunięcie w inne miejsce jest równoznaczne z jego zniszczeniem”¹³.

Wkrótce debata na temat dzieła weszła na bardziej ogólny poziom. Przeciwnicy instalacji przekonywali, że zmusiła ona użytkowników przestrzeni publicznej do zmiany swoich nawyków i zachowań; że stali się oni zakładnikami dzieła sztuki. Istotny dla tego przypadku na tym etapie jego historii był krytyczny głos Calvina Tomkinsa, krytyka sztuki pracującego dla magazynu „New Yorker”. Napisał on:

Myślę, że całkowicie uzasadnione jest pytanie, czy przestrzeń publiczna i finansowanie z funduszy publicznych są właściwym kontekstem

» 12 C. Levine, *Provoking Democracy: Why We Need the Arts*, Victoria 2007, s. 53.

» 13 M. Kammen, *Visual Shock*, Nowy Jork 2006, s. 239.

powstania dzieła sztuki, które przemawia do tak niewielu osób – bez względu na to, jak daleko posuwa ono do przodu koncepcję rzeźby¹⁴.

Tomkins nie był odosobnionym reprezentantem świata kultury i nauki, który opowiedział się przeciw *Tilted Arc*. Również socjolog Nathan Glazer na łamach pisma *The Public Interest*, wyraził pogląd, że:

Serra swoją pracą atakuje okropności, zwiększając okropność. Do nieszczęścia związanego z pracą w brzydkim i źle zaprojektowanym budynku, Serra wykoncypował, aby dodać kolejne nieszczęście w postaci rzeźby, która jest brzydka dla większości ludzi... która zasłania plac, nie daje miejsca do siedzenia, blokuje słońce. Spójrz, jak plac stał się bezużyteczny nawet w tych chwilach wolności, gdy pogoda pozwalała pracownikom biurowym jeść lunch na zewnątrz¹⁵.

Determinacja przeciwników rzeźby była tak duża, że w marcu 1985 r. rozpoczęto publiczne przesłuchania przed sądem mające na celu zebranie argumentów „za” lub „przeciw” rzeźbie. Wzięło w nich udział łącznie niemal 200 osób – 122 z nich opowiedziały się za zachowaniem instalacji, a 58 za jego usunięciem. W tej pierwszej grupie znaleźli się m.in. artyści i historycy sztuki, tacy jak Philip Glass, Keith Haring czy Claes Oldenburg. Ich mowy szczególnie zapadły w pamięć.

Po drugiej stronie znaleźli się jednak pracownicy korzystający z komentowanej przestrzeni, w której rzeźbę umieszczono. Jedna z przesłuchiowanych osób wyraziła dosadnie stanowisko przeciwników *Tilted Arc*:

Za każdym razem, gdy przechodzę obok tak zwanej rzeźby, to po prostu nie mogę w to uwierzyć... Administracja Służb Publicznych lub ktokolwiek inny, kto to zatwierdził, wykroczył poza granicę wszelkiej głupoty. To idzie w jeszcze gorsze szaleństwo. Myślę, że szalony człowiek powiedziałby: „Jak szalonym musisz być, aby zapłacić 175 tysięcy dolarów za zardzewiałą metalową ścianę? Musisz być szalony – bardziej niż szalony¹⁶.

Podczas przesłuchań pojawił się również argument bezpieczeństwa, zgodnie z którym rzeźba zwiększa zagrożenie wybuchem bomby. Według przedstawionych ekspertyz umieszczenie ładunku bezpośrednio pod me-

» 14 *Ibidem*, s. 241.

» 15 N. Glazer, *Subverting the Context: Public Space and Public Design in The Public Interest*, *The Public Interest* 1992, nr 109, s. 3–21.

» 16 Ch. Michalos, *Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights* [w:] D. McClean, *The Trials of Art*, Londyn 2008, s. 180.

talową ścianą skutkowałoby zwiększonym zasięgiem jego rażenia. Ostatecznie zdecydowano o usunięciu instalacji stosunkiem głosów 4:1. W roku 1986 Serra pozwał Biuro Świadczeń Ogólnych Stanów Zjednoczonych (*United States General Services Administration*), kwestionując zasadność tej decyzji¹⁷. Artysta argumentował, że wynik przesłuchań naruszał jego wolność słowa, czyli była niezgodna ze słynną pierwszą poprawką do amerykańskiej konstytucji, ale także z poprawką piątą, przewidującą prawo jednostki do sprawiedliwego procesu sądowego¹⁸. Sąd pierwszej instancji odrzucił roszczenia Serry, twórca odwołał się jednak do Sądu Apelacyjnego. Skład orzekający zdecydował przeciw twórcy. Uznano, że wprowadzie jego dzieło stanowi realizację wolności słowa, jednakże jej ograniczenia, w swojej istocie neutralne pod względem treści ze względu na czas, miejsce i sposób ograniczenia wolności słowa, były proporcjonalne i uzasadnione. Sąd stwierdził ponadto, że Serra nie zachował udziału we własności rzeźby, i podkreślił, że została ona przekazana rządowi w wyniku wykonywanego zlecenia, a zatem artyście nie przysługiwało roszczenie w ramach Piątej Poprawki¹⁹.

Tilted Arc został zdemontowany. Po jego usunięciu z placu przechowywano go w trzech częściach na parkingu rządowym na Brooklynie. W roku 1999, po bezskutecznym lobbowaniu u artysty za umieszczeniem dzieła w innym miejscu, zdeponowano je w magazynie w Maryland. Serra wyraził intencję, aby dzieło nigdy nie stało w innym miejscu niż to, do którego je wykonał. Artysta, w jednej z wypowiedzi na temat omawianej sprawy, stwierdził, że stanowi ona przykład przedkładania w amerykańskim systemie prawnym kapitalistycznego prawa własności rzeczy ponad demokratyczną swobodę wypowiedzi²⁰. Kontrowersje dotyczące *Tilted Arc* przyczyniły się jednak do uchwalenia w 1990 r. Ustawy o prawach artystów plastyków (VARA). Poprawka do ustawy o prawie autorskim z 1976 r. VARA zapewnia artyście „prawa moralne” (prawa osobiste), wraz z prawem ochrony integralności utworu. Stwarzało to podstawy do ochrony takich artystów jak Serra przed wtórną ingerencją władz państwowych w dzieła, na które wcześniej uzyskano zgodę²¹. W roku 2006 amerykański Sąd Apelacyjny stwierdził jednak, że prawno-autorska ochrona inte-

» 17 Zob. *Serra przeciwko US General Services Administration*, 667 F. Supp. 1042 (S.D.N.Y. 1987), wyrok Sądu Rejonowego Stanów Zjednoczonych dla południowej dzielnicy Nowego Jorku – 667 F. Supp. 1042 (S.D.N.Y. 1987) 31 sierpnia 1987 r.

» 18 *Ibidem*.

» 19 *Ibidem*.

» 20 R. Serra, *Art and Censorship*, [w:] E. King, G. Levin, *Ethics and the Visual Arts*, Nowy York 2006, 185.

» 21 J. Bresler, *Serra v. USA and its Aftermath: Mandate for Moral Rights in America?*, [w:] D. McClean (red.), *The Trials of Art*, Londyn 2007, s. 201.

gralności dzieł sztuki nie obejmuje lokalizacji, w której dzieło to zostało umieszczone²².

Podsumowanie

Przedstawione powyżej przykłady nie wyczerpują tematu cenzury sztuki abstrakcyjnej, podobnie zresztą jak ich opis nie odpowiada na wszystkie pytania związane ze społecznym odbiorem abstrakcyjnej sztuki publicznej. Przywołane przypadki pozwalają jednak na przeprowadzenie kilku uogólnień i wyciągnięcie wniosków, które mogą być pomocne przy naukowej analizie tej problematyki w przyszłych jej opracowaniach.

Po pierwsze, należy zauważyć, że abstrakcyjny charakter twórczości artystycznej nie stanowi samoistnej przesłanki, wyłączającej ją spod ewentualnych sankcji państwowo-prawnych. Po drugie, brak jednoznacznej treści dzieł abstrakcyjnych wcale nie uwalnia ich od kontrowersji związanych ze sporami światopoglądowymi, prowadzonymi w szerokiej debacie publicznej. Po trzecie wreszcie, cecha abstrakcyjności przekazu artystycznego nie gwarantuje braku relacji z kontekstem, którym jest całokształt stosunków społecznych, wyznaczonych granicami obowiązującego prawa, i który znajduje się w obszarze politycznego sporu o władzę.

W tym sensie sztuka jest zawsze przedmiotem zainteresowania prawa i polityki. Zawsze również sytuuje się w obrębie sporu o wartości. Nawet wówczas, jeżeli artyści deklarują neutralność, to w dużej mierze opowiadają się za określonym punktem widzenia, tak jak wstrzymywanie się od głosu w parlamencie zawsze sprzyja określonej stronie, bowiem przyczynia się do wygranej lub przegranego głosowania.

Przypadek Richarda Serry pokazuje, że problem negatywnych ocen społecznych wyrażających się w formie agresywnego napiętnowania twórców został zauważony. Potwierdza to zresztą kilka podobnych spraw w innych państwach, np. wprowadzenie przestępstwa zniszczenia dzieła sztuki w przestrzeni publicznej po dewastacji instalacji Anisha Kapoora we Francji. Prawo wydaje się być jednak dopiero na początku drogi, polegającej na włączaniu norm ochronnych dla przekazów kulturowych do krajowych porządków prawnych.

Z drugiej strony – jak w przypadku jednoznacznej, ale błędnej interpretacji tęczy – dostrzegalne jest znaczne spłaszczenie recepcji przekazów, wynikające z zawłaszczania konkretnych znaków i symboli przez konkretne środowiska w medialnym sporze. Tęcza ma bowiem o wiele dłuższą historię i głębsze znaczenie, niż jedynie oznaczenie środowisk nieheteronormatywnych. Nie zawsze tego typu wizualny przekaz jest manifestacją

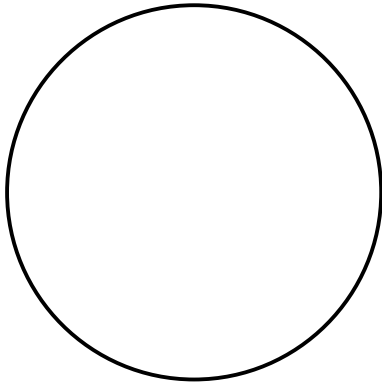
» 22 L.R. Spotts, *Phillips Has Left Very Little Protection for Site-Specific Artists*, „Journal of Intellectual Property Law”, 2009, vol. 16, s. 298–321.

solidarności ze społecznościami LGBT. Istotną rolę w tym zawłaszczaniu odgrywają media i politycy. Świat widziany ich oczami impregnuje się (zamyka) w sztywnych podziałach, w których często nie ma miejsca na kompromis.

Wydaje się zatem, że współcześnie, podobnie jak miało to miejsce w przeszłości, artystom przypada trudna rola do odegrania. Są oni tymi, za pośrednictwem których dokonuje się społeczna zmiana w kierunku otwartości i różnorodności. W procesie tym twórcy często znajdują się w trudnej pozycji. Zwracają bowiem uwagę na subtelności niewygodne dla obu stron sporu. Sztuka abstrakcyjna natomiast sytuuje się w obszarze krytyki zarówno środowisk konserwatywnych, jak i liberalnych. ●

Mateusz Bieczyński

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-4108-9449>



Maciej Szymanowicz

historyk sztuki specjalizujący się w historii fotografii. Obecnie pracuje na stanowisku profesora uczelni na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykłada również na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Od stycznia 2005 do lipca 2010 roku był kierownikiem Galerii Fotografii „pł” w Poznaniu. W latach 2005-2015 był członkiem rady programowej Biennale Fotografii w Poznaniu. Od 2018 roku jest prezesem Naukowego Towarzystwa Fotografii z siedzibą w Poznaniu. Współpracował z wieloma instytucjami: Muzeum Narodowym w Warszawie przy organizacji wystawy Jana Bułhaka (2006), National Gallery of Art w Waszyngtonie przy wystawie: *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945* (2007) oraz z The Museum of Modern Art w Nowym Jorku przy projekcie *OBJECT: PHOTO. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909-1949* (2013-2014). Autor licznych publikacji, m.in. *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945-1955* (2016).

Duogramy **w służbie reklamy.** **O zapomnianym epizodzie** **w twórczości** **Stefana Wojneckiego**

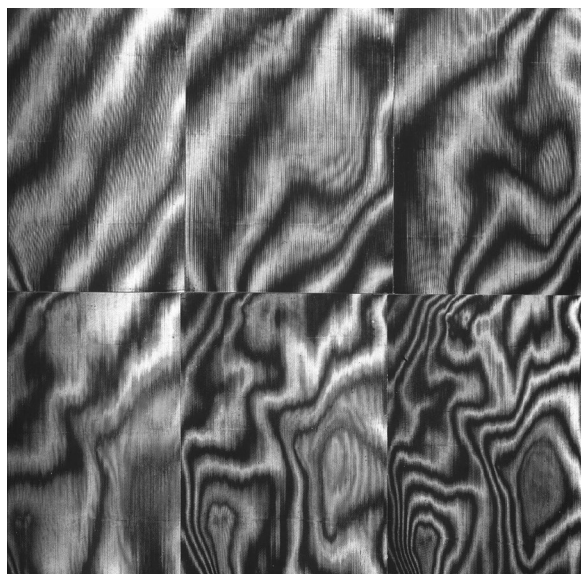
Wprowadzenie

We wrześniu 1972 r. odbył się w Poznaniu I Międzynarodowy Kongres Reklamy Socjalistycznej pod hasłem: „Reklama w służbie społeczeństwa”¹. Kongres, objęty honorowym patronatem Edwarda Sznajdera, ówczesnego Ministra Handlu Wewnętrznego i Usług, był jednym z kluczowych wydarzeń dla wypracowania normatywów reklamy w krajach RWPG. W historii polskiej reklamy odegrał również niebagatelną rolę, szczególnie w zakresie prób jej teoretyzowania w odniesieniu do ówczesnie kreślonych zadań gospodarki. Jednak waga tego wydarzenia nie ograniczyła się do ujmowania w określone ramy teoretyczne problemu tzw. reklamy socjalistycznej, ale było ono również „sceną”, na której zademonstrowano nowe rozwiązania wizualne stosowane w sztuce perswazji.

W zakresie fotografii reklamowej zorganizowano dwie prezentacje. Pierwszą, skupiającą największą uwagę, była indywidualna wystawa doskonale znanego w środowisku reklamowym Zbigniewa K. Wołyńskiego, którą eksponowano w Holu przed Salą Wielką Pałacu Kultury, bezpośrednio obok miejsca obrad kongresowych. Drugą była wystawa indywidualna Stefana Wojneckiego pt. *Duogramy*, prezentowana w Salonie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, zlokalizowanym przy ul. Paderewskiego w Poznaniu. Wojnecki przedstawił na niej prace wykonane w opracowanej kilka lat wcześniej technice duogramu, będącej jedną z odsłon jego artystycznych dociekań, prowadzonych w odniesieniu do zagadnienia percepcji rzeczywistości przez człowieka. Zatem pomysł na kształt ekspozycji

» 1 Kongres odbywał się w dniach 14–17 września 1972 r. w Pałacu Kultury w Poznaniu w trakcie trwania jubileuszowych 30. Targów Krajowych.

nowanych prac powstał w ramach „laboratoryjnych” działań twórcy w połowie lat 60. i wykorzystał go wtórnie do reklamy. Ta na pierwszy rzut oka zaskakująca wolta poznańskiego artysty, mająca na celu włączenie się w obszar sztuki komercyjnej, może budzić zdziwienie, jednak ekspozycja i adaptacja duogramów do nowych potrzeb logicznie wynikały z ówczesnie przyjętej przez niego postawy teoretycznej. I właśnie ten szerzej nieomawiany reklamowy epizod w twórczości Stefana Wojneckiego jest tematem niniejszego artykułu.



Il. 1.

Skacząca plazma (obraz oglądany z sześciu punktów widzenia), duogram, 1966, archiwum Stefana Wojneckiego

W stronę sztuki użytecznej społecznie

Stefan Wojnecki na początku XXI wieku podsumowując całość swoich doświadczeń w obszarze sztuki podkreślał, że w latach 1969-1981 dodał nową wartość do eksperymentalnego i powstającego w odniesieniu do nauki, głównego nurtu swojej twórczości, bowiem wówczas: „oprócz penetracji właściwości fotografii, w swoich pracach poruszałem także problemy społeczne”². Sygnalizowaną zmianę postawy potwierdza jeden z jego tekstów, który skierował w 1969 r. do członków prowadzonego przez siebie Poznań-

» 2 Stefan Wojnecki. *Moja fotografia w pigułce 1956-2006*, katalog wystawy, Galeria Muzeum St. Staszica w Pile, styczeń 2007 [brak numeracji stron].

skiego Towarzystwa Fotograficznego³: „Od artysty – twórcy nowoczesnej sztuki wymaga się zajęcia własnego, indywidualnego stanowiska wobec nurtujących społeczeństwo problemów. Zniknęło hasło abstrakcji, artysta szuka związków z rzeczywistością komputerów i lotów kosmicznych, pożogi wojennej i głodu. Chce dostosować formę do otaczającej nas cywilizacji technicznej, zmusić społeczeństwo do uświadomienia zmian niedostrzegalnych w wirze codziennego życia, pragnie przekazać swój punkt widzenia na świat drugiej połowy XX wieku”⁴.

Tak postawione paradygmaty twórcze były realizowane przez Wojneckiego na różne sposoby, wydaje się, że najpełniejszy wyraz osiągnęły one w odniesieniu do problematyki rewolucji naukowo-technicznej i jej wpływu na kondycję planety. Jednym z kluczowych wydarzeń związanych z myśleniem w przedstawionych powyżej kategoriach ekologicznych była zbiorowa wystawa *Sygnały* z 1971 r., do której opracował on podstawę teoretyczną⁵. We wstępie do katalogu deklarował: „Zdając sobie sprawę z możliwości szerokiego oddziaływania fotografii, podjęliśmy problem rewolucji naukowo-technicznej. Staramy się, mówię tu w imieniu współautorów wystawy, nowoczesną formą wyrazić treść, która nas wszystkich obchodzi. Korzystamy z eksperymentów formalnych czołówki polskich fotografików, dostrzegając równocześnie dotkliwą lukę rozwojową awangardy, polegającą na braku treści społecznie zaangażowanej. Stąd nasze hasło »Awangardowa forma – treść społecznie użyteczna«”⁶.

Zagadnienie odpowiedzialności społecznej artysty i silne przekonanie, że można rozpatrywać sztukę jako „stymulator społecznego rozwoju”⁷, to wątki, które w tym okresie były szczegółowo rozpisywane przez niego w szeregu wystąpień teoretycznych i dotyczyły głównie ekologii, ale również – co kluczowe w kontekście niniejszego artykułu – reklamy w aspekcie jej społecznej użyteczności⁸.

» 3 Wojnecki prezesem PTF był w latach 1967–1976, Informacja za: Stefan Wojnecki – *Pęknięcia – Ku symulacji*, red. W. Makowiecki, M. Michałowska, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 1999, s. 120.

» 4 S. Wojnecki, *Fotografia jako sztuka drugiej połowy XX wieku*, [w:] Informacja [dokument skierowany do członków Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego], mps, archiwum autora, wrzesień 1969, s. 7.

» 5 Wystawa powstała pod kierunkiem Marii Wołyńskiej, wzięli w niej udział następujący członkowie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego: Antoni Głodkiewicz, Ireneusz Jabłoński, Lech Morawski, Grzegorz Osztynowicz, Leszek Szurkowski, Stefan Wojnecki, Maria Wołyńska, Ryszard Zielewicz, Waldemar Zieliński.

» 6 S. Wojnecki, [Wstęp], [w:] *Sygnały*, katalog wystawy, Salon PTF w Poznaniu, listopad 1971 [brak numeracji stron].

» 7 S. Wojnecki, *Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy Sygnały* [manifest przygotowany na Walny Zjazd ZPAF], mps, archiwum autora, styczeń 1973 [brak numeracji stron].

» 8 Łączność tej problematyki artysta akcentował w rozmowie z autorem tekstu, przeprowadzonej w dniu 7 lipca 2020 roku.

Duogram – technika

Technika duogramu, która stała się punktem wyjścia dla działalności Wojneckiego w zakresie reklamy, została opracowana w 1965 r., a rok później odbył się jej pierwszy pokaz pt. *Skacząca plazma* w poznańskim Salonie PTF-u⁹. Technika ta odnosi się do problemu percepcji rzeczywistości i powstała w relacji do mechanizmu obuocznego postrzegania płaszczyzny przez człowieka. Artysta wskazywał, iż brak w nim różnicowania bodźców wizualnych docierających do gałek ocznych, co – jak dowodził – ogranicza nasze doznania percepcyjne w zakresie odczuwania trójwymiarowości, ale również blasku, połysku, migotania czy skrzywienia powierzchni¹⁰. Wojnecki podkreślał, że z tym problemem mierzyły się pokolenia artystów grafików, malarzy czy wreszcie fotografów, poszukujących nowych form mogących wesprzeć proces percepcji płaszczyzny dowolnego obrazu, jednak próby te „nie rozwiązały zagadnienia dwuocznego postrzegania do końca, to jest nie doprowadziły do takiej sytuacji, aby przy obserwacji dwuwymiarowego obrazu równocześnie obojgiem oczu, bodźce docierające do lewego oka były niezależne od bodźców docierających do prawego oka”¹¹. To właśnie dopiero technika duogramu dawała możliwość przełamania opisanego impasu.

Czym zatem charakteryzował się duogram? Według najprostszej definicji jest on: „obrazem utrwalonym na papierze fotograficznym, zaopatrzonym w równoległy raster soczewkowy”¹². Tego typu rastry były stosowane również w pocztówkach trójwymiarowych. Proces powstawania duogramu następująco opisywał autor: „Jeżeli podczas naświetlania papieru za pomocą powiększalnika położymy na warstwę światłoczułą wspomniany raster, wykonany np. ze szkła organicznego (pleksi), to powstały obraz składać się będzie z równoległych, pionowych linii. (...) Naświetlając innym negatywem ten sam papier powtórnie, jednakże po przesunięciu rastra o połowę odstepu pomiędzy cylindrycznymi soczewkami, otrzymamy drugi obraz, składający się z równoległych linii biegnących pomiędzy liniami obrazu pierwszego. Po nałożeniu rastra na tak naświetlony i następnie podany obróbce chemicznej pozytyw ogląda się go jakby przez cylindryczne lupy, przy czym każde oko odbiera inny obraz”¹³.

W ten sposób skonstruowany duogram, podczas oglądania go przez będącego w ruchu widza, dawał silne wrażenia wizualne: pulsowania, połysku czy wibracji płaszczyzny, a każde poruszenie obserwatora „wy-

» 9 J. Busza, *Wobec fotografów*, Centralny Ośrodek Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990, s. 124.

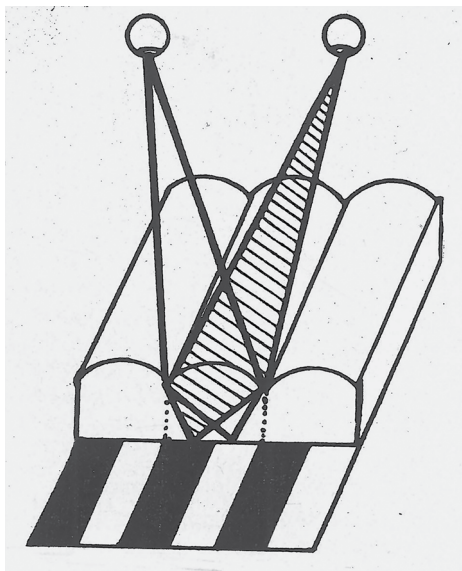
» 10 S. Wojnecki, *Duogramy*, „Fotografia”, 1970, nr 10, s. 227.

» 11 *Ibidem*, s. 228.

» 12 *Ibidem*.

» 13 *Ibidem*.

twarzało nowe efekty optyczne¹⁴. Jak zauważyła Marianna Michałowska: „Duogamy kazały zadawać pytanie o naturę fotograficznego złudzenia przestrzeni, opartego na złudzeniach optycznych, będących konsekwencją punktu widzenia”¹⁵. Autor uzyskane efekty sytuował w obszarze kontynuacji rozwiązań stosowanych przez futurystów i kubistów w równoczesnym ukazywaniu faz ruchu i przedmiotów z różnych perspektyw¹⁶.



Il. 2.

Schemat duogramu, archiwum Stefana Wojneckiego

Duogram – narzędzie perswazji

Stefan Wojnecki w 1972 r. podjął próbę adaptacji swojej techniki do celów reklamowych, kładąc szczególny nacisk na doświadczanie przez widza/konsumenta owego dynamicznego efektu towarzyszącego postrzeganiu duogramów, który przyrównywał do wrażenia, jakie dają pulsujące neony czy reklamy filmowe¹⁷, co w konsekwencji miało się przekładać na możliwość zwrócenia uwagi widzowi na konkretny towar, wyłowienia go

» 14 A. Sobota, *Impulsy i pęknięcia*, [w:] Stefan Wojnecki – *Pęknięcia – Ku Symulacji...*, op. cit., s. 11.

» 15 M. Michałowska, *Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego*, [w:] Stefan Wojnecki. *Doświadczanie (w) fotografii*, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2015, s. 27.

» 16 S. Wojnecki, *Duogamy*, „Fotografia”, 1970, nr 10, s. 228.

» 17 S. Wojnecki, *Duogamy* [Ulotka towarzysząca wystawie w trakcie Międzynarodowego Kongresu Reklamy Socjalistycznej], Salon PTF w Poznaniu, 1972 [brak numeracji stron].

z zalewu innych komunikatów wizualnych. Potencjalne możliwości, jakie dawała technika duogramu, opisał Wojnecki w krótkim tekście ulotki do wystawy towarzyszącej Międzynarodowemu Kongresowi Reklamy Socjalistycznej, w której dowodził: „Nakładanie się kilku wersji obrazu stwarza możliwości wywołania u widza pożądanych skojarzeń, w stopniu o wiele większym, niż w tradycyjnych rozwiązaniach ujęć ekspozycyjnych. Wprowadzenie oryginalnych wyrobów w charakterze składników kompozycji duogramu potęguje siłę ekspresji – tym bardziej, że wyroby te ukazują się w nowym, nieznanym zwiedzającemu aspekcie ruchu – wyroby pulsują swoimi kolorami i kształtami”¹⁸. Jeśli jednak dokonujące się dynamicznie zmiany przed oczyma widza, rodzaj spektaklu wizualnego, odniesiemy do ich znaczenia w procesie perswazyjnym, to należy podkreślić, że miały one na celu pozyskanie jego uwagi i skupienie spojrzenia na konkretnej płaszczyźnie z komunikatem reklamowym. Technika duogramu była zatem dla Wojneckiego przede wszystkim rodzajem, jak ówczesznie mówiono, wabika. Zresztą o tym potencjale duogramu pisał autor już w 1970 r., niejako antycypując swoje późniejsze o dwa lata wystąpienie.



Il. 3.

Projekt reklamy płynu do płukania ubrań FF z Polleny-Uroda, duogram, 1978, archiwum Stefana Wojneckiego

Dodajmy, że przecucie nie myliło artysty, bowiem, jak wspominał, ok. 1972 r. jeden z jego duogramów został zakupiony i wykorzystany do reklamy proszku do prania Ixi 65, pełniąc funkcję obiektu przyciągającego uwagę widza do witryny sklepowej Państwowego Domu Towarowego Okrągłak w Poznaniu¹⁹. Zauważmy jednak, że w swej istocie pulsująca i podlegająca zmianom płaszczyzna duogramu mogła wpływać na obniżenie czytelności przekazywanych informacji, co zresztą w sposób zawołowany podkreślał sam autor: „Przechodzący przed duogramem widz odbiera wrażenie ruchu eksponowanej kompozycji, które to wrażenie znika w chwili zatrzymania się – obraz staje się wówczas statyczny, umożliwiając spokojną percepcję podanej informacji”²⁰.



II. 4.

Projekt reklamy *Fabryki Urządzeń Laboratoryjnych i Medycznych „Polon – Poznań”*, archiwum Stefana Wojneckiego

Zatem proces percepcji duogramu reklamowego powinien dokonywać się dwufazowo: w pierwszym etapie jego nietypowa zmieniająca się forma miała przyciągać uwagę, w drugiej konieczny okazywał się moment zatrzymania – swoista „stopklatka”, która w praktyce łączyła się ze wstrzymaniem fizycznego ruchu widza. Być może zauważona przez Wojneckiego

» 19 Informacja na podstawie rozmowy ze Stefanem Wojneckim przeprowadzonej w dniu 7 lipca 2020 roku.

» 20 S. Wojnecki, *Duogramy* [ulotka towarzysząca wystawie w trakcie Międzynarodowego Kongresu Reklamy Socjalistycznej], op. cit.

konieczność wstrzymania ruchu, wprowadzenia nazwijmy to „momentu statycznego” w odbiorze spowodowała, że z czasem artysta zmodyfikował wyjściową technikę duogramu na potrzeby projektów reklamowych. Artysta wykonał bowiem w znacznie zmodyfikowanej wersji dwa wzorcowe projekty duogramów na zbiorową wystawę pt. *Polska fotografia reklamowa*²¹. Prezentacja ta odbyła się na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich w 1978 roku. Wojnecki w swoich pracach wprowadził element zwiększający czytelność całości, który, jak się zdaje, eliminował konieczność chwilowego „unieruchomienia” widza. W tych realizacjach przytwierdzał do powierzchni duogramu wycięte konturowo zdjęcia, napisy bądź konkretne towary. W ten sposób powstała jedna z wersji duogramu 4F z 1971 r.²², do którego autor przymocował białą plastikową butelkę popularnego wówczas płynu do płukania ubrań FF, produkowanego przez przedsiębiorstwo Pollena-Uroda w Warszawie.

Drugim przykładem jest duogram z motywem gwiazdy, na którym autor umieścił nazwę Polon (gwiazda miała być odbierana jako wizualny ekwiwalent symbolu pierwiastka Polon²³) i konturowo wycięte zdjęcie sprzętu elektronicznego produkowanego przez Fabrykę Urządzeń Laboratoryjnych i Medycznych „POLON – POZNAŃ”. Podstawowy efekt wywierany w tych projektach opierał się na kontraście pulsującego tła przyciągającego wzrok i statycznych elementów przytwierdzonych do powierzchni duogramu, przy czym podkreślimy, że wszystkie elementy kompozycji pozostawały w związku znaczeniowym. Na koniec zauważmy, że wyraz plastyczny tych projektów dopełniał uzyskiwany efekt przestrzenny, który powstawał poprzez uwidocznienie grubości rastra, wywołane zestawieniem elementów znajdującymi się na i pod nim oraz przez wolumen nakładanych przedmiotów.

Psychologiczne oddziaływanie barw w komunikacie reklamowym

Dopełnieniem koncepcji Wojneckiego dotyczącej fotografii reklamowej były jego rozważania na temat psychologicznego oddziaływania barw, które przedstawił w referacie podczas sympozjum towarzyszącego wystawie *Polska fotografia reklamowa* w 1978 roku. Wygłoszone wówczas tezy były konsekwencją jego kilkuletniej pracy w Międzywydziałowym Zakładzie Nowych Technik Nauczania Uniwersytetu Adama Mickiewicza i prowadzonych pod opieką prof. Leona Lei badań, nad znaczeniem

» 21 Informacja na podstawie rozmowy ze Stefanem Wojneckim przeprowadzonej w dniu 14 lipca 2020 roku.

» 22 Tytuł pracy podaję za: Stefan Wojnecki. *Doświadczenie (w) fotografii...*, op. cit., s. 204.

» 23 Informacja na podstawie rozmowy ze Stefanem Wojneckim przeprowadzonej w dniu 7 lipca 2020 roku.

barw w procesie dydaktycznym²⁴. W referacie Wojnecki położył nacisk na subiektywne odczuwanie barw przez widza i konsekwencje tego w odniesieniu do percepcji komunikatów reklamowych. Precyzyjnie rozpiisał wyróżnione przez siebie podstawowe funkcje barw, które podzielił na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza, elementarna, była związana z ułatwieniem rozpoznawania kształtów przedmiotów – przede wszystkim artysta zwracał uwagę na ich relacje wobec tła. Druga odnosiła się do stymulacji emocji, które rozpoznawał na trzech poziomach. Pierwszy to poziom wrażenia, uzyskiwany poprzez ułatwienie percepcji dzięki koncentracji uwagi widza na tych kształtach, które są wyodrębnione kolorystycznie przez tło. Drugi



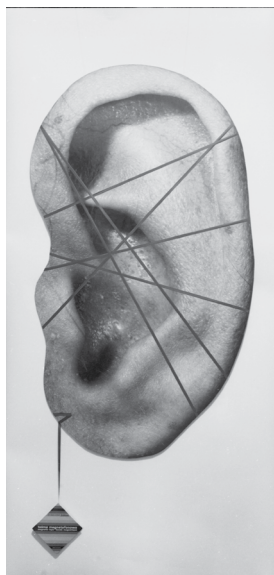
Il. 5.

Projekt reklamy teflonu, ok. 1978, archiwum Stefana Wojneckiego

to poziom spostrzeżenia, polegający na identyfikacji związków określonych przedmiotów z konkretnymi barwami, i wreszcie trzeci dotyczący impulsów emocjonalnych odczuwanych w obcowaniu z dużymi płaszczyznami barwnymi, które oddziałują na nasz organizm (np. na nastrój, aktywność fizyczną i umysłową). Funkcje te składają się na osobnicze doświadczenia wizualne doznawane w trakcie kontaktu z barwnymi przedmiotami, które są kodowane w pamięci. Dlatego też, jak konkludował Wojnecki: „podczas oglądania barwnego zdjęcia przedmiotu fotograficzny obraz podświadomie porównujemy z matrycą w pamięci. Dla rozważań na temat fotografii

» 24 Stefan Wojnecki – *Pęknięcia – Ku symulacji...*, op. cit., s. 129.

reklamowej płyną stąd wnioski następne: jeżeli na obrazie fotograficznym barwa danego przedmiotu zgodna jest z oczekiwaniem odbiorcy – uznaje on ten obraz za wiernie odtwarzający barwy, a co za tym idzie – daje mu wiarę. W związku z tym wprost koniecznością jest odpowiednie korygowanie barw w chwili fotografowania, uwzględnianie subiektywnych wyobrażeń utrwalonych w pamięci”²⁵.



Il. 6.

Projekt reklamy taśm magnetofonowych gorzowskich Zakładów Włókien Chemicznych „Stilon”, archiwum Stefana Wojneckiego

Stwierdzenia autora na temat działania mechanizmu pamięci łączą się z kluczowymi rozstrzygnięciami w jego teorii fotografii (mam na myśli te, które nie były bezpośrednio odnoszone do użytecznego aspektu fotografii), o czym pisała Marianna Michałowska: „Podstawą koncepcji Wojneckiego jest przekonanie, że nasz mózg, opierając się na zbiorze doświadczeń wzrokowych wytwarza »matryce«, na podstawie których tworzymy swój model świata. (...) Patrząc zatem na obiekt, uruchamiamy »pamięciowe ślady« doświadczeń w umyśle, które pozwalają nam rozpoznać na obrazie zarysy kształtów jako coś znanego”²⁶.

Praktycznym przełożeniem obserwacji dotyczących psychologicznego oddziaływania barw były dwie pozostałe prace eksponowane na wystawie

» 25 Tezy referatu oraz cytaty za: S. Wojnecki, *Wybrane psychologiczne aspekty barwy* (skrót referatu), „Fotografia” 1978, nr 4 (12), ss. 20–21.

» 26 M. Michałowska, *Pochwała myślenia...*, op. cit., s. 19.

w 1978 roku. Pierwsza z nich ukazuje właściwości teflonu, sugerując jego „nieprzywieralność”, oto na fotografii widzimy patelnię ze zdeformowaną – domyślamy się, że pod wpływem ciepła – szklaną butelką²⁷. W odniesieniu do rozwijanej przez artystę psychologii percepcji wydaje się, że projekt ten modelowo ilustruje tezy o wyodrębnianiu kształtów za pośrednictwem barwnych tła. Druga praca to rodzaj kolażu o monumentalnych rozmiarach, „reklamującego” taśmy magnetofonowe gorzowskich Zakładów Włókien Chemicznych „Stilon”. Projekt ten składa się z wyciętego konturowo zdjęcia małżowiny usznej, nałożonego na białe tło podkładu, do którego zostało swobodnie przytwierdzone na taśmie magnetofonowej jej firmowe opakowanie. Dodatkowo zdjęcie przed przytwierdzeniem do podłoża zostało obwiązane taśmą przebiegającą przez całą jego długość i szerokość, tworząc rodzaj „sieci”, sugerując metaforę narządu słuchu „opieczionego” dźwiękiem, którego czystości domyślamy się dzięki wprowadzeniu do kompozycji białego tła, abstrahującego całość z konkretności rzeczywistości.

Propozycje Stefana Wojneckiego versus koncepcja reklamy socjalistycznej

Projekty Wojneckiego przynoszą pytania również w odniesieniu do ówczesnej sytuacji społeczno-ekonomicznej, która stanowiła ich kontekst. Tym bardziej, że sam autor sytuował w nim swoje prace, co tłumaczył w odniesieniu do duogramów: „Jak w każdej dziedzinie gospodarki, tak również w wystawiennictwie uwzględnić należy czynniki ekonomiczne. Koszt wykonania i ekspozycji duogramu jest znikomo mały w stosunku do tradycyjnych sposobów wywoływania wrażenia ruchu. Składa się na to brak mechanizmów napędowych, instalacji elektrycznej związanej ze specjalnym oświetleniem i skomplikowanego montażu. Podsumowując, proponowana technika duogramów stanowi cenną zdobycz nowoczesnej reklamy, wartą szerokiego upowszechnienia”²⁸. Mariaż reklamy ze sztuką w pracach Wojneckiego realizował się na poziomie założeń programowych twórcy, który poszukiwał ówczesnie silnego kontekstu społecznego dla swoich propozycji. Podkreślmy jednak, że ten sposób myślenia miał głębokie korzenie w ówczesnych zapatrywaniach na rolę reklamy w gospodarce socjalistycznej.

Zadajmy pytanie, w jaki sposób ówczesnie postrzegano w Polsce reklamę, tym bardziej, że sposób jej rozumienia był diametralnie odmienny od dzisiejszego. Istotne to zagadnienie, bowiem jak dowodził Piotr H. Le-

» 27 W rzeczywistości wykorzystana do zdjęcia butelka była zwykłym odrzutem produkcyjnym. Informacja na podstawie rozmowy ze Stefanem Wojneckim przeprowadzonej w dniu 7 lipca 2020 roku.

» 28 S. Wojnecki, *Duogramy* [ulotka towarzysząca wystawie w trakcie Międzynarodowego Kongresu Reklamy Socjalistycznej], Salon PTF w Poznaniu, 1972 [brak numeracji stron].

wiński: „Reklama kapitalistyczna uznana została za równoznaczną z przynależną burżuazyjnemu światu propagandą konsumpcyjnego modelu życia i w związku z tym za wielce niewygodną dla ówczesnego ustroju politycznego. Reklama socjalistyczna miała za zadanie rzetelnie informować klienta i tylko ten aspekt reklamy uznawano za wartościowy”²⁹. Ostatnie stwierdzenie Lewińskiego doskonale oddaje ducha ówczesnych sposobów definiowania reklamy w państwach socjalistycznych, czego przykładem jest jedna z jej najtrafniejszych wykładni autorstwa Alfreda Jaroszewicza: „Reklama socjalistyczna rzetelnie informuje o towarach i usługach, zachęca do kupna tych towarów i usług oraz kształtuje popyt konsumpcyjny, zgodnie z interesem konsumenta, a jednocześnie z interesem gospodarki socjalistycznej”³⁰.

W tym systemie odgórnie sterowanej gospodarki najważniejszym zadaniem reklamy było „szeroko pojęte kształtowanie rynku”³¹. Dla realizacji takiego modelu państwo prowadziło określoną politykę cenową, produkcyjną czy sprzedażową oraz kształtowało zapotrzebowania i preferencje społeczeństwa za pomocą akcji reklamowych³². Dlatego, jak przekonuje Judyta Ewa Perczak, cały system reklamy socjalistycznej „służył realizacji najważniejszego zadania reklamy – kształtowania popytu obywateli zgodnie z polityką gospodarczą państwa”³³.

Projekty Wojneckiego w zakresie reklamy odnosiły się przede wszystkim do kwestii przykuwania uwagi widza/konsumenta, wprowadzania go w stan zaciekawienia, będącego nieodzownym elementem wolnorynkowych strategii perswazyjnych. Zatem propozycja artysty wyraźnie odnosiła się nie tyle do preferowanego informacyjnego modelu reklamy, ile do problemu konkurencji w przestrzeni publicznej. Gospodarka w PRL-u była jednak całkowicie zdominowana przez przedsiębiorstwa państwowe, które pracowały nie w odniesieniu do wolnorynkowej sytuacji, lecz planów kreślonych przy ministerialnych stołach. Dlatego wykorzystywanie mechanizmu ludzkiej percepcji w celu przyciągnięcia uwagi klienta może jawić się raczej jako refleks myśli teoretyków zachodniej reklamy.

Choć zapewne impuls ten odegrał rolę w podejściu Stefana Wojneckiego do zagadnienia reklamy, to jednak nie można rozważać jego prac i rozwiązań teoretycznych jako antysystemowych. Myślę, że już przytoczone na początku artykułu hasło „Awangardowa forma – treść społecznie użyteczna”, ówczasie lansowane przez artystę, eliminowało subwersyw-

» 29 P. H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 14.

» 30 Cytuje za: J. E. Perczak, *Polska reklama prasowa w latach 1945–1989. O reklamie, której nie było?*, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2010, s. 45.

» 31 *Ibidem*, s. 50.

» 32 *Ibidem*.

» 33 *Ibidem*, s. 57–58.

ny sposób myślenia. Źródeł pewnych niekonsekwencji w postawie artysty należy raczej dopatrywać się w fakcie, że pomimo oficjalnych deklaracji ideologów świat zachodniej reklamy jawił się jako niezwykle atrakcyjny, co nawet potwierdzali sami teoretycy reklamy socjalistycznej, niewykluczający możliwości korzystania z wybranych rozwiązań formalnych. Natomiast o nierozdzielnym związku prac Wojneckiego z epoką i dążeniami ówczesnych polskich twórców reklamy świadczy specyficzny, nazwijmy go, hybrydyczny status jego prac, zawieszonych pomiędzy artystycznymi formami a celami informacyjno-perswazyjnymi.

Ów hybrydyczny status ówczesnej produkcji reklamowej, w który wpisywały się projektowe dążenia Wojneckiego, wynikał ze sposobu pojmowania reklamy i wyznaczonego jej miejsca w gospodarce i społeczeństwie. Doskonale o tym zaświadczać dociekania Klemensa Białeckiego³⁴: „Socjalistyczna reklama powinna generalnie posługiwać się inną argumentacją niż reklama kapitalistyczna. (...) Powinna więc wskazywać na korzyści i celowość postępowania adresata zgodnie z intencjami nadawcy, gdy reklama kapitalistyczna apeluje przeważnie do motywów emocjonalnych postępowania konsumenta. Wiąże się z tym zagadnienie kulturotwórczej roli reklamy. W warunkach kapitalistycznych celem tej działalności jest dążenie do sprzedania przede wszystkim. (...) Reklama socjalistyczna jest przeważnie bardziej ambitna w swojej formie. Rozwija się przykładowo w Polsce w oparciu o przodujące formy graficzne (plakat artystyczny), posługuje się poprawnym słownictwem (reklama radiowa); staje się więc czynnikiem kulturotwórczym”³⁵.

Ta nakreślona odmienność reklamy socjalistycznej, oparta m.in. o łączność ze światem sztuki, tworzyła jej nietypowy status oraz otwierała drogę dla takich propozycji jak ta Wojneckiego. Specyfika polskiego środowiska reklamowego była już w latach 60. komentowana przez zachodnioeuropejskich specjalistów, czego doskonałym przykładem jest artykuł Sydneya Abrahama, dyrektora jednej z londyńskich agencji reklamowych oraz eksperta FAO ds. reklamy wizualnej towarów spożywczych. Abraham swoje rozważania oparł na spostrzeżeniach z wizyty w Polsce w maju 1969 roku. Wyraźnie podkreślił, że w przypadku działalności polskich wytwórców reklamy (zarówno zlecniodawców, jak i artystów) można mówić: „o braku zrozumienia potrzeb zmieniającej się ekonomiki i to zarówno u producentów, jak i artystów. Muszą oni zrozumieć to, że nie mogą zadowalać się jedynie stwierdzeniem faktów, lecz udzielać odpowiedzi na pytanie dlaczego? – jeśli zamierzają zaspokoić życzenia swoich

» 34 Klemens Białecki był przewodniczącym Komisji Reklamy Polskiego Towarzystwa Ekonomicznego, które było organizatorem Międzynarodowego Kongresu Reklamy Socjalistycznej, podczas którego prezentowano wystawę Stefana Wojneckiego.

» 35 K. Białecki, *Reklama socjalistyczna w służbie społeczeństwa*, „Reklama” 1972, nr 11, s. 5.

klientów”³⁶. Zauważa również brak odpowiednich sloganów reklamowych oraz nieobecność odpowiednich tekstów na plakatach. W owych brakach ujawnia się odmiennosc praktyk reklamy socjalistycznej i kapitalistycznej. Uderzające obserwatora z Londynu artystyczne formy zawierały w sobie wewnętrzną sprzeczność, o której pisał: „naczelnym celem reklamy nie jest zdobywanie podziwu dla jej artystycznych walorów, ale zwrócenie na siebie uwagi, zatrzymanie jej i spełnienie zadania handlowego”³⁷.

Uwagi Abrahama nie tylko wskazują na ów hybrydyczny status ówczesnej reklamy socjalistycznej, ale również ukazują w realnym świetle projekt Wojneckiego, którego wysublimowane formy trudno byłoby przenieść z sukcesem komercyjnym do przestrzeni rządzącej się prawami rynkowymi. Dodajmy wreszcie, że do podobnych wniosków co Sydney Abraham doszedł również Romuald Kłosiewicz, który komentując m.in. prace Wojneckiego, eksponowane na wystawie *Polska Fotografia Reklamowa*, zauważył, że impreza: „okazała się salonem sztuki handlowo bezinteresownej”³⁸. I właśnie ta osobliwa symbioza celów artystycznych i reklamowych cechowała dużą część poczynań twórców polskiej reklamy doby PRL-u. Podkreślmy wreszcie, że ta charakterystyczna i warunkowana określonym systemem społeczno-politycznym postawa przyniosła szereg wybitnych osiągnięć, jak choćby pokaźną ilość dzieł zrealizowanych przez twórców polskiej szkoły plakatu.

Zakończenie

Wydaje się, że opisany splot działań artystycznych ze strategiami perswazyjnymi był dla Wojneckiego jedynie epizodem, odpowiedzią na chwilowe, wzmożone zainteresowanie ośrodka poznańskiego zagadnieniami reklamy, które notujemy w latach 70. XX wieku. Prace te były eksperymentem, mającym na celu poszukiwania pewnego głębszego uzasadnienia społecznego powstających dzieł. Podkreślmy, że pomimo nadanych im nowych funkcji, duogramy sytuowały się w obszarze głównych zainteresowań twórcy, o których pisała Marianna Michałowska: „Wojnecki w twórczości artystycznej i teoretycznej zajmuje się w dużej mierze językiem fotografii i jego relacją tak do odniesień przedmiotowych, jak i do innych mediów, a także percepcyjnymi możliwościami ludzkiego umysłu. Interesuje go to, jak przebiega proces postrzegania rzeczywistości, dlaczego tę rozpoznajemy, jak pamiętamy i komunikujemy się z innymi”³⁹. Prace te realizują również podstawowy model jego twórczości: „Stanowi ona obszar nieusta-

» 36 S. Abraham, *Obserwacje dotyczące reklamy w Polsce*, „Reklama”, 1970, nr 5, s. 16.

» 37 *Ibidem*.

» 38 R. Kłosiewicz, *Reklamowe konfrontacje*, „Fotografia” 1978, nr 4, s. 16.

» 39 M. Michałowska, *Pochwała myślenia...*, op. cit., s. 11.

jącego eksperymentu – ujmowanego zarówno jako poszukiwanie rozwiązań technicznych, jak też wytworzenie interesującego wizualnie obiektu”⁴⁰.

Należy zatem je rozumieć jako szerzej „nieskonsumowany” w praktyce eksperyment, który nie został podjęty przez decydentów reklamy. Ich milczenie spowodowało powrót duogramów do porządku sztuki, a sam autor po wygaśnięciu dekady gierkowskiej nigdy więcej nie lokował ich w kontekście celów komercyjnych. Charakterystyczne, że eksperyment reklamowy nie był już brany pod uwagę przez Wojneckiego w kolejnych retrospektywach jego twórczości, a duogramy po zdjęciu nałożonych na ich powierzchnie reklamowych nakładek powróciły do swojego pierwotnego kontekstu, definiującego jego ogólną postawę, którą Adam Sobota definiował jako „jedność nauki, techniki i sztuki”⁴¹. ●

Maciej Szymanowicz

● <https://orcid.org/0000-0002-0484-3350>

» 40 *Ibidem*, s. 13.

» 41 A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2001, s. 152.

adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, wykładowca filozofii i etyki na Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu oraz semiotyki w Collegium Da Vinci. Jego główne zainteresowania skupiają się obecnie wokół obecności chłopskiego dziedzictwa w polskiej pamięci zbiorowej. Na ten temat opublikował kilkanaście artykułów naukowych i popularnonaukowych, m.in. w „Kulturze Współczesnej” oraz „Le Monde Diplomatique. Edycja polska”, był także współautorem publikacji *Polskie miejsca pamięci. Dzieje toposu wolności* (2014), wydanej pod auspicjami Narodowego Centrum Kultury, oraz *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze* (Universitas, 2019), opublikowanej jako 7. tom serii wydawniczej Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. Zajmuje się również problematyką nihilizmu (m.in. jest autorem książki opublikowanej w serii „Monografie FNP” *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010).

Orka na ugorze. Praca pamięci nad poddaństwem i pańszczyzną w polskich mediach, humanistyce, kulturze i sztuce drugiej dekady XXI wieku

Kiedy skończyła się w Polsce pańszczyzna?

10 sierpnia 2007 roku zmarł na Spiszu w przysiółku Niedzica-Zamek Jan Janos, ostatni polski chłop pańszczyźniany.

Nie jest to żaden chochlik drukarski, faktograficzna pomyłka czy też zastosowana dla lepszego efektu metonimia, polegająca w tym przypadku na tym, że pisząc „chłop pańszczyźniany” autor miał pewnie na myśli syna albo, co bardziej prawdopodobne, wnuka lub prawnuka chłopu pańszczyźnianego. Bynajmniej nie. Autor nie miał na myśli ani syna, ani wnuka, ani prawnuka, tylko autentycznego polskiego chłopu pańszczyźnianego. Ktoś jednak może nadal ripostować: przecież, jak pouczają nas podręczniki historii, na Węgrzech, do których należał Spisz, pańszczyzna została zniesiona w 1848 r., tak zresztą jak w całym Cesarstwie Austriackim, a więc 159 lat przed śmiercią Janosa. Coś więc musiało się autorowi jednak pomieszać. Otóż autor odpowiada: nic mu się nie pomieszało, nie wystąpił błąd w druku i nie zastosował żadnego chwytu retorycznego. Na Spiszu i Orawie uwłaszczenie przeprowadzono bowiem jedynie połowicznie. Między innymi w dobrach klucza dunajckiego część małorolnych

i bezrolnych chłopów, którzy nie byli w stanie wyżyć z posiadanego przez nich kawałka ziemi, zawarła, jakoby dobrowolnie, umowy z dziedzicami ziemi spiskiej, w szczególności z rodem Salamonów i Jugenfeldów. W zamian za użytkowanie niewielkiego gruntu ornego, zwykle około trzech



Il. 1.

Ostatni niedzicki żelarz Jan Janos z żoną Anną z d. Florek (archiwum R. Bogaczyk), fot. dzięki uprzejmości Elżbiety Łukuś

mórg, otrzymywanie budulca na dom, drewna na opał, ziarna pod zasiew, a ponadto uprawnienie do wypasu krów na pastwisku folwarcznym oraz możliwość zbierania grzybów i jagód w lasach dworskich, chłopci zobowiązali się do odpracowania od 40 do 72 dni na rok z morgi na polu pańskim. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości i przyłączeniu Spiszu do Polski dawne stosunki trwały nadal. Ta pogrobową formą pańszczyzny, nazwana żelarką, ostatecznie została zniesiona ustawą sejmową w dniu 20.03.1931 roku. I to wtedy dopiero, przynajmniej formalnie, została zamknięta jedna z najciemniejszych kart naszej historii, jaką była przymusowa renta odrobkowa, czyli właśnie pańszczyzna, będąca zasadniczym elementem wielowiekowego poddaństwa chłopów, zwłaszcza w okresie od końca XV do połowy wieku XIX, w którym to przedziale poddaństwo (osobiste, gruntowe i sądowe), zwane czasem w odniesieniu do tego okresu wtórnym, przybrało formę zaostrzoną, niewiele różniąc się, w szczególności w XVII i XVIII w., od stanu niewolnictwa.

Czy i co wywodzące się w ogromnej większości z chłopstwa polskie społeczeństwo pamięta o tej ciemnej karcie swojej historii? Czy ma możliwość i wolę, by ją pamiętać? A jeśli tak, to czy warto, by ją pamiętało? Wreszcie pojawia się wiążące się z tymi pytaniami pytanie bardziej konkretne: jaką rolę w tej pamięci poddańczo-pańszczyźnianej przeszłości odgrywają medialny dyskurs publiczny, humanistyka, szeroko pojęta kultura i sztuka (teatr, literatura, film, sztuki wizualne)? Cały niniejszy tekst będzie próbą odpowiedzi na te pytania.

Skolonizowana pamięć, narzucona tożsamość

Chciałbym zacząć od istotnej ze względu na cel tego tekstu uwagi, że Polacy o wiejskich rodowodach, albo przynajmniej ich znacząca część, „wycisza” swoje chłopskie pochodzenie, bo zarówno na indywidualnym, jak i zbiorowym poziomie ich tożsamość jest kształtowana przez mające szlachecką proveniencję *imaginarium*, które w dużej mierze stało się paradygmatycznym punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych hegemonicznych wyobrażeń o „prawdziwej” polskości, internalizowanych przez całe społeczeństwo dzięki bogatemu arsenale środków przemocy symbolicznej. Jak skonstatował Andrzej Mencwel w wywiadzie udzielonym Dominice Kozłowskiej dla miesięcznika „Znak”, w maju 2012 r.:

państwo wszelkimi dostępnymi środkami: edukacyjnymi, naukowymi, politycznymi i propagandowymi, skutecznie kolonizuje naszą świadomość historyczną wyobrażeniami rycersko-szlachecko-powstańczymi, tak jakby stanowiły one jedyną treść historii Polski¹.

Podobnego zdania był Przemysław Czapliński, gdy rok później zauważył: „90 procent społeczeństwa odwołuje się do tradycji nie własnej, (...) tożsamość dziewięciu dziesiątych społeczeństwa plebejskiego została skolonizowana przez mitologię szlachecką”². Językiem wizualnym celnie wyraża te diagnozy dwoje poznańskich artystów młodego i średniego pokolenia, Małgorzata Myślińska i Maciej Kurak.

» 1 Wychodzenie z prowincji. Z prof. Andrzejem Mencwelem rozmawia Dominika Kozłowska, „Znak” 2012, nr 684, s. 19.

» 2 P. Czapliński, *Horror Polonicus*, [w:] A. Bielik-Robson i in., *Kim są Polacy*, Agora, Warszawa 2013, s. 97.



Il. 2.

Małgorzata Myślińska, fragment książki artystycznej *Dworki i pałace* (2018), zrealizowanej w ramach projektu Zakład Fotograficzny, fot. dzięki uprzejmości artystki

Myślińska jest autorką książki artystycznej *Dworki i Pałace* (2018), powstałej w ramach projektu „Zakład Fotograficzny”, realizowanego podczas rezydencji artystycznej „Rezydenci w Rezydencji 2018” w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu (luty-kwiecień 2018). Artystka odwiedziła ponad 25 zakładów fotograficznych, gdzie zadała sobie trud sfotografowania sporej ilości tzw. tła scenkowych, służących do wykonywania pamiątkowych portretów oraz sesji studyjnych z okazji rodzinnych uroczystości (przede wszystkim ślubów i komunii), z zamiarem późniejszego umieszczenia takich fotografii w albumie lub na ścianie. Co najczęściej było przedstawiane na tych tłach? Otóż, jak nietrudno się domyślić, wiodącym tematem były wnętrza arystokratycznych i szlacheckich rezydencji: zamków, pałaców, dworców, oraz ich otoczenie: altany, ogrody, parki. Moda na wykonywanie zdjęć na takim tle zaczęła się w latach 80., szczyt popularności osiągając w latach 90., i chociaż ich popularność dzisiaj zmalała, a sesje studyjne zostały w dużym stopniu zastąpione przez sesje plenerowe, to jednak tematyka pozostała ta sama – najbardziej popularnym miejscem dla sesji zdjęciowej nadal są dworki, zamki, pałace oraz parki³.

» 3 Zob. M. Myślińska, *Dworki i pałace*, Wyd. Ostrów, Poznań 2018, s. 143.



Il. 3.

Maciej Kurak, *Nadzieja (sen burżuazji)*, cykl: *Wiara, nadzieja, miłość*. Część projektu *Czerwony Katechizm*, druk cyfrowy (2015), fot. dzięki uprzejmości artysty

Z kolei Kurak, w pracy z 2015 r. zatytułowanej *Nadzieja (Sen burżuazji)*, wykonanej w technice druku cyfrowego grafice, będącej według artysty „zapis[em] myśli dotyczącej kanonów zachowania”⁴, przedstawił lekko rozmazany, sprawiający raczej wrażenie szkicu niż dopracowanego rysunku, obraz samochodu ciągnącego specyficzny karawan, swoim kształtem przypominający typowy dworek szlachecki. W hegemonicznym narodowym *imaginarium* ten obiekt architektoniczny, jak dobrze wiemy, konotuje arcywspółczesność, dostojną tradycję, wyższe rejestry zarówno kulturowego, jak i materialnego statusu, i dlatego jest też obiektem nostalgicznych snów na jawie⁵ dzisiejszej polskiej klasy średniej i wszystkich tych, którzy aspirują do stania się jej częścią.

Jeśli te wyrażone słowem i obrazem uwagi bacznych obserwatorów i wnikliwych krytyków polskiego społeczeństwa i kultury są słuszne, nie może dziwić, że w polskiej pamięci zbiorowej nie ma miejsca na ekspozowanie poddańczo-pańszczyźnianej przeszłości, zaburzającej wielkie narracje narodowe z ich osnową w postaci kultu powstań i społecznego solidaryzmu, w których jeśli pojawiał się – a pojawiał się często – wą-

» 4 *Czerwony katechizm*, Maciej Kurak, <https://uap.edu.pl/2018/11/czerwony-katechizm-maciej-kurak/> [dostęp: 18.06.2020].

» 5 W kontekście tytułu nadanego pracy przez Kuraka, warto przywołać tu trafne określenie nostalgii francuskiego filozofa Jeana Guitttona jako nadziei skierowanej ku przeszłości. Zob. J. Guittton, *Sens czasu ludzkiego*, przeł. W. Sukiennicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 23.

tek martyrologiczny, to dotyczył nie tyle ofiar wewnętrznej systemowej szlacheckiej przemocy, ile działań obcych, złowrogich, antypolskich sił. Dlatego nie dziwi, że na łamach szacownej „Rzeczypospolitej”, zdradzając objawy paniki moralnej, Piotr Skwieciński egzorcyzmował poniższą wypowiedź jednego z uczestników debaty o pańszczyźnie, Przemysława Wielgosza, uważając ją za „powódź nienawistnych aberracji”⁶. Cóż zaś takiego stwierdził Wielgosz? Przeczytajmy:

Insurgenci, powstańcy i irredentyści, których przegrane bitwy do dziś okupują zbiorową pamięć historyczną w Polsce, reprezentowali raptem kilka procent ludności kraju, w imię którego wszczynali swe walki. Ich tak czczony dziś patriotyzm był w gruncie rzeczy patriotyzmem pańszczyzny. To pańszczyzna była prawdziwą ojczyzną szlacheckiego narodu. Tęsknota za Rzeczpospolitą była tęsknotą za państwem zbudowanym na powszechnym niewolnictwie, a wymarzona wolność, wolnością bicia chłopów i gwałcenia ich córek⁷.

Metachłopska kontrofensywa

Od dobrych kilku lat jednakże, mniej więcej dziewięciu, za przełomowy uznałbym tutaj rok 2011, kiedy to miały miejsce trzy istotne, cieszące się dużym oddźwiękiem, wydarzenia: publikacja książki Jana Sowy *Fantomowe ciało króla*, premiera przedstawienia *W imię Jakuba S.* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego oraz ukazanie się płyty *Gore. Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* kolektywu artystyczno-muzycznego R.U.T.A., możemy mówić o swoistej próbie zmiany, przynajmniej częściowej, paradygmatu polskiej pamięci, a tym samym próbie dekolonizacji polskiej zbiorowej tożsamości przez tych aktywnych uczestników życia społecznego, kulturalnego i naukowego, których chciałbym określić mianem metachłopów. Termin ten zaczerpnąłem od Wojciecha Burszty, który posłużył się nim nieco przygodnie w jednym z wywiadów prasowych⁸. Burszta nie zdefiniował w nim *explicite* tego terminu, lecz z jego wypowiedzi możemy wywnioskować, że metachłopami mieliby być wszyscy ci, którzy, choć nie należą już sensu stricto do warstwy chłopskiej, to mają chłopskie korzenie i, co kluczowe, są ich świadomi oraz przyznają się do nich. Ponadto do gro-

» 6 P. Skwieciński, *Szela, R.U.T.A. i taran*, dodatek „Plus Minus” do dziennika „Rzeczpospolita” 13–14.10.2012, s. P8.

» 7 P. Wielgosz, *Pańszczyzna ojczyzna*, „Przekrój” 2012, nr 17–18, s. 23. Dostępny w Internecie: http://mbc.malopolska.pl/Content/91829/przekroj_2012_017_018.pdf [dostęp: 13.06.2020].

» 8 Zob. *I ty zostaniesz metachłopem – rozmowa o etnosnobbizmie z prof. Bursztą*. Rozmawiał Jędrzej Słodkowski, „Gazeta Wyborcza” [online], 22.02.2014. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,15505779,I_ty_zostaniesz_metachlopem___rozmowa_o_etnosnobbizmie.html [dostęp: 13.06.2020].

na „metachłopów” zaliczam także tych, którzy co prawda nie mają chłopskich korzeni, niemniej uznają, że chłopskie dziedzictwo w jego blaskach i cieniach jest/powinno się stać istotnym elementem tożsamości, zarówno na poziomie indywidualnych, jak i zbiorowych biografii, czy też uważają, że chłopska – czy szerzej ludowa historia – nie powinna być traktowana marginalnie, lecz znaleźć pełnoprawne miejsce w różnorodnych dyskursach dotyczących przeszłości.

Te tożsamościowe rewindykacje, dokonywane przez metachłopów w ramach tego, co za Pawłem Wiktorem Rysiem możemy określić mianem zwrotu plebejskiego⁹, zachodzącego w polu szeroko pojętej kultury (teatr, muzyka, literatura, sztuki wizualne, publicystyka, dyskurs naukowy), poruszają wiele różnorodnych aspektów chłopskiego dziedzictwa. Ja jednakże chciałbym tutaj skupić się przede wszystkim na kwestii, która, jak sądzę, stała się jedną z kluczowych w tej polifonicznej debacie, a mianowicie na kwestii „odpominania” czy też wykonywania pracy pamięci nad wspomnianą wyżej jedną z ciemniejszych kart chłopskiego dziedzictwa, jakim było poddaństwo z jego kluczowym elementem – pańszczyzną. Używając kategorii wypracowanych przez Aleidę Assmann, możemy powiedzieć, że mniej więcej od wspomnianego 2011 r., choć pewne antecedencje pojawiły się parę lat wcześniej¹⁰, mamy do czynienia z próbą przesunięcia wątków dotyczących poddańczo-pańszczyźnianej przeszłości z „nieaktywnej” pamięci magazynującej do „aktywnej” pamięci funkcjonalnej, tj. pamięci, w której określone treści kulturowe dotyczące przeszłości stanowią realne oparcie dla aktualnej tożsamości zbiorowej¹¹. Jest to jednakże ciągle, jak sądzę, przywołana w tytule mego artykułu orka na zarośniętym ugorze.

» 9 Zob. P.W. Ryś, „Zwrot plebejski” we współczesnej polskiej humanistyce i debacie publicznej, [w:] *Historia. Interpretacja. Reprezentacja*, t. III, red. L. Mokrzecki, M. Brodnicki, J. Taraszkiewicz, Wydawnictwo Athenae Gedanenses, Gdańsk 2015, s. 307–317.

» 10 Mam tu przede wszystkim na myśli napisany w 1997 r. artykuł uznanego antropologa kultury Rocha Sulimy *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 1997, nostalgiczny esej *Kres kultury chłopskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Warszawa–Bochnia 2003, s. 6. Dostępny w Internecie: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=3631&from=publication> [dostęp: 13.06.2020] nestora nurtu chłopskiego w polskiej literaturze, Wiesława Myślińskiego, oraz opublikowane w 2004 r. dwie bardzo różne książki: *Polityczny i kulturowy kontekst rozwoju gospodarczego* socjologa Janusza T. Hryniewicza oraz *Polactwo* prawnicowego dziennikarza Rafała Ziemkiewicza. Choć wszystkie te cztery pozycje dzieli niezmiernie wiele, poczynając od języka prowadzonego dyskursu: wyważonego i powściągliwego u Myślińskiego, naukowego i rzeczowego u Sulimy i Hryniewicza, publicystycznego i ciętego u Ziemkiewicza, po polityczne afiliacje mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczone w samych tekstach, to łączy je właśnie wskazanie na słabą obecność w zbiorowej pamięci Polaków ich poddańczo-pańszczyźnianej przeszłości.

» 11 Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 132, 136.

Przepracowana chłopska krzywda?

Nie bez powodu piszę tu o zarośniętym ugorze poddańczo-pańszczyźnianego dziedzictwa. Już bowiem w początkowym stadium wspomnianej debaty pisarz i eseista, Tomasz Łubieński, sarkastycznie zarzucał innym jej uczestnikom, a mianowicie pisarzowi, Marianowi Pilotowi, nestorowi nurtu chłopskiego w polskiej literaturze oraz eseiście i powieściopisarzowi, Arkadiuszowi Pacholskiemu, z wykształcenia historykowi, że „w sposób obrażający własną inteligencję i erudycję wypowiadają się o pańszczyźnie tonem mentorskim i rewelatorskim. Jakby objawiali społeczeństwu jakąś wstydliwie ukrywaną prawdę historyczną”¹², gdy tymczasem chłopska krzywda „była wielką, wszechstronnie przepracowaną sprawą polskiego myślenia i pisania”¹³. Łubieński przywołuje w tym kontekście tak zasłużone dla kultury polskiej postacie jak Mikołaj Rej, Adam Mickiewicz, Stefan Żeromski, Henryk Sienkiewicz, Szymon Szymonowicz, Maria Konopnicka i Władysław Orkan. Co do tego zgoda: niesprawiedliwość, której doświadczyła najlichniesza warstwa polskiego społeczeństwa, była na przestrzeni setek lat zauważana i kontestowana. Niemniej jednak, po pierwsze, Łubieński pomija fakt, że były to wszystko głosy wołających na puszczy i niewątpliwie nie jest daleka od prawdy szlachcianka, Maria Dąbrowska, gdy tuż przed wybuchem II wojny światowej, odnośnie literatury XVI i XVII w. rozpaczającej nad uciskiem chłopów i zarazem będącej wymownym świadectwem istnienia i rozmiarów tego ucisku, konstatowała, że „to są rzeczy, nad którymi my dziś roztkliwiamy się, którymi dziś chlubimy się, jako dowodem humanitaryzmu polskiej myśli szlacheckiej. Szlachta tym utworom współczesna albo ich nie czytała, albo jeśli czytała – to potępiała je”¹⁴.

Co więcej, Stanisław Czernik, powieściopisarz i poeta, jeden ze współtwórców międzywojennego nurtu autentyzmu – moim zdaniem także jeden z najlepszych badaczy wątków chłopskich w polskiej literaturze – mający to nieszczęście, że większość jego prac w tym zakresie została opublikowana w latach 50. XX w., twierdził odnośnie XVI-wiecznych autorów roniących „łzy nad dolą biednego kmiotka” (a możemy jego opinię ekstrapolować także na następne dwa wieki), że mieliśmy w wielu przypadkach do czynienia z rodzajem mody literackiej, która może i poruszała samych tych autorów i jakąś część ich czytelników, to jednak w żaden sposób nie przyczyniała się do poprawy chłopskiego losu. Jak pisze Czernik:

» 12 T. Łubieński, *Głos panicza, co panem nie został*, „Gazeta Wyborcza” 20–21.10.2012, nr 246, s. 35.

» 13 *Ibidem*.

» 14 M. Dąbrowska, *Rozdroże. Studium na temat zagadnień wiejskich. Moja odpowiedź*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 22.

„Ślady łez utrwalone drukiem i nikt nie przejmował się tymi skargami”¹⁵. Trafnie więc konstataje przywołany już Myśliwski, że głosy te były „na ogół akt[ami] miłosierdzia, i nie tylko w moralnym, także estetycznym planie”¹⁶.

Po drugie zaś, Łubieńskiemu zdaje się umykać pewna istotna prawda dotycząca współczesnego odpominania poddańczo-pańszczyźnianej przeszłości. Otóż, choć sam twierdzi, że ci dawni autorzy „dziś mogą się wydawać nudni i naiwni, a kiedyś roznamiętniali wrażliwe sumienia”¹⁷, to jednak zdaje się nie zauważać, że praca pamięci jest procesem, w którym to, co jest pamiętane, musi być ciągle aktualizowane, czy też, jak mówi za François Hartogiem Bogumił Jewsiewicki, uteraźniejszane¹⁸. Przywoływałem już rozróżnienie Assmann dwóch typów pamięci kulturowej: pamięci magazynującej i funkcjonalnej. Treści historyczne obecne w tej drugiej pamięci stanowią istotne oparcie dla aktualnej tożsamości zbiorowej. By jednak być takim oparciem, treści te, utrwalone w szeroko pojętych tekstach kultury, muszą krążyć w społecznym obiegu. Ta cyrkulacja tekstów kultury jako mediów pamięci i ważnych czynników kształtujących tożsamość umożliwia, jak zauważa rozwijająca ujęcie Assmannów Astrid Erll, z jednej strony komunikację tych treści nie tylko w czasie, ale i przestrzeni, wpływając na synchronizację takich wspólnot pamięci, w których nie jest możliwa komunikacja bezpośrednia, z drugiej strony, teksty te, umożliwiając krążenie w społecznym obiegu różnych wersji przeszłości, obrazów historii oraz koncepcji tożsamości, przyczyniają się do prowadzenia, nie- rzadko trudnego, dialogu różnych pamięci¹⁹.

Wydaje się, że taką właśnie rolę w zakresie przywracania pamięci chłopskiej przeszłości może pełnić wspomniana medialna debata, znajdującą swoje przedłużenie i pogłębienie w refleksji naukowej, przedstawieniach teatralnych, przedsięwzięciach w polu sztuk wizualnych, dziełach literackich czy filmach dokumentalnych. Chciałbym teraz, na ile oczywiście pozwalają ramy niniejszego tekstu, przyrzeć nieco się bliżej paru wybranym zjawiskom z pola kultury i sztuki, w których pojawił się wątek poddaństwa i pańszczyzny.

» 15 S. Czernik, *Pięć wieków doli chłopskiej w literaturze XII-XVI wieku*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 292.

» 16 W. Myśliwski, *Kres...*, op. cit., s. 6–7.

» 17 T. Łubieński, *Głos panicza...*, op. cit., s. 35.

» 18 Zob. B. Jewsiewicki, *Praca pamięci i historii. Studia z antropologii historycznej pamięci*, Instytut Historii UAM, Poznań 2016, s. 113.

» 19 Zob. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, op. cit., s. 219 i n.

Niewygodna rocznica

Zacznę od wydarzenia, które było jednym z katalizatorów debaty o chłopkości Polaków, tj. wielokrotnie nagradzanej sztuki *W imię Jakuba S. „profesjonalnych prowokatorów polskiego teatru”*²⁰, Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki. Wprawdzie można mieć zastrzeżenia co do próby zbudowania przez twórców analogii pomiędzy sytuacją galicyjskich chłopów na krótko przed zniesieniem pańszczyzny a prekaryjną kondycją ich dzisiejszych potomków uwieczonych w siódlach neoliberalnego systemu²¹, niemniej jednak przedstawienie to, choć zrobione w konwencji buffo, mówiło całkiem serio wiele o problemach Polaków z pamięcią, a przez to z własną tożsamością. W jednej ze scen inkarnowana w naszych czasach postać Jakuba Szeli, świetnie zagrana przez Krzysztofa Dracza, powraca, by ustanowić święto zniesienia pańszczyzny:

Wy macie swoje tam kieliszki na czwartego czerwca toasty
a ja mam swoje
i się nam te święta na kalendarze nie nakładają

Jak wiadomo, w Polsce 4 czerwca, w rocznicę częściowo wolnych wyborów z 1989 r., obchodzony jest Dzień Wolności i Praw Obywatelskich. Szela, postulując ustanowienie ludowego kontr-święta, staje się w oczach Strzępki i Demirskiego wyzwalczem przeciw-pamięci, co zresztą autorzy spektaklu potwierdzają *expressis verbis*, gdy piszą w tekście anonsującym przedstawienie, co następuje:

Większość polskiego społeczeństwa ma korzenie na wsi. Ale nie tej dworkowo-ziemiańskiej, tylko tej duszonej pańszczyzną, tej chłopskiej, tej chamskiej. Dlatego w takim razie w kalendarzu polskich

» 20 Tak swego czasu nazwała ich krytyczka teatralna, Joanna Derkaczew, „*W imię Jakuba S.*”. Nie wstydzicie się słomy z butów, „Gazeta Wyborcza” [online], 10.12.2011. Dostępny w Internecie: https://wyborcza.pl/1,75410,10791500,_W_imie_Jakuba_S____Nie_wstydzicie_sie_slomy_z_butow.html [dostęp: 15.06.2020].

» 21 Podobnej analogii można dopatrzeć się w jednej z ostatnich prac nestora polskiej sztuki krytycznej, Zbigniewa Libery, pokazanego w ramach jego wykładu otwartego na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w dniu 21 lutego 2018 r. filmu wideo w formie telewizyjnego newsa o aresztowaniu głównych architektów neoliberalnego porządku światowego i wytoczeniu im pokazowego procesu. Spikerka, która go prezentowała, nosiła nazwisko Lena Napieralska-Szela... Jak przyznał sam artysta w korespondencji mailowej, nazwiska Szeli użył nieprzypadkowo: „Chciałem, aby nowy »proces norymberski« był, utopijnym oczywiście, oskarżeniem z punktu widzenia przedstawicieli »chłopstwa«, jeśli jeszcze w ogóle można używać tego określenia”.

świąt nie ma święta zniesienia pańszczyzny? Czy wolimy myśleć o sobie jako o potomkach tej „lepszey”, szlacheckiej części narodu?²².

Niejako odpowiedzią na to pytanie o brak obchodów zniesienia pańszczyzny były i są działania członków Stowarzyszenia Folkowisko, którzy od 2014 r. zbierali w Internecie podpisy pod obywatelskim projektem uczczenia rocznicy ostatecznego zniesienia pańszczyzny na ziemiach i polskich i ogłoszenia dnia 15 kwietnia świętem narodowym²³, które później zostało przez nich nazwane Dniem Wolności Chłopskiej, a od paru lat organizują taki dzień w siedzibie Folkowiska w Gorajcu, odnawiają też gdzieś tam jeszcze ocalałe krzyże i kapliczki pańszczyźniane, które chłopci wznosili, nierzadko dziękując za zniesienie pańszczyzny nie tylko Bogu i Najświętszej Panience, ale także carowi czy cesarzowi.



Il. 4.

Krzyż pańszczyźniany we wsi Rudka (luty 2019), fot. Krystian Kłysewicz / Imagine Pictures, fot. dzięki uprzejmości artysty

Powyższą datę wybrano, gdyż tego dnia 1864 r. wszedł w życie ogłoszony 2 marca tegoż roku ukaz carski znoszący pańszczyznę oraz przeprowadzający uwłaszczenie chłopów w zaborze rosyjskim, czego okragłą, 150.

» 22 P. Demirski, *W imię Jakuba S.* Dostępny w Internecie: <https://teatrdramatyczny.pl/w-imie-jakuba-s> [dostęp: 15.06.2020].

» 23 Tekst petycji jest dostępny na stronie internetowej Stowarzyszenia: <https://folkowisko.gorajec.info/petycja-zniesienie-panszczyzny-swietem-narodowym/> [dostęp: 18.06.2020].

rocznicę obchodziliśmy, a raczej powinniśmy obchodzić, właśnie w 2014 roku. Powinniśmy, gdyż właściwie żadne oficjalne obchody się nie odbyły: ani Sejm, ani prezydent, ani rząd, ani partie (nawet PSL), ani z tego, co wiem, żadne lokalne władze samorządowe nawet nie próbowały przypomnieć o tym wydarzeniu. Tylko też w kilku mainstreamowych mediach, wedle mojej wiedzy, pojawiły się o nim informacje. Mam tu na myśli m.in. zamieszczony w internetowym wydaniu „Krytyki Politycznej” (23.02.2014) tekst Piotra Kozaka *Pańszczyzna. Niedokończona sprawa* oraz krótki felieton Jacka Żakowskiego *Najtrudniejsza rocznica – 1864* w „Gazecie Wyborczej” (22.02.2014).

To niemalże całkowite zignorowanie tej ważnej rocznicy jest konkretnym empirycznym potwierdzeniem, nie pierwszym i z pewnością, niestety, nie ostatnim, następującej ogólniejszej diagnozy polskiej pamięci wyrażonej przez Roberta Trabę: „Problemem ciągle aktualnym jest fakt, że chcielibyśmy chętnie wspominać chwile chwały i zwycięstw, natomiast ciągle zbyt mało jesteśmy gotowi pamiętać o sprawach dla nas wstydliwych bądź niewygodnych”²⁴. Wydaje mi się, że mamy w tym przypadku do czynienia z tym, co możemy nazwać „złym” czy też niefortunnym zapomnieniem²⁵. Podpadają pod nie m.in. te sytuacje, gdy dana grupa społeczna zdominowana kulturowo i/lub politycznie przez inną, hegemoniczną w stosunku do tej pierwszej, zapomina swoją przeszłość, a w konsekwencji daje sobie implantować jako swoje wspomnienia wizję przeszłości ukształtowaną przez tegoż hegemonia. Jak słusznie pisał Jacques Le Goff, „Zawładnięcie pamięcią i zapomnieniem jest jednym z głównych celów klas, grup czy jednostek, które rządzą albo rządziły społecznościami historycznymi. Zapomnienia i przemilczenia historii ujawniają takie właśnie mechanizmy manipulowania zbiorową pamięcią”²⁶.

Można by utrzymywać, że w omawianym przypadku nie tyle mamy do czynienia z manipulacją, ile z naturalnym procesem zacierania się pamięci o wydarzeniach coraz bardziej odległych w czasie. Badacze pamięci wskazują wszak na zjawisko skracania się horyzontu czasowego pamięci zbiorowej: im odleglejsze od nas wydarzenie, tym mniej je pamiętamy²⁷. To chyba jednak nie jest dobre wyjaśnienie. W roku 2016 uroczyste obchodzono 1050. rocznicę chrztu Polski, wydarzenia epokowego w historii

» 24 R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2006, s. 79.

» 25 Zwrot „zapomnienie niefortunne” jest nawiązaniem – przez użycie formy przeczącej – do Ricoeurowskiej figury „zapomnienia fortunnego”. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2012, s. 385, 547, 661.

» 26 J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007s. 104.

» 27 Zob. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 220 oraz M. Kula, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2004, s. 9–15.

naszego kraju, które bez wątpienia jest żywe w naszej zbiorowej pamięci, a przecież jest ono nieporównanie czasowo o wiele bardziej odległe niż uwłaszczenie. Zdaję sobie sprawę, że ranga tego pierwszego wydarzenia jest powszechnie uznawana za wyższą, czego nie zamierzam bynajmniej kwestionować. Choć warto zakodować sobie, co o dokonanym rękami zaborców uwłaszczeniu polskich chłopów powiedział Witold Kula, polski historyk światowej sławy, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej szkoły historii społeczno-gospodarczej:

Niewiele jest wydarzeń dziejowych równej wagi, co uwłaszczenie chłopów. Stoi ono na rubieży między tysiącletnimi dziejami wsi feudalnej a stuletnią epoką wsi kapitalistycznej. Burzy ono jedną, a tworzy nową strukturę wsi. Głębia tej przemiany jest tak wielka, że naukowcom dzisiejszym niełatwo jest ją w pełni ogarnąć²⁸.

Dlatego też uważam, że okrągła rocznica zniesienia pańszczyzny w pamięci chłopskiego narodu zasługuje na więcej niż parę artykułów prasowych i audycji radiowych oraz zorganizowanie jednej wystawy w Turcji.... (o tym za chwilę). Także i z tego powodu, że 150 lat, jakie upłynęło od likwidacji systemu poddańczo-pańszczyźnianego, to doprawdy niewiele w perspektywie paradygmatu „długiego trwania”, w którym długookresowe trendy strukturalne mają większe znaczenie, aniżeli tocząca się na powierzchni historia wydarzeniowa, zważywszy na to, że system ten, funkcjonując przez ponad 400 lat, uformował głębokie struktury mentalne zarówno wśród szlachty, duchowieństwa, jak i chłopów (tzw. dusza pańszczyźniana, relacja czy syndrom folwarczny), które mimo intensywnie wiejących wichrów historii trwają w nas, ich potomkach, nadal.

Chciałbym raz jeszcze mocno wyakcentować, że zniesienie poddaństwa i pańszczyzny oraz uwłaszczenie, o ile są to dla samych chłopów bez wątpienia wydarzenia pozytywne, o tyle stały się niewygodne dla dzisiejszych polskich elit symbolicznych. Po pierwsze, przypominają o zniewoleniu i eksploatacji ekonomicznej przeważającej części członków społeczeństwa przez nieliczną i uprzywilejowaną szlachecką elitę, legitymizowaną w swoich działaniach przez Kościół katolicki, po drugie, przypominają, że kres temu para-niewolniczemu systemowi położyli zaborcy.

To wszystko dekonstruuje oficjalną narrację o uciemnieniu całego narodu przez obce i wrogie mu potęgi, a jak słusznie zauważa Zygmunt Bauman, właściwie wszystkie państwa narodowe – nie jest więc to tylko polską specyfiką – „robią, co mogą, by zdyskredytować lub wyciszyć pa-

» 28 W. Kula, *Wstęp*, [w:] *Materiały do dziejów uwłaszczenia w Królestwie Polskim*, oprac. K. Śreniowska i S. Śreniowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961 s. XXI.

mieć zdarzeń rozsadzających postulowaną spójność narodowej tradycji”²⁹. Podobnego zdania jest jedna z czołowych przedstawicielek teorii postkolonialnej Ania Loomba, która twierdzi, że:

Narody są [...] wspólnotami tworzonymi nie tylko w procesie kształtowania pewnych więzi, ale również poprzez zrywanie czy uniemożliwianie innych więzi; nie tylko w drodze przywoływania i pamiętania pewnych wersji przeszłości, ale też poprzez upewnienie się, że inne zostaną zapomniane bądź stłumione³⁰.

Na szczęście, w państwie demokratycznym – a do takich Polska w 2014 r. należała i nadal, jak mam nadzieję, należy – polityka pamięci nie jest li tylko kontrolowana i reglamentowana przez władzę, ale mogą ją uprawiać podmioty pamięci opozycyjne czy też krytyczne wobec hegemonicznego dyskursu. Jednym z ważnych obszarów aktywizowania się takich podmiotów jest z pewnością sztuka. I o ile elity władzy wszystkich szczebli przemilczały wyżej wspomnianą rocznicę, o tyle polski *artworld*, wprowadzie z czasowym poślizgiem i na obczyźnie, to jednak – czy też raczej na szczęście – o niej nie zapomnieli, organizując w galerii SALT Uluş w Ankarze wystawę *Into the Country* (1.09 – 1.11.2014). Przygotowana przez Łukasza Rondudę właśnie z okazji 150-lecia zniesienia pańszczyzny w Królestwie Polskim, była pierwszym eventem podczas czteromiesięcznej współpracy między Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie a tureckim SALT, zrealizowanym w ramach programu kulturalnego obchodów 600-lecia polsko-tureckich stosunków dyplomatycznych. Pokazano na niej prace artystów z nurtu, który można by określić jako „współczesną sztukę ludową”³¹ czy też „(neo)wiejską”, takich jak Slavs and Tatars, Fatma Bucak, Honorata Martin, Krzysztof Maniak, przywoływany już kolektyw R.U.T.A., Michał Łagowski oraz Daniel Rycharski. To, co bowiem łączyło wszystkie zaprezentowane prace, przy całej różnorodności artystycznych środków wyrazu, to odwołanie się do tematyki związanej ze wsią, z której przynajmniej część artystów prezentujących swoje prace w Ankarze nie tylko, że się sama wywodzi, ale także czyni ją, tj. wieś, centrum swoich działań i interwencji artystycznych (np. Łagowski i Rycharski). W tym sensie wystawa ta była także próbą przełamania, właściwej nie tylko polskiej sztuce, metronormatywności, która z grubsza rzecz biorąc polega na tym, że traktuje się miasto i miejskie doświadczenia, także historyczne, za paradygmatyczny pod względem aksjo-

» 29 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 94.

» 30 A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 211.

» 31 Zob. *Into the Country*. Wystawa w SALT Uluş w Ankarze. Dostępny w Internecie: <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/into-the-country> [dostęp: 16.06.2020].

normatywnym, kulturowym i cywilizacyjnym punkt odniesienia.

Jeśli chodzi o wątek pańszczyzny, to najbardziej bezpośrednio na tej wystawie wybrzmiał on – w dosłownym tego słowa znaczeniu – „ostrym, bezwzględny słowem i ascetycznym, czarno-białym obrazem”³² w teledysku R.U.T.A. *Z batogami na panów*. Cała twórczość tej formacji stanowi unikalne wydarzenie muzyczno-artystyczne, będące w polu szeroko pojętej sztuki istotnym wkładem w odświeżenie dyskusji na temat trwającej setki lat na ziemiach polskich, litewskich i ruskich eksploatacji chłopów w systemie poddańczo-pańszczyźnianym, na temat źródeł ciągle obecnych podziałów społecznych na „panów” i „chamów”. Warto też podkreślić, że R.U.T.A. i jej kobiece odłamy Pochwalone³³, o bardziej feministycznym zacięciu, przypominały także, że chłopki i chłopci nie byli tylko biernymi ofiarami, które pasywnie godziły się ze swym para-niewolniczym losem, ale którzy, przezwyciężając strach, tę, jak pisał Dostojewski, „największą klątwę człowieka”, potrafili się buntować.



II. 5.

Daniel Rycharski, *Brama na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny* (2014). Fot. z wystawy *Strachy. Wybrane działania 2008–2019* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2019), kurator: Szymon Maliborski, fot. B. Wasiewicz, dzięki uprzejmości artysty

W kontekście pracy pamięci nad pańszczyzną nie sposób nie odnieść się też do prac obecnego na wystawie w Ankarze Daniela Rycharskiego. Wprawdzie nie pokazał on tam swojej słynnej *Bramy na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny*, gdyż ukończył ją w październiku 2014 r., a więc

» 32 A. Leder, *To oni czuli się źle...*, tekst towarzyszący w/w wystawie. Dostępny w Internecie: http://artmuseum.pl/public/upload/files/Leder_Into_the_country.pdf [dostęp: 29.07.2020].

» 33 Formacja Pochwalone została założona pod koniec 2011 r. przez żeńskie członkinie R.U.T.A. Pokłosiem jej działalności był album *Czarny War* (2013).

już po otwarciu wystawy³⁴, ale za to prezentował ją kilkakrotnie w Polsce, m.in. na wystawach: *Salon Odrzuconych* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2016), *Późna Polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2017) oraz indywidualnej wystawie artysty zatytułowanej *Strachy. Wybrane działania 2008–2019* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2019).

Jeśli właściwie odczytuję intencje Rycharskiego, zespawana z metalowych, pomalowanych na różne kolory prętów, tęczowa brama-portal z dużym zaokrąglonym w górnych rogach przejściem, nad którym artysta umieścił napis „1864-2014. 150. ROCZNICA ZNIESIENIA PAŃSZCZY-ZNY”, z jednej strony, konotuje chłopską niewolę: metalowe pręty nasuwają bezpośrednie skojarzenia z więziennymi kratami, z drugiej, wskazuje na jej koniec, czego symbolem jest centralne wolne przejście, czy też raczej wyjście „z domu niewoli”, oraz tęczowe barwy, niewątpliwie kojarzące się także z *Tęczą* Julity Wójcik. Odniesienie do pracy Wójcik tym bardziej jest uzasadnione, że sam artysta, starając się być jednym z ogniw łańcucha ekwiwalencji w sensie Chantal Mouffe³⁵, angażuje się poprzez swe artystyczne akcje w działania na rzecz, z jednej strony, podlegającym różnorodnym wykluczeniom środowisk wiejskich, z których sam się wywodzi, z drugiej – na rzecz bodaj czy nie jeszcze bardziej marginalizowanych (także przez wspólnoty wiejskie) osób nieheteronormatywnych. Dobitym tego przykładem jest wykonany przez niego w 2016 r. w dwóch wersjach *Sztandar św. Ekspedyta*, chrześcijańskiego męczennika z epoki Cesarstwa Rzymskiego, patrona trudnych spraw – jeden dla NSZZ Rolników Indywidualnych „Solidarność” Międzygminnej Organizacji Związkowej z siedzibą w Stopnicy, drugi dla nieformalnego ruchu „Wiara i Tęcza”, zrzeszającego osoby LGBTQ zepchnięte na margines wspólnoty Kościoła³⁶.

Z instalacją *Bramy...* ściśle łączy się powstały rok później *Pomnik chłopca*, początkowo zresztą mający być pomnikiem chłopca pańszczyźnianego, czy też szerzej „chłopskiej krzywdy”³⁷. Pomnik ten to ruchoma rzeźba-instalacja, którą Rycharski zbudował we współpracy z odkrytym przez siebie wiejskim artystą krytycznym i konstruktorem Stanisławem Garbar-

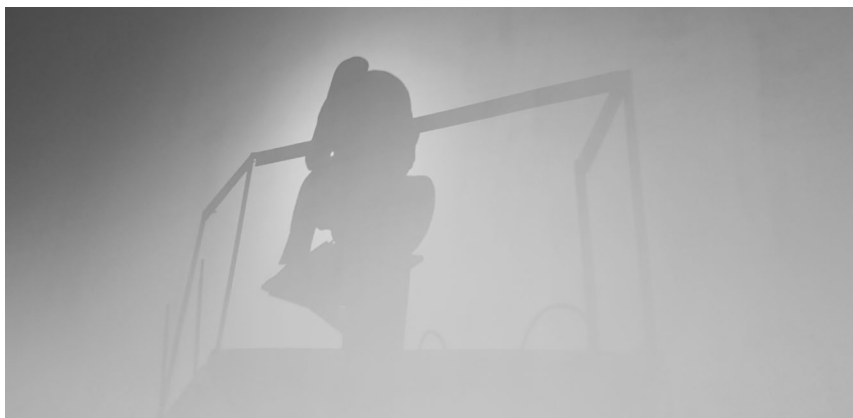
» 34 W SALT Ułus została pokazana dokumentacja jego wiejskich murali z Kurówka, przedstawiających fantastyczne zwierzęta-hybrydy.

» 35 Jest to dezyderat wysuwany w stosunku do różnorodnych podmiotów poddanych hegemonii, aby przy określaniu celów swoich działań brali pod uwagę także cele innych grup podporządkowanych. Zob. Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 136.

» 36 Zob. więcej na ten temat Daniel Rycharski. *Strachy. Wybrane działania 2008-2019*, katalog wystawy, red. S. Maliborski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 81.

» 37 Rycharski wraz z współtwórcami Pomnika zastanawiał się także nad nadaniem mu imienia Jakuba Szeli. Zob. *Lekcja historii: Pomnik chłopca i Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego*. Wywiad Weroniki Plińskiej, „Szum” [online], 4.10.2015 <https://magazynszum.pl/lekcja-historii-pomnik-chlopca-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego/> [dostęp: 30.06.2020].

czukiem, Dorotą Hadrian i Łukaszem Surowcem, nawiązując do projektu pomnika czy też raczej anty-pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanym chłopstwem w tzw. wojnie chłopskiej w Niemczech (1524-1526) autorstwa Alberta Dürera. Główną częścią dzieła jest wykonana w żywicy naturalnej wielkości hiperrealistyczna rzeźba przedstawiająca sołtysa Kurówka, Adama Pestę, medytującego w pozie Chrystusa Frasobliwego nad swoim chłopskim losem, siedząc na pustej kance do mleka. *Pomnik Chłopa* na wzór peregrynacji jasnogórskiego obrazu nawiedzał szereg wsi, miasteczek i dużych miast na Mazowszu, Lubelszczyźnie i w Małopolsce, m.in. trafił do Krakowa, gdzie był prezentowany przed gmachem Muzeum Naro-



Il. 6.

Cień *Pomnika chłopca* (2015) Daniela Rycharskiego. Zdjęcie z wystawy *Strachy. Wybrane działania 2008-2019* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2019), kurator: Szymon Maliborski, fot. B. Wasiewicz, dzięki uprzejmości artysty

dowego w ramach Grolsch ArtBoom Festival (25.09 – 9.10.2015). W tym samym też czasie miała miejsce wystawa *Village People* wspólnych prac Rycharskiego i Garbarczuka, która była częścią projektu Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych (jego kuratorem był Szymon Maliborski)³⁸.

Komu zależy na pamiętaniu pańszczyzny?

Rycharski ze swoją *Bramą...* i *Pomnikiem chłopca* z pewnością stał się ważnym wyzwalaczem pamięci pańszczyźnianej przeszłości. Niemniej jednak

» 38 Więcej na temat *Pomnika chłopca* zob. W. Plińska, *Wciąż obcy kontekst. „Pomnik chłopca” Daniela Rycharskiego*, „Szum” [online], 10.01.2016, < <https://magazynszum.pl/wciaz-obcy-kontekst-pomnik-chlopa-daniela-rycharskiego/> > [dostęp: 15.06.2020] oraz P. Policht, *Sztuki stosowane teologicznie*, „Szum” 2019, nr 24, s. 77–83.

trzeba zaznaczyć, że gdy w październiku 2015 r. wraz z Szymonem Mali-borskim udzielał wywiadu Weronice Plińskiej, odniósł się dość krytycznie do medialnych dyskusji wokół pańszczyzny i jej dziedzictwa. Artysta powiedział m.in.:

Ja przez długi czas byłem w Krakowie i w Warszawie i oczywiście śledziłem tę dyskusję. A jednak, kiedy już wróciłem tutaj, w okolice Sierpca, i zaczęliśmy badania terenowe – także z tobą [tj. W. Plińską – przyp. J.W.], w Zielonym Miasteczku Rolników w Warszawie – okazało się, że w zasadzie nikogo kwestie związane z pańszczyzną już dziś nie obchodzą. Kiedy nawet o tym opowiadaliśmy, to nikt jakos szczególnie nie chciał tego podejmować, a w międzyczasie szybko okazało się, że są równie ważne, a na pewno znacznie aktualniejsze dla nich sprawy. Wtedy też nasze zainteresowania przesunęły się bardziej w stronę problemów współczesnej wsi. Na końcu ten projekt zaczęliśmy wręcz widzieć jako taką krytyczną odpowiedź na niedawno podjętą dyskusję o pańszczyźnie³⁹.

Podobne spostrzeżenia poczynił blisko współpracujący z Rycharskim etnolog i antropolog kultury, Tomasz Rakowski. Otóż, gdy w rodzinnej wsi artysty rozmawiał z jej mieszkańcami tuż przy umieszczonej przy posesji sołtysa *Bramie...*, jego interlokutorzy w ogóle nie wiedzieli, jaki na niej widnieje napis⁴⁰. Przedstawiona sytuacja jest bardzo dobrą ilustracją mocnej, obnażającej iluzję powszechnego jakoby w dzisiejszych czasach zainteresowania przeszłością, otrzeźwiającej tezy niemieckiego historyka i badacza pamięci, Wulfa Kansteinera, że „większość historii dotyczących przeszłości, nawet te mające zyskać sławę jako składniki pamięci zbiorowej, nigdy nie wykracza poza niewielką grupę wtajemniczonych”⁴¹.

Wracając jeszcze do cytowanej wypowiedzi Rycharskiego, mocno podkreślającego swe chłopskie korzenie⁴², to nie sposób nie przyznać mu,

» 39 *Lekcja historii...* op. cit.

» 40 T. Rakowski, *Awangarda, wieś, ucieczka: państwo-miasto Daniela Rycharskiego*, [w:] Daniel Rycharski. *Strachy...*, op. cit., s. 100.

» 41 W. Kansteiner, *Szukanie znaczeń w pamięci: metodologiczna krytyka pamięcioznawstwa*, tłum. LIDEX, [w:] (Kon)teksty pamięci. *Antologia*, red. K. Kończal, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 240.

» 42 Dla mnie Rycharski jest wręcz modelowym współczesnym przykładem podmiotu hybrydowego w znaczeniu, jakie nadali hybrydowości myśliciele postkolonialni, czyli, mówiąc w wielkim skrócie, jest podmiotem sytuującym się w płynnej przestrzeni między dominującymi a podporządkowanymi. Zdobywając edukację na prestiżowych uczelniach krakowskich (Akademia Pedagogiczna oraz doktorat na ASP), stając się akademickim wykładowcą (Akademia Sztuki w Szczecinie), a przede wszystkim rozpoznawalnym i wielokrotnie nagradzanym artystą, o którym piszą nawet zachodnie media głównego nurtu (zob. np. A. Marshall, *Gay Artist Wants to Change Poland, Starting With One Village*, „New York Times” [online], 4.04.2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/04/arts/design/daniel-rycharski-poland.html> [dostęp: 17.06.2020]), przestał być oczywiście „czystym” podmiotem podporządkowanym i zmarginalizowanym.

przynajmniej częściowo, racji. Rzeczywiście, wypowiadali się w tej dyskusji przede wszystkim przedstawiciele miejskiej inteligencji: pisarze, historycy, artyści, dziennikarze itp. Można więc mieć słuszne wątpliwości, które prześwitują z powyższej jego wypowiedzi, czy ich głosy reprezentują tych dzisiejszych potomków pańszczyźnianych chłopów, którzy nadal mieszkają i pracują na polskiej wsi, oraz tych, co należą do tzw. klasy ludowej, czy też raczej są „dobrze zakamuflowaną uzurpacją”⁴³, po raz kolejny zawłaszczającym głosem, przemawiającym rzekomo w imieniu marginalizowanych i podporządkowanych środowisk, którym próbuje się narzucić pozornie ich własną, a w rzeczywistości obcą, bo nie przez nich stworzoną, narrację. Jak to dobitnie napisał Rycharski na chuście-ekspozycji, prezentowanej pod Wawelem w ramach wspomnianego projektu Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych: „Polski rolnik bankrutuje, inteligencja pańszczyzną się masturbuje”. Można by twierdzić, że rzekoma dekolonizacja chłopskiej, czy szerzej ludowej, pamięci miałaby być tylko kolejną bardziej wyrafinowaną próbą jej skolonizowania, jednym z elementów inteligenckiej „wojny na górze o rząd dusz”, o narzucenie nowej hegemonicznej wielkiej opowieści⁴⁴.

Z drugiej strony, trzeba sobie zdawać sprawę, że zawsze było i nadal jest tak, że treści i formy pamięci zbiorowej nawet w najbardziej równościowych i demokratycznych społeczeństwach w dużej mierze są kształtowane przez aktywne podmioty pamięci, które za wspomnianym Kansteinerem możemy określić jako tzw. producentów pamięci (*memory makers*)⁴⁵, czy też, jak proponuje polski socjolog Łukasz Skoczylas, jako liderów pamięci⁴⁶. Wytwarzają i/lub selekcionują oni treści dotyczące przeszłości, nierzadko też nimi manipulując. Niewątpliwie takimi producentami pamięci są ww. uczestnicy debaty o pańszczyźnie. Dlatego też nie bezzasadne jest przypuszczenie, że debata ta, jak również inne formy pracy pamięci w tym zakresie, np. twórczość teatralna, filmowa, literacka czy artystyczna, dokonają zmian w niepamięci pańszczyzny, wyrwają Polaków – jak to

Jednakże decydując się działać, cokolwiek by nie powiedzieć, w elitarnym polu polskiej sztuki, a jednocześnie nie opuszczając w sensie dosłownym i metaforycznym swojej wsi, przede wszystkim zaś ludzi tam mieszkających, umieścić się właśnie w tej w/w płynnej przestrzeni między odznaczającymi się kulturową hegemonią grupami o wysokim prestiżu społecznym a tymi mającymi niższy, podporządkowany status. Jeśli chodzi o pojęcie hybrydowości, zob. m.in. L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 111-127, A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm...* op. cit., s. 183-193, H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 112-118.

» 43 J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 461.

» 44 Zob. R. Smoczyński, T. Zarycki, *Totem inteligencji. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017, s. 218.

» 45 Zob. W. Kansteiner, *Szukanie znaczeń...*, op. cit., s. 227..

» 46 Zob. Ł. Skoczylas, *Pamięć społeczna miasta – jej liderzy i odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

trafnie skonstatował Andrzej Leder – z „nostalgicznych rojeń o dworach przodków”⁴⁷ i przywrócić pamięć chłopskiego dziedzictwa z całym bagażem jego zarówno jasnych, jak i ciemnych stron.

Pańszczyzna i Zagłada

W polu sztuki wspomnianym wyżej producentem czy też liderem pamięci pańszczyzny stara się także ostatnio być jeden z najbardziej uznanych polskich artystów, Wilhelm Sasnal, który w Fundacji Galerii Foksal w ramach indywidualnej wystawy *Znaki nierówności* (20.09 – 26.10.2019) zaprezentował własne wersje trzech XIX-wiecznych obrazów dotyczących pracy i wsi: *Kamieniarzy* Gustave’a Courbety, *La Méridienne* Jeana-François Milleta oraz *L’aratura dei campi* Carla Pittary, przedstawiającego chłopą pracującego pod baczynym okiem ekonoma.

Jak pisał artysta w oduktorskim komentarzu do wystawy, te trzy obrazy mają związek z jego pracą nad komiksem o pańszczyźnie oraz badaniami nad chłopską, pańszczyźnianą przeszłością swojej rodziny⁴⁸.

Te obrazy Sasnala warto, jak sądzę, zestawić, zwłaszcza w kontekście ciemnych stron chłopskiego dziedzictwa, z jedną z jego wcześniejszych prac, nakręconym wspólnie z żoną Anną filmem *Z daleka widok jest piękny* (2011). Próbowali oni w nim zmierzyć się z ważnym problemem, badaj czy nie jednym z kluczowych dla całej tej rozpisanej na wiele głosów dyskusji o chłopskiej przeszłości, zwłaszcza zaś dla mocno zaznaczającego się w niej wątku pańszczyzny i poddaństwa, ujmowanych przez wielu uczestników tej debaty jako lokalna odmiana niewolnictwa. Problem, o który mi chodzi, polega na tym, że – jak wnikliwie zauważył przywoływany już przeze mnie W. Burszta – przywoływanie i akcentowanie w dyskusji o chłopskim dziedzictwie figury chłopą-niewolnika ma stępić moralny osąd nad okrucieństwem, jakie spotykało Żydów ze strony wielu członków wiejskich społeczności podczas okupacji niemieckiej⁴⁹.

Nie wiem oczywiście, na ile Sasnalowie i ci, którzy wypowiadali się na temat niewolnictwa polskich chłopów, zgodziliby się z tą konstatacją. Część z nich pewnie tak, część pewnie nie. Ja ze swej strony chciałbym tylko postulować, żeby nie dokonywać tutaj zbyt daleko idących generalizacji: okrutni chłopą-niewolnicy z jednej strony, bohaterskie „miejskie” elity z drugiej. Burszta, jak sądzę, też na takie fałszujące rzeczywistość krzywdzące uogólnienie się nie godzi. Nawet wtedy, kiedy słusznie pisze,

» 47 A. Leder, *Kto nam zabrał tę rewolucję?*, „Krytyka Polityczna” 2012 nr 29, s. 36.

» 48 Zob. S. Szablowski, *Chłopi, realizm i ateizm*, „Dwutygodnik.com” 2019, nr 10 (266), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8519-chlopi-realizm-i-ateizm.html> [dostęp: 15.06.2020].

» 49 W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 2013, s. 210.

że:

Wbrew temu, co pisze się o wspólnotowości chłopów, ich przywiązaniu do wartości odwiecznych i przyrodzonej jakoby mądrości zbiorowej, trzeba dziś zapytać: jak wieś zdała egzamin z własnego człowieczeństwa [...] w momencie, kiedy zagrożenia własnej egzystencji skonfrontowane zostały z planowaną zagładą najbliższych obcych, a więc Żydów⁵⁰.

Wie on bowiem, że zarówno na polskiej wsi, jak w polskim mieście mieliśmy cały wachlarz postaw ich mieszkańców w stosunku do Żydów, od ich mordowania, wydawania Niemcom, odkradania, przez, może najczęstszą, pełną strachu obojętność na ich los, niechętnie i/lub interesowne pomaganie, po narażanie własnego życia w ich ratowaniu i płacenie za to najwyższej ceny.



Il. 7.

Wilhelm Sasnal *Bez tytułu* tryptyk, olej na płótnie, każde płótno: 140 x 180 cm, 2018. Pierwszy obraz jest namalowany na podstawie *Les Casseurs de pierres* [Kamieniarze], 1849, Gustave'a Courbета, środkowy na podstawie *L'aratura dei campi* [Oranie pola], 1870, Carlo Pittary, a ostatni – *La Méridienne* [Odpoczynek po południu], 1866, Jean-François Milleta (dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal)

Na ciemnej stronie relacji polsko-żydowskich, w tym także chłopsko-żydowskich, podczas niemieckiej okupacji i tuż po niej skupiają się, jak wiadomo, m.in. publikacje Jana Tomasa Grossa. Również filmy Władysława Pasikowskiego *Pokłosie* (2012) oraz *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego były próbą zmierzenia się z tą trudną problematyką. Debata wokół książek Grossa, zwłaszcza wokół wydarzeń w Jedwabnem, pokazała m.in., że postawy samokrytyczne wobec własnej narodowej przeszłości są niezmiernie trudne do przyjęcia dla społeczeństwa polskiego, także dla tych jego członków, którzy mają chłopskie korzenie. Z drugiej strony, w części głosów w tej debacie, *notabene* prowadzonej przede wszystkim przez elity

» 50 *Ibidem*, s. 241.

symboliczne, próbowano całe odium rzucić właśnie na „prymitywnego i zachłannego chłopą”, usuwając w cień, jak pokazała w swoim wnikliwym tekście *Inteligencja i Zagłada. Rozpraszanie obrazu* Katarzyna Chmielewska, kluczową rolę inteligencji, „w reprodukowaniu wykluczenia i wzorów antysemitycznych poprzedzających Zagładę i umożliwiających bezpośrednie zaangażowanie w wydarzenia, a także jej własnego udziału w Zagładzie”⁵¹.

Wyważoną, biorącą pod uwagę niezmiernie trudną sytuację na polskiej wsi w okresie okupacji, próbą pokazania całego wachlarza w/w postaw jej mieszkańców w stosunku do Żydów, jest przygotowana pod redakcją Barbary Engelking i Jana Grabowskiego praca zbiorowa *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942-1945* (Warszawa 2011), efekt kilkuletniej pracy badaczy skupionych wokół Centrum Badań nad Zagładą Żydów. Warto też sięgnąć po osobne książki autorstwa redaktorów tej publikacji, również wydane pod auspicjami w/w Centrum⁵². Ja chciałbym tu jeszcze tylko dodać, że rzetelne przedstawienie skomplikowanych stosunków chłopsko-żydowskich wymaga ich ukazywania na przestrzeni całych naszych wspólnych dziejów, a nie tylko ich XX-wiecznej fazy.

Jednym z takich przedstawień w polu literatury, o którym warto wspomnieć, gdyż ukazującym te stosunki w czasach pańszczyźnianych, a konkretnie w XVIII w., a więc najcięższym okresie poddaństwa i pańszczyzny, są *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk, w których wątek chłopsko-żydowskich relacji, choć poboczny, jest ważny. Tokarczuk, nie uciekając bynajmniej od ukazywania ciemnych kart tych relacji, w których po obu stronach występowały ubolewania godne zachowania, niemniej jednak stara się pokazać pewną wspólnotę chłopsko-żydowskiego losu, gdy np. jednemu z bohaterów jej monumentalnej opowieści, Natanowi Szorowi, który swego czasu dał pod swoim dachem schronienie biegunowi, tj. zbiegłemu chłopu, każe snuć takie oto rozmyślenia: „Szor myśli, że źle jest być Żydem, że Żyd życie ma ciężkie, ale być chłopem jest najgorzej. Chyba nie ma bardziej przekłętego losu. Pod nimi chyba tylko cała gadzina. Bo nawet o krowy i konie, a zwłaszcza o psy, pan dba lepiej niż o chłopą i Żyda”⁵³.

» 51 K. Chmielewska, *Inteligencja i Zagłada. Rozpraszanie obrazu*, „Studia Litteraria et Historica” 2018, nr 7, s. 1. Dostępny w Internecie: <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.1704/0> [dostęp: 16.06.2020]. Zob. także artykuł Anny Tatarkiewicz *O chłopach, Żydach i niepamięci*, „Przegląd” [online], 28.07.2014, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/anna-tatarkiewicz-o-chlopach-zydach-niepamieci/> [dostęp: 16.06.2020]. Autorka za główną słabość głośnej książki Ledera *Prześniona rewolucja*, w której wątek chłopskiego czy też szerzej ludowego antysemityzmu jest również mocno obecny, uważa pominięcie w jego analizach właśnie inteligencji, której „dzieje wiążą się zarówno z »kwestią chłopską«, jak i z »kwestią żydowską« oraz polskim antysemityzmem”.

» 52 Mam tu na myśli B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011 oraz J. Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942-1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.

» 53 O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe albo wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy*

O tej wspólnotcie i jej załamaniu mówi też przywoływany już Rycharski w wykonanej w 2018 r. pracy *Pokrywy*⁵⁴. Są to mające się znaleźć na jednej z ulic Sierpca⁵⁵, powiatowego miasta artysty, ulicy, na której, jak twierdzą historycy, pod warstwą asfaltu prawdopodobnie znajdują się macewy z sierpeckiego cmentarza, pokrywy włazów od studzienki kanalizacyjnej, na których artysta obok gwiazdy Dawida umieścił inskrypcję – fragment wiersza współpracującej z nim poetki Jolanty Smykowskiej.

Wspólnotę losu Żydów i chłopów wyrażają słowa o „przypisaniu do ziemi”, jawna aluzja do określenia *glebae adscriptum*, jakim zaczęto posługiwać się w stosunku do chłopów od XVI w., gdy pod rządami Zygmunta Augusta w 1543 r. odebrano im prawo opuszczenia wsi bez zgody pana, jednocześnie odbierając im także prawo wykupywania się z poddaństwa.

Nasza pańszczyźniana trauma

Wracając do przerwanej wątku braku zainteresowania dzisiejszych mieszkańców wsi tematem pańszczyzny, skonstatowanym przez Rycharskiego, warto jeszcze zauważyć, że jeśli doświadczenie poddaństwa i pańszczyzny było – czemu chyba trudno byłoby zaprzeczyć – traumatycznym doświadczeniem, które dotknęło bezpośrednio ok. 17 pokoleń od mniej więcej XVI wieku do połowy wieku XIX, a poprzez transfer traumy przenosiło się z pokolenia na pokolenie aż po dzień dzisiejszy⁵⁶, to nie może dziwić, że jedną z taktyk uporania się z dziedzicznymi traumami było pozbycie się ich z pola świadomości. W rzeczy samej, jak pokazują ciągle się rozwijające studia nad traumą, począwszy od swych klasycznych psychoanalitycznych początków aż po postdekonstrukcjonistyczne jej ujęcia w ramach współczesnych *memory studies*⁵⁷, jednym z najpowszechniejszych sposobów radzenia sobie z głębokimi przeżyciami traumatycznymi, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i kolektywnym, jest ich wypieranie ze (zbiorowej) świadomości. Czy właśnie nie z taką sytuacją mieliśmy (mamy?) do czynienia w przypadku ogromnej większości polskiego

duże religie, nie licząc tych małych, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 781.

» 54 Oprócz wspomnianej wystawy indywidualnej artysty Strachy, *Pokrywy* zostały także m.in. pokazane na kuratorowanej przez Jagnę Domżałską wystawie *Pokój na świecie zaczyna się przy rodzinnym stole* w Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu (8.09.2018 – 7.10.2018).

» 55 Jak do tej pory (wrzesień 2020) *Pokrywy* nie zostały umieszczone w miejscu, do którego były przeznaczone. Artysta w prywatnej rozmowie stwierdził, że ostatnio ze względu na nieprzyjemne nastroje w stosunku do środowisk LGBT trudno jest mu działać w przestrzeni publicznej. Dochodzą do tego znów odżywiające antyżydowskie resentymenty. Nie jest więc w stanie powiedzieć, czy w najbliższym czasie uda się doprowadzić ten projekt do szczęśliwego finału.

» 56 Tym bardziej, że po zniesieniu poddaństwa i pańszczyzny oraz uwłaszczeniu, choć sytuacja chłopów bezsprzecznie poprawiła się, to jednak i tak aż po czasy nam współczesne byli oni bardzo często traktowani jako obywatele drugiej kategorii.

» 57 Zob. *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015.



Il. 8.

Daniel Rycharski, *Pokrywy* (2018). Zdjęcie z wystawy *Pokój na świecie zaczyna się przy rodzinnym stole* w Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu (2018), kurator: Jagna Domżańska, fot. J. Wasiewicz, dzięki uprzejmości artysty

społeczeństwa? Czyż nie jest tak, że wiedzeni jakimś samozachowawczym instynktem, po ludzku szukający szczęścia, potomkowie eksploatowanych, pogardzanych i zniewolonych „chamów” wolą nie pamiętać swej przeszłości, czy też mówiąc bardziej patetycznie za Frankiem Ankersmitem, pragną w sposób wzniosły odłączyć się od niej⁵⁸? Nie chcą, jak to z kolei trafnie ujął Jakub Majmurek, ulegać „reaktywnej autowiktyimizacji”⁵⁹, paraliżującej ich teraźniejsze działanie i optymistyczne spoglądanie w przyszłość, a tym samym potwierdzają tylko ogólniejszą regułę, na którą zwraca uwagę Anna Wolf-Powęska, że zapomina, wypiera się to, co zakłóca poczucie wartości danej wspólnoty⁶⁰. Jeśli to prawda, to czy przypominanie chłopskiemu potomkom nędzy, poniżenia i zniewolenia ich przodków, nie będzie koniec końców przeciwnie skuteczne? Nie tylko psychoanalitycy odpowiedzieliby jednak na ten zarzut, że jedną ze sprawdzonych form radzenia sobie z traumą jest jej przepracowanie, w dużej mierze polegające na jej opowiedzeniu, narratywizacji. Wydaje się, że taką właśnie rolę może pełnić wyżej wspomniana już przeze mnie medialna debata i szereg innych działań w polu szeroko pojętej kultury.

» 58 Zob. F.R. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. J. Benedyktowicz, przekład przejrzał M. Bańkowski, „Konteksty” 2003, nr 3–4, s. 25–41.

» 59 J. Majmurek, *Potomek chłopów pańszczyźnianych patrzy na Wilanów*, „Krytyka Polityczna” 2012, nr 29, s. 43. Dostępny w Internecie: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/majmurek-potomek-chlopow-panszczyznianych-patrzy-na-wilanow/> [dostęp: 16.06.2020].

» 60 A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 32–33.

Jednym z takich działań, które znalazło dość duży oddźwięk, było nakręcenie w 2014 r. pierwszego polskiego filmu dokumentalnego o pańszczyźnie, zatytułowanego znacząco *Niepamięć*, przez środowisko skupione wokół wspomnianego już stowarzyszenia Folkowisko. Jego członkowie i sympatycy podczas ożywionych dyskusji dochodzili bowiem do wniosku, że społeczeństwo polskie faktycznie niewiele pamięta i nie chce pamiętać o systemie poddańczo-pańszczyźnianym i jego skutkach trwających po dziś dzień. Reżyser filmu, Piotr Brożek, zrezygnował z tradycyjnej formy historycznego filmu dokumentalnego z rekonstruowaniem przeszłości, wypowiedziami historyków itp., zamiast tego przedstawił wspólną podróż dwójki młodych ludzi – wywodzącej się z rodziny chłopskiej Magdy Barteckiej, jednej z głównych pomysłodawczyń filmu, oraz mającego szlacheckie korzenie hrabiego Franciszka Antoniego Ledóchowskiego – na podkarpacką i lubelską wieś. Podróż tę odbywają niejako w trzech wymiarach: w przestrzeni, czasie, a przede wszystkim po zakamarkach swoich dusz, próbując odpowiedzieć sobie na pytania: do jakiego stopnia nasza obecna tożsamość, to, kim jesteśmy dzisiaj zarówno jako jednostki, jak i jako członkowie określonych grup społecznych, jest skutkiem naszego pochodzenia? Czy, jak by się wydawało, tak daleka już traumatyczna przeszłość, jaką były czasy pańszczyźniane, poprzez, często nieuświadomianą, transmisję określonych zachowań i postaw, zwłaszcza na łonie rodziny, wciąż jest obecna i manifestuje się w sposobach posługiwania się językiem, w praktykach cielesnych, takich jak np. sposoby ubierania się, poruszania, przyjmowania określonych póz, okazywania gestów, zachowania w określonych sytuacjach itd., czyli całym nabytym habitusie, który, jak twierdzi Pierre Bourdieu „obejmując wszystkie przeszłe doświadczenia, działa w każdej chwili jak matryca postrzeżeń, ocen i działań”⁶¹?

Trudna orka na ugorze

Wszystkie omówione przeze mnie wyżej kwestie, które stanowią tylko część obecnych w kulturze i życiu społecznym zjawisk związanych z wiejskością, chłopstwem, jego dziedzictwem i teraźniejszością, świadczą o tym, że proces wypłatywania się z „fantazmatycznego zakłamania własnej genealogii”⁶² w polskim postchłopskim społeczeństwie wreszcie się rozpoczął: praca pamięci w zakresie upominania się o wyparte „trudne” chłopskie dziedzictwo poddaństwa i pańszczyzny została podjęta. Jest to jednak, jak raz jeszcze podkreślę, orka na ugorze, by przywołać nie tylko utarty zwrot frazeologiczny, ale także tytuł ważnej w dyskusji nad chłopskością w dwu-

» 61 P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 197.

» 62 J. Majmurek, *Potomek chłopów...*, op. cit., s. 43.

dziestolecie międzywojennym powieści Jana Wiktora. Jak na razie, *anno domini* 2020, nie widać, by w oficjalnej polityce historycznej pamięć poddaństwa, pańszczyzny i uwłaszczenia zaznaczała się w jakikolwiek sposób: Dzień Wolności Chłopskiej nie został wprowadzony do kalendarza świąt państwowych, co więcej, o ile wiem, nie odbyła się nawet żadna dyskusja na ten temat w polskim Sejmie i mało jest prawdopodobne, by w najbliższym czasie mogło do niej dojść. W programach nauczania historii też raczej nie należy się w najbliższej przyszłości spodziewać jakiegoś zakrojonego na szeroką skalę rewizjonizmu w przedstawianiu dziejów Polski, i to niezależnie od tego, która akurat z dwóch głównych opcji politycznych będzie przy władzy: narodowo-konserwatywna czy lewicowo-liberalna. Mimo to trzeba mieć nadzieję, że wyżej wspomniana praca pamięci powoli, bo powoli, ale spulchni twardą skorupę naszej narodowej amnezji tak, że w końcu zaczniemy sobie uprzytamniać „skąd nasz ród” – w przeważającej większości – rzeczywiście jest: nie z królewskich pałaców i szlacheckich dworów, tych – jak to pisał Bruno Jasieński w *Słowie o Jakubie Szeli* – „szklanookich pajaków”, zawisłych w „pajęczynie [...] pól i parcel”, lecz z zamotanych „w nitkach drożyn/wątlých much wieśniaczych zagród”⁶³.

Ofiara – bunt – sztuka

Chciałbym jednak jeszcze zauważyć – i niech to mocno na koniec wybrzmi – że w krytycznej recepcji chłopskiego dziedzictwa nie chodzi tylko o skupianie się na chłopach jako ofiarach systemu poddańczo-pańszczyźnianego. Owszem, jak najbardziej jest nam potrzebne przepracowywanie traumy poddaństwa i pańszczyzny, czyli, jak słusznie postuluje Anna Kapusta, „[c]yzyszczenie rany pańszczyźnianej, w której pracuje chłopskie upokorzenie Polek i Polaków”⁶⁴, upokorzenie, które przywoływały już Roch Sulima, pisząc o „kłopot[ach] ze stanem narodowej duszy”, zwał kompleksem „duszy pańszczyźnianej”, rozumianym przez niego jako nierozzerwalny, fatalny splót z jednej strony wzajemnej pogardy, „zdegenerowanego czucia wyniosłości”, z drugiej – „pielegnowanego uporczywie kompleksu niższości”⁶⁵. Zgadzam się więc w tym względzie z Jackiem Żakowskim, który stwierdził, że „O zbrodni pańszczyzny milczeliśmy 150 lat i do dziś trudno nam się

» 63 B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 158.

» 64 A. Kapusta, *Zespół dorosłych dzieci polskich katolików*, „Krytyka Polityczna” [online], 9.06.2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/zespol-doroslych-dzieci-polskich-katolikow/> [dostęp: 16.06.2020]. W podobnym duchu wyraził się niedawno Tomasz Jastrun, pisząc, że „sam ciągle wracam do myśli, że upodlenie polskiego chłopca przez szlachtę, uzwiercenie go, upokorzenie określiło duszę wsi na stulecia” (T. Jastrun, *Jak dopieścić lud?*, „Przegląd” 2020, nr 31 (1073), s. 35).

» 65 R. Sulima, *Kultura ludowa...*, op. cit., s. 111–112.

o niej rozmawia”⁶⁶. Niemniej jednak zgadzam się także z ogólniejszą diagnozą Enza Traversa, który zarzuca współczesnemu dyskursowi o przeszłości jednostronność ujęcia w kwestii ofiar. Choć 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 Gułagu zatarła pamięć o rewolucjach, pamięć Szoah zastąpiła pamięć o antyfaszyzmie, pamięć o niewolnictwie zaćmiła pamięć o antykolonializmie⁶⁷.

Dlatego kończąc, postuluję, by w przywracaniu chłopskich korzeni nie tylko skupiać się na przepracowywaniu poddańczo-pańszczyźnianych traum, ale także o to, by wzmocnić (post/meta)chłopską tożsamość znacznej części Polaków przez przypominanie im tych chwil, kiedy to „[c]hytrze bydl[ili] z pany kmiecie”, by przywołać słynną *Satyre na leniwych chłopów*, a może raczej, jak sugeruje Franciszek Jakubczak, *Pamflet na chytrych i buntowniczych kmieci*, kiedy przewyciężając strach, otwarcie przeciwstawiali się w końcu swoim ciemnocyicielom, jak zrobili to np. górale podhalańscy pod przywództwem Stanisława Łętowskiego, Kostki-Napierskiego i Marcina Radockiego w 1651 r., śląscy chłopci pod kierownictwem Macieja Gracy w 1811 r. czy galicyjscy pod wodzą Jakuba Szeli w 1846 r.⁶⁸. Wydaje się, że te dwa wątki w pracy pamięci nad chłopską przeszłością, tj. wątek ofiary i wątek buntu, jest w stanie bardzo dobrze połączyć sztuka. Dzięki właściwym sobie, niezwykle obecnie różnorodnym środkom wyrazu, a zarazem dość długiej już tradycji, także na gruncie polskim, kontestacji zastanych wyobrażeń, podważania powszechnie przyjmowanych „prawd”, również tych dotyczących przeszłości, czy wreszcie dawania głosu tym, którzy dotychczas milczeli w historii, wydaje się szczególnie predestynowana do stania się wiodącym pługiem przeorującym polski ugor (nie) pamięci chłopskiej krzywdy i chłopskiego oporu. •

Jan Wasiewicz

✉ <https://orcid.org/0000-0003-3142-0756>

» 66 J. Żakowski, *Polska na kozetce*, [w:] *Polska na kozetce. Siła obywatelskiej refleksyjności*, red. A. Zajenkowska, Smak Słowa, Sopot 2016, s. 9.

» 67 E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś.F. Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 303.

» 68 Ostatnio chłopski opór odpomnieli Michał Rauszer w pracy *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020, będącej pierwszą pozycją w serii „Ludowa Historia Polski”, oraz Adam Leszczyński w książce *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020.

adiunkt na Wydziale Fotografii
Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu. Autor książek m.in.
Historie fotografii w Polsce 1839–2009
(2010), *Decydujący moment. Nowe
zjawiska w fotografii polskiej po roku
2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje
o fotografii polskiej po 1945 roku*
(2014), *Świat okaleczony. Historie
fotografii środkowoeuropejskiej
1839–2018* (2019). Kurator wystaw
indywidualnych i zbiorowych m.in.
Nowi Dokumentaliści (2006), *Efekt
czerwonych oczu* (2008), *Świat nie
przedstawiony* (2014), *Po końcu
fotografii* (2018). Redaktor naczelny
magazynu BLOK.

Ostatnie zdjęcia.

Mała historia fotografii kosmicznej

Happy end ludzkości to nic. Ale co będzie potem?

Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*

Znikomość ludzkiej egzystencji najlepiej widoczna jest z kosmosu. Oglądana z odległości 29 000 kilometrów planeta przypomina obserwowaną pod mikroskopem próbkę. Oblana czernią kosmosu okrągła forma może kojarzyć się z malarstwem abstrakcyjnym. Pierwsze barwne zdjęcie przedstawiające obraz całej Ziemi wykonane zostało w listopadzie 1967 r. nie przez człowieka, lecz aparat zainstalowany na satelicie komunikacyjnym i pogodowym ATS-3¹.

Pierwsza fotografia Ziemi nie jest tak znana, jak późniejsze, ikoniczne zdjęcie z 7 grudnia 1972 r., wykonane przez astronautów z misji Apollo 17². Błękit oceanu kontrastuje z malowniczo rozkładającymi się białymi pasmami chmur, odbijającymi światło lodami Antarktydy i piaskami Rogu Afryki, sprawiając, że zdjęcie jest piękniejsze. Ciasne kadrowanie i odwrócenie zdjęcia tak, by Antarktyda była na dole, a kontynent afrykański u góry, pomagają w percepcji obrazu, który wydaje się znajomy niczym widok stojącego na biurku globusa. Całość dopełnia nadany przez członków misji tytuł *Blue Marble*³. Metafora Ziemi jako kawałka „niebieskiego marmuru” jest zabawna, sugeruje trwałość i szlachetność doskonale kolistej formy. Widok z kosmosu na Ziemię jest dosłownie i w przenośni

» 1 Opisując fotografie księżyca korzystałem z poniższych opracowań: D. Scott, A. Leonov, *Two Sides of the Moon. Our Story of the Cold War Space Race*, London 2004; B. Aldrin, K. Abraham, *Magnificent Desolation*, London 2010; J. Bisney, J. L. Pickering, *Moonshots & Snapshots of Project Apollo*, Albuquerque 2015; D. Ireland, *Hasselblad and the Moon Landing*, East Sussex 2018. J. Kinowska (red.), *Zdobycie księżyca*, Warszawa 2019.

» 2 Zdjęcia, o których mowa w tekście, dostępne są na stronie agencji kosmicznej NASA, por. https://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_1249.html [dostęp: 20.07.2020].

» 3 Właściwy tytuł zdjęcia z archiwum NASA to AS17-148-22727, por. <https://visibleearth.nasa.gov/collection/1484/blue-marble> [dostęp: 20.07.2020].

niehuman. To spełnienie marzenia, by zobaczyć i sfotografować cały świat. Znajdujący się po stronie Słońca aparat przedstawia widok ludziom nieznanemu, boski i kosmiczny. *Blue Marble* podobnie jak druga ikona nowej, kosmicznej ery fotografii, czyli wykonane przez Williama Andersa z misji Apollo 8 w dniu 24 grudnia 1968 r. *Earthrise* (*Wschód Ziemi*), zanurzona jest w historii medium, w tych wszystkich zdjęciach księżyca i planet, próbach zobaczenia i poznania tego, co pozaziemskie. Jeśli *Blue Marble* bliżej do atlasów pionierów astrofotografii (np. John Adams Whipple, Hermann Krone, Adolphe Neyt), to *Earthrise* powiązać można z arcydziełem Anselma Adamsa, jakim jest wykonane 1 listopada 1941 r. *Moonrise. Hernandez, New Mexico*. Fotografia umożliwia nie tylko obserwację kosmosu i rejestrowanie nieziemskich widoków, lecz sprawia, że widzimy „naszą” planetę. Przyglądamy się Ziemi, lecz w skali Układu Słonecznego jesteśmy tak nieistotni, że samych siebie nie możemy dostrzec. Być może niehuman wymiar zdjęć ziemi sprawił, że ani *Blue Marble*, ani *Earthrise* nie trafiły do żadnego z najważniejszych opracowań historii fotografii⁴. Jakby jedno z najbardziej znanych fotografii w historii podważało ludzki wymiar rozpoczętej przez Talbota i Daguerre’a opowieści. To dziwne, bo zdjęcia wykonali ludzie. Astronaucci niczym typowi turyści i eksploratorzy zabierali ze sobą aparaty Hasselblada, a filmy wywoływali po powrocie do domu. Dopiero tworzone od połowy lat 70. zapisy opierają się na transmisji satelitarnej i kodowanych cyfrowo obrazach.

W ciągu półwiecza dzielącego nas od pierwszych misji załogowych i lądowania na księżycu powstały tysiące i setki tysięcy zdjęć oraz skanów przedstawiających Ziemię oraz planety, księżyce i asteroidy Układu Słonecznego. Rozwijająca się technika reprodukcji obrazów kosmosu pozwala astronomom i astrofizykom nie tylko podziwiać widoki odległych galaktyk, pulsarów, czarnych dziur i kosmicznych zjawisk, wcześniej nieznanymi ludzkości. Kolejne wersje *Blue Marble* i *Earthrise* może nieco spowszedniały i nie robią tak wielkiego wrażenia na Ziemiach, ale pozwalają dostrzec ważny, przypisany fotografii aspekt, jakim jest temporalność i zmieniająca się nawet w tak niewielkim wycinku kosmicznego czasu sytuacja na planecie. Tych kilka dekad zapisu uświadamia naukowcom i opinii publicznej, bardziej niż politykom, skalę zmian zachodzących na wirującym w próżni kawałku „niebieskiego marmuru”. Topniejące lodowce, deforestacja, urbanizacja i elektryfikacja kontynentów są wyraźnie widoczne z orbity ziemskiej. Rewersem obrazu błękitnej planety jest wykonane 5 grudnia 2012 r. zdjęcie *Black Marble*. Przedstawiająca ciemną stronę Ziemi fotografia pokryta jest żarzącymi się żyłkami i wypryskami

» 4 Przykładem jest jedno z najważniejszych opracowań pod redakcją Michela Frizot’a, *A New History of Photography*, Köln 1998. Por. także W. Guadagnini (red.), *Photography. From the Press to the Museum 1941–1980*, t. 3, Milano 2012; W. Guadagnini (red.), *Photography. The Contemporary Era 1981–2013*, t. 4, Milano 2013.

rozświetlonych nocą aglomeracji amerykańskich. Mroku kompozycji dodaje zbliżający się do wybrzeży Florydy huragan Sandy. O ile pierwszy widok całej Ziemi ekscytował i pobudzał wyobraźnię, ukazując kruchość i piękno planety, o tyle dziś możemy niczym w lusterku co dzień w czasie rzeczywistym przeglądać zszyte w całość satelitarne obrazy „niebieskiego marmuru”.

W 2017 r. widok widzianej z kosmosu Ziemi przedstawia Mishka Henner, tytułując zdjęcie *Selfie*. Dzieło Hennera to nabyty przez artystę jeden z widoków wykonanych z orbitujących wokół Ziemi satelitów. Artysta zawłaszcza obraz Ziemi i czyni zeń dzieło sztuki. Najnowszy cykl pełnych obrazów Ziemi powstaje od 2012 r., dzięki umieszczonemu 1 500 000 km od Ziemi satelicie DSCOVR (*Deep Space Climate Observatory*). Oprócz śledzenia natężenia słonecznego wiatru i zmian kosmicznej pogody, potencjalnie zagrażającej sieciom energetycznym i sztucznym satelitom Ziemi DSCOVR ma zadanie codziennego fotografowania Niebieskiego marmuru przy użyciu aparatu EPIC (*Earth Polychromatic Imaging Camera*). Nazwa aparatu sugeruje, że widoki ziemi wciąż mogą być na swój sposób epickie. Oglądając kolejne wersje *Blue* i *Dark Marble* trudno się oprzeć dziwnemu wrażeniu, że jest coś tam, daleko, na heliocentrycznej orbicie Lissajous, co przetrwa ludzkość, życie, a być może i samą Ziemię, zbierając i emitując dalej w kosmos obrazy końca naszego świata.

Historia kosmicznej fotografii w równym stopniu składa się z rozszerzającego się błyskawicznie zbioru obrazów coraz bardziej odległych zakątków wszechświata, co z obrazów z życia ludzi na Ziemi.

Marzenie o komunikacji międzygwiazdnej nabiera kształtu w latach 60., wraz z kosmiczną rywalizacją mocarstw. Dziś widać, jak przodujący na początku wyścigu ZSRR traci tempo i przegrywa w angażującej wyobraźnię warstwie wizualnej. Oprócz prostej, uśmiechniętej twarzy Jurija Gagarina, Sowietom nie udało się wprowadzić do kultury wizualnej i historii fotografii obrazów o sile porównywalnej do ikonografii misji Apollo.

Istotnym dla fotografii odgałęzieniem wyścigu o dominację jest *Złoty zapis* (*Golden Record*), przygotowany przez naukowców z zespołu Voyager. Wysłane w kosmos 20 sierpnia i 5 września 1977 r. sondy Voyager 1 i Voyager 2, oprócz aparatury badawczej zaopatrzone zostały w pokrytą warstwą złota miedzianą płytę gramofonową. Złoty zapis to 116 fotografii i diagramów z życia cywilizacji ziemskiej z połowy XX wieku, a do tego 90 minut muzyki, czyli dźwiękowy esej zatytułowany *The Sounds of Earth* oraz dźwięki wielorybów, pozdrowienia w 60 językach ludzkich, w tym przemówienia prezydenta USA oraz sekretarza generalnego ONZ. Intrygujące poznawczo wydaje się już samo wyobrażenie kosmitów odsłuchujących po latach świetlnych gramofonowego nagrania z Jimmym Carterem i wielorybami. Równie dobrze płyta może okazać się tak nieczytelna

jak Dysk z Fajstos (1 600-1800 p.n.e.), nad którym od ponad stu lat głowią się pokolenia archeologów, lingwistów i historyków sztuki.

Na uwagę zasługują zdjęcia zebrane przez zespół kierowany przez Carla Sagana⁵. Czarno-białe i kolorowe fotografie zostały skompresowane za pomocą systemu Colorado Video i przepisane na płytę gramofonową. Oprócz widoków fauny i flory ziemskiej, zdjęć Układu Słonecznego i diagramów pozwalających na lokalizację cywilizacji ziemskiej, zespół Sagana wybrał fotografie, które można opisać jako inscenizowany dokument i fotoreportaż krajoznawczy. Zdjęcia znane z kolorowych pism, takich jak „National Geographic” i „Sports Illustrated”, przedstawiają wyidealizowany obraz życia na Ziemi, który ignoruje całkowicie istniejący wówczas kanon fotografii światowej.

Sagan przyznaje się do działania w pośpiechu oraz braku konsultacji z historykami fotografii. Obłożeni rocznikami „National Geographic” i stosami albumów badacze podjęli też decyzję o wykluczeniu niektórych wątków. „Kilka tematów pominęliśmy świadomie i celowo. Uznaliśmy, że nie będziemy przedstawiać wojny, chorób, przestępstw i ubóstwa” – przyznaje Sagan, argumentując, że „to, co w nas najgorsze, nie musi być koniecznie wysyłane w poprzek Galaktyki”⁶. Zespół Sagana negocjował także z kierownictwem agencji kosmicznej NASA, rządem Stanów Zjednoczonych i prezydium ONZ. To właśnie naciski z zewnątrz doprowadziły do usunięcia jedynego aktu przedstawiającego parę białych, młodych ludzi. Kobieta w widocznej ciąży i trzymający ją za rękę mężczyzna musieli zostać zamienieni w diagram. NASA nie wyraziła zgody na włączenie aktu, jak zauważa Sagan, zapewne z obawy przed reakcją opinii publicznej⁷. Szczegółowo opisany zbiór zdjęć *Złotego zapisu* uświadamia nie tylko, jak odległe od historii sztuki i fotografii są wyobrażenia na temat tego, co istotne, podzielane przez reprezentantów nauk ścisłych, a w szczególności astronomów. Zespołowi Sagana zajęło chwilę odrzucenie schematu człowieka witruwiańskiego Leonarda da Vinci i zadecydowanie, by nie włączać do zapisu żadnych reprodukcji dzieł sztuki (za wyjątek uznać można widok przedstawiający Tadz Mahal). Kontrastuje to z wyborem ścieżki dźwiękowej, którą oprócz pieśni Aborygenów i północnoamerykańskich Indian stanowią m.in. utwory Bacha, Debussy’ego czy Johna Coltrane’a.

Przedstawione w *Złotym zapisie* zdjęcia już dziś wymagają komentarza i szczegółowych objaśnień, będąc trudno zrozumiałymi dla współczesnych przedstawicieli gatunku *homo sapiens*. Zaskakujące obrazy

» 5 F. D. Drake, A. Druyan, T. Ferris, J. Lomberg, C. Sagan, L. Salzman-Sagan, *Szepty Ziemi. Międzygwiezdna wiadomość Voyagerów*, przekł. J. Bieroń, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań, b.d.w.

» 6 *Ibidem*, s. 83–84.

» 7 *Ibidem*, s. 82.

mieszczańskiej sielanki (np. zdjęcie kobiety rozpalającej ogień w kominku i siedzącego obok w salonie mężczyzny malującego przy sztalugach pejzaże), przenikają się z bliskimi surrealizmowi zbliżeniami flory i obrazami fauny ziemskiej, zamienianymi dla pewności także w proste diagramy. W puli zdjęć znajduje się jedno zdjęcie artystyczne – pejzaż Snake River i gór Grand Teton Ansela Adamsa – które nie wyróżnia się w żaden sposób pomiędzy sąsiadującymi fotografiami „kilku typowych krajobrazów”⁸. Autorzy wyboru zwrócili uwagę jedynie na album *Rodzina człowieka*, zredagowany przez Edwarda Steichena, wybierając z niego m.in. zdjęcie przedstawiające lekarza w kitlu i masce, odbierającego poród. Można nie zgadzać się z wyborem zespołu Sagana, a nawet go krytykować za naiwność i konformizm. Trudno jednak odmówić *Złotemu zapisowi* podjęcia próby przedstawienia nowego kanonu, zespołu dokumentów, które reprezentować będą ludzkość, gdy nie będzie już życia ani nawet samej Ziemi.

Pytanie o to, czy i jak można przedstawić nasz świat, powraca w sztuce współczesnej. Jesienią 2012 r. na orbicie geosynchronicznej Ziemi, 36 000 km nad równikiem pojawił się nowy sztuczny satelita Echostar XVI. Do jednostki komunikacyjnej odpowiedzialnej za nadawanie sygnału telewizyjnego do gospodarstw domowych w Ameryce Północnej przytwierdzony został niewielkich rozmiarów dysk z pokrytego warstwą złota aluminium. To dzieło współczesnego artysty Trevora Paglena. Podobnie jak w wypadku *Złotego zapisu*, do którego odnosi się Paglen, dysk zawiera informacje pozwalające obcym cywilizacjom zidentyfikować miejsce i czas, z którego pochodzi. Dodatkowo na dysku, którego trwałość obliczana jest na miliardy lat, wyryte zostały z pomocą lasera reprodukcje stu zdjęć wybranych przez Paglena⁹. *The Last Pictures* renegocjują kanon wysłany w kosmos przez działający w pośpiechu i poddany naciskom politycznym zespół Sagana. *Ostatnie obrazy* przedstawiają ludzkość już nie w apogeum, jakim Saganowi wydawała się wizja świata prezentowana przez amerykańską klasę średnią połowy lat 70., pozornie odległą od końca cywilizacji *homo sapiens*, a najprawdopodobniej również końca życia na całej planecie.

Choć projekt Paglena został dostrzeżony przez świat sztuki, to ani opinia publiczna, ani tym bardziej rządzący światem politycy nie przeżywają dziś już tak mocno postępów w podboju kosmosu. Paglen mógł wybrać na spokojnie taki zestaw, jaki mu odpowiadał i jaki uznał za sensownie opowiadający historię ludzkiej cywilizacji początku XXI wieku. Wśród *Ostatnich obrazów* są zdjęcia przedstawiające wojny, głód i choroby, a także śmierć i cierpienie ludzi i zwierząt. Paglen śmiało sięga po

» 8 T. Paglen, *The Last Pictures*, Creative Time Books, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2012.

» 9 J. Weisberg, *The Artifact Cover Etching*, [w:] T. Paglen, op. cit., s. 177–182.

działa sztuki, używając na zasadzie cytatu w swojej pracy choćby zdjęć Ai Wei Weia, fragmentu *Wieży Babel* Bruegla, malowideł naskalnych, zdjęcia z wystawy Kazimierza Malewicza czy reprodukcji *Fali* Hokusai. Osobny wątek w cyklu stanowią zdjęcia przedstawiające zmiany klimatyczne na Ziemi (topniejące lodowce, wymieranie gatunków, deforestacja, huragany i burze piaskowe). Wierząc w inteligencję obcych, Paglen umieszcza wśród *Ostatnich zdjęć* szereg metaobrazów, takich jak wspomniany wcześniej *Wschód Ziemi* wykonany przez sondę Apollo, portret spacerującego w próżni radzieckiego kosmonauty Aleksieja Leonowa, czy zdjęcie ze *Złotego zapisu* (przedstawienie sposobów spożywania posiłków przez *homo sapiens* – picie, jedzenie, lizanie). Tym, co łączy zbiór Paglena z wyborem zespołu Sagana, jest – tym razem zamierzony – absurd i poczucie humoru. Paglen włącza do wyrytych na liczącej kilka centymetrów kwadratowych płytce test Rorschacha, dowód Kurta Gödla, portret Kapitana Ameryki i kocie pianino Athanasiusa Kirchera. Echostar XVI wraz z dziełem sztuki Paglena po zakończeniu misji telekomunikacyjnej dołączy do piętnastu poprzednich satelitów Echostar oraz tysięcy innych obiektów znajdujących się w Pasie Clarka. Dzieło będzie krążyło przez miliardy lat, znajdując się na tyle daleko Ziemi, że nie zostanie ściągnięte w dół grawitacją, a na tyle blisko, że nie zdryfuje dalej w kosmos. Zaprojektowane dla odbiorców z kosmosu zniknie dopiero po wypaleniu Słońca, które przekształcając się w czerwonego giganta zacznie pochłaniać kolejne planety naszego układu planetarnego w tym – najprawdopodobniej – także Ziemię. To perspektywa czasowa, o jakiej nie śnili twórcy rysunków naskalnych, budowniczy Stonehenge czy egipskich piramid. Obliczona na chwilę, momentalna fotografia przetrwa cywilizację, ludzkość, życie na planecie i samą Ziemię. Surrealistyczny, nieco absurdalny, ale też starannie przemyślany i udokumentowany projekt Paglena zrywa z optymistyczną wizją *Złotego zapisu*. Artysta myśli nie tylko o komunikacji z przedstawicielami odległych cywilizacji, ale kieruje swój przekaz także do „przyszłych obcych”. Odległe od nas o setki, tysiące, a może nawet miliony lat pokolenia potomków *homo sapiens* lub inne formy inteligentnego życia mogą odkryć dzieło Paglena i próbować zrozumieć nasze realia i historię, tak jak my staramy się poznać kultury egipskie, kreteńskie, babilońskie, azteckie, czy zrekonstruować kształt Ziemi z czasów dinozaurów.

Choć część zdjęć wybranych przez artystę przedstawia ludzi od strony niepoważnej – jak na zdjęciu mężczyzny surfującego po falach oceanu w garniturze i krawacie – to *Ostatnie obrazy* są na swój sposób wzniosłe. Nie ma tu również seksualności człowieka ani tym bardziej pornografii. Nie ma przestępstw i chaosu współczesnej kultury wizualnej. Wybór Paglena jest autorski i, jak podkreśla autor, podyktowany świadomością

produkcji setek miliardów zdjęć i obrazów rocznie¹⁰. Przywołując liczbę 3,5 biliona zdjęć wykonanych przez ludzkość do 2011 r., Paglen wybiera i zachowuje w czytelnej formie ich setkę, wiedząc, że te miliardy obrazów otaczających dziś świat niczym warstwa atmosfery nie przechowają się na Ziemi i nie mają szansy stać się rodzajem bursztynu czy skamieliny¹¹. Gest artysty wskazuje w równej mierze na setkę *Ostatnich obrazów*, co na gigantyczny zbiór obrazów skazanych na niebyt.

Chmura obrazów wytwarzana przez ludzkość zostaje nazwana i do wartościowana przez Hito Steyerl, niemiecką artystkę, współpracującą również z Paglenem. *Spam Ziemi*, jak opisuje ten fenomen Steyerl, nie daje o sobie zapomnieć i nawet jeśli ludzkość w kontekście międzygwiazdnej komunikacji myśli o sobie w kategoriach wzniosłości i piękna, to wysłała bez przerwy w eter, w kierunku satelitów komunikacyjnych, ale też dalej, w kosmos, sygnał radiowy i telewizyjny, transmitując wszelkiego rodzaju śmieci, „lumpen-dane”¹². „Spam obrazowy to nasz komunikat do przyszłości,” jak pisze Steyerl i kontynuuje tę myśl, odnosząc się do *Złotego zapisu*: „Po modernistycznej kapsule kosmicznej ukazującej mężczyznę i kobietę – rodzinę człowieczą – nasza przesyłka dla wszechświata ma formę spamu obrazowego, ukazującego podrasowane manekiny reklamowe. Takimi właśnie zobaczy nas wszechświat; być może już teraz w ten sposób nas ogląda”¹³. Na to arcyłudzkie totalne dzieło sztuki, stanowiące kosmiczny ślad po ludzkości, składają się wszystkie rozmowy, SMS-y, szyfrowane na rozmaite sposoby komunikaty, reklamy protez, usług seksualnych i operacji plastycznych, audycje radiowe i telewizyjne, gry i zabawy, a także dane i obrazy ładowane za pośrednictwem satelitów komunikacyjnych do tzw. chmury.

Przypomina to scenę z inspirowanego książką Carla Sagana filmu *Kontakt* (reż. Robert Zemeckis, 1997), gdy zespół specjalistów nasłuchu kosmosu otrzymuje sygnał od obcej cywilizacji¹⁴. Zgodnie z regułami kosmici odsyłają pierwszą wiadomość na znak, że otrzymali sygnał. Ziemscy naukowcy mają nietęgę minę, gdy okazuje się, że z Węgi dociera pierwsza audycja telewizyjna, czyli przemówienie Adolfa Hitlera z okazji otwarcia letnich igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 roku. Pierwszym odebranym w kosmosie znakiem ludzkości, o którym ludzie zapomnieli, że go wysłali, jest swastyka z opaski na ramieniu Hitlera. Paglen jako artysta stworzył dzieło heterogeniczne, ale nie zniżył się do włączenia spamu w ro-

» 10 *Ibidem*, s. XII–XIII.

» 11 *Ibidem*, s. XIII.

» 12 H. Steyerl, *Spam Ziemi. O wycofaniu się z reprezentacji*, [w:] „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/spam-ziemi.-o-wycofaniu-sie-z-reprezentacji> [dostęp: 20.07.2020].

» 13 *Ibidem*.

» 14 C. Sagan, *Kontakt*, tłum. M. R. Jabłoński, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

dzaju opisywanej przez Steyerl pornografii, reklam środków na potencję i operacji plastycznych, czy – jak w wypadku filmu Zemeckisa – propagandy zbrodniczej ideologii. Co ciekawe, Paglen odrzuca także ikoniczne i historyczne zdjęcia, włączając do zbioru jedynie widok paryskiej witryny sklepowej Eugène Atgeta. Bawiąc się schematami widzenia, artysta Paglen już dziś zaskakuje odbiorcę, zmuszając do odszyfrowania sensu poszczególnych zdjęć, diagramów, wzorów i fragmentów, składających się na to szczególne dzieło. *Ostatnie obrazy* otwierają się na widzenie maszynowe, techniczne, oparte na rozmaitych sposobach zapisu fal; widzenia, które jest nieczytelne i niezrozumiałe dla samych ludzi. Artysta włącza do zbioru zapisy zero-jedynkowe, wykresy algorytmów giełdowych, czy wykres funkcji Karla Weierstrassa. Równie nieludzkie są obrazy widziane w powiększeniu z użyciem mikroskopu elektronowego, zapis obrazów odległych galaktyk widzianych przez teleskop Hubble’a, czy fotografie wykonane z drona. W połączeniu z obrazami kosmosu widzianymi nie przez teleskopy i sondy wysłane przez człowieka w kosmos daje to możliwość wyobrażenia sobie świata oglądanego i fotografowanego przez techniczne, kierowane sztuczną inteligencją aparaty, które przetrwają, przewyższą i przeniosą doświadczenie *homo sapiens* dalej, w kosmos.

Taką perspektywę otwierają obecne już nie tylko w laboratoriach astrofizyków obrazy kosmosu, lecz również przenikające do głównego nurtu kultury wizualnej i widoczne w postaci tapet na ekranach monitorów i smartfonów zdjęcia powierzchni asteroid, odległych układów planetarnych i galaktycznych supergromad, pejzaże Marsa, księżyc Jowisza, czy wizualizacje kosmicznych kataklizmów z udziałem czarnych dziur. Te wszystkie zdjęcia wzmagają zainteresowanie kosmosem, stając się też rodzajem dekoracji. Warto pamiętać, że również sygnał z tymi obrazami trafia w kosmos. Podobnie jak spam Ziemi, to obraz tworzony przez maszyny, wysyłany przez boty i często niewidoczny dla ludzkich oczu. Różnica polega na tym, że opisany przez Steyerl spam wysyłany jest z Ziemi, a te fotografie i transmisje nadawane są przez sondy eksplorujące Układ Słoneczny i jego obrzeża. Emitowane w kosmos przez ludzkość sygnały tworzą szum, dość przypadkowy, ale składający się na jedyną w swoim rodzaju kosmiczną symfonię, lub kosmiczny dysonans, naruszający pitagorejską muzykę sfer.

W małej historii fotografii kosmicznej nie ma jeszcze ustalonego kanonu. Trudno opisać nawet kryteria wyboru fotografii, które spływają codziennie do laboratoriów z kosmosu, a co tydzień ogłaszane są nowe związane z nimi odkrycia naukowe¹⁵. Fotografia kosmiczna ma swoją ar-

» 15 Por. European Space Agency, *View a Stunning Flight Over Korolev Crater on Mars via Mars Express*, „SciTechDaily”, <https://scitechdaily.com/view-a-stunning-flight-over-korolev-crater-on-mars-via-mars-express/> [dostęp: 10.07.2020].

cheologię w postaci zdjęć pionierów, niczym Daguerre próbujących sfotografować księżyc. Wielu spoglądających w kosmos astronomów to nieznani historykom fotografii mistrzowie. Włącznie z takimi postaciami jak Edwin Hubble, autor wykonanej w 1920 r., ważnej wówczas, choć marnej jak na dzisiejsze standardy jakości, fotografii Galaktyki Andromedy (Messier 31). To jednak zdjęcia wykonane przez ludzi, na Ziemi. Właściwa historia fotografii kosmicznej zaczyna się z pierwszymi sztucznymi satelitami, wyprawą ludzi na księżyc i eksploracją Układu Słonecznego. Wśród obrazów, które powinny znaleźć się w historii kosmicznej fotografii, są zdjęcia wykonane przez sondy Voyager 1 i 2: pierścienie Jowisza, księżyc Saturna, pierwsze zdjęcie Io, czy zbliżenie powierzchni Neptuna.

Ważną fotografią odwołującą się do „błękitnego marmuru” jest ta wykonana 14 lutego 1990 r. przez Voyagera 1 z odległości 6 400 000 000 km. Wykonane z inicjatywy Carla Sagana zdjęcie ukazuje Ziemię widzianą z obrzeży Układu Słonecznego jako ledwo widoczny punkt na mapie kosmosu, stąd tytuł *Bładoniebieska kropka (Pale Blue Dot)*¹⁶. Do kanonu zdjęć zaliczyć można: zdjęcia Wenus wykonane w 1982 r. przez sondę Venera 13; zachód Słońca nad Marsem, zarejestrowany przez łazik Spirit 19 maja 2005 r.; czy selfie wykonane przez marsjański łazik Curiosity 11 października 2019 r.; wykonane w 2008 r. przez Kosmiczny Teleskop Hubble’a zdjęcia z tzw. Głębokiego Pola Hubble’a, w tym najodleglejszego znanego dziś obiektu we Wszechświecie, czyli gromady galaktyk Abell 2218; zdjęcia Plutona z okresu lata 2015 r., wykonane przez sondę New Horizons; zdjęcia planetoidy Bennu, wykonane przez sondę OSIRIS-Rex w grudniu 2018 r., czy wreszcie obraz czarnej dziury, powstały w kwietniu 2019 r. dzięki sieci rozproszonych po Ziemi radioteleskopów (Teleskop Horyzontu Zdarzeń).

Przy czym zaznaczyć należy, że fotografia kosmiczna rządzi się innymi regułami, niż znana nam fotografia tworzona na Ziemi. Nie chodzi wyłącznie o banalny fakt, że to już nie promienie „naszego” Słońca sprawiają, że widzimy obraz danego obiektu. Miliardy świecących gwiazd, emitujących światło galaktyk i chmur gazów, widoczne są dzięki aparatom umieszczonym na orbicie okołozemskiej i przestrzeni kosmicznej, włącznie z najpotężniejszym aparatem, jakim jest HST, czyli *Hubble Space Telescope*. Jeśli światło z ziemskiego księżyca dociera do nas w dwie sekundy, a promienie Słońca trafiają na powierzchnię Ziemi w osiem minut, to zdjęcia odległych galaktyk przedstawiają stan sprzed miliardów lat. Wspomniany zbiór Abell 2218 oddalony jest od Ziemi o 13,4 miliarda lat świetlnych (jeden rok świetlny to odległość, jaką światło przebywa w ciągu roku, czyli ok. 9,5 bilionów km). Innymi słowy, wielu gwiazd i galak-

» 16 C. Sagan, *Błękitna kropka: człowiek i jego przyszłość w kosmosie*, przeł. M. Krośniak, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2018.

tyk świecących na naszym niebie już od dawna nie ma. Zdjęcia kosmosu oparte są na filtrowaniu pod rozmaitym kątem docierających do Układu Słonecznego fal, użyciu algorytmów i sposobów przetwarzania, pozwalających raczej zwizualizować, niż dosłownie zobaczyć coś tak odległego od doświadczenia ludzkiego, jak czarna dziura. Agencje kosmiczne tworzą wizualizacje, które pozwalają wyobrazić sobie zjawiska bardziej, niż gdy je reprezentują w prosty, indeksykalny sposób, z jakim mieliśmy do czynienia w wypadku fotografii ziemskiej. Przykładowo, obserwacja zbioru Abbel 2218 przez HST wykorzystywała opisane przez Alberta Einsteina zjawisko soczewkowania grawitacyjnego, zakładające, że w odpowiednio silnym polu grawitacyjnym promień światła zmienia swój bieg. Oznacza, to, że odległa galaktyka lub ich grupa może działać jak soczewka, a światło pochodzące od jeszcze dalszych obiektów ugnie się na niej i przy odrobinie szczęścia skupi się gdzieś w naszym Układzie Słonecznym, docierając do aparatury HST. Z pewnością ani Daguerre, ani twórca pierwszego obiektywu fotograficznego Louis Chevalier nie wyobrażali sobie użycia galaktyk jak soczewki.

Astrofotografia różni się od fotografii. Nie tylko zbiera światło miliardów ciał niebieskich i operuje nie-ludzkimi aparatami i soczewkami. Wytwarzając obraz kosmosu, w inny sposób odnosi się do czasu, raczej go syntetyzując i procesując, rejestrując zjawiska trwające miliony i miliardy lat, rozgrywające się w kosmicznej skali. Ziemską fotografię przyzwyczaiła nas do cięcia czasu na coraz drobniejsze kawałki, ułamki sekund, mili- i nanosekund. Astrofotografia zbliża nas do idei czasu absolutnego i absolutnej przestrzeni. Być może to tylko iluzja, która pozbawia życie jednostki jakiegokolwiek znaczenia, jako że zestawia jego marność z ogromem nieskończonej przestrzeni wypełnionej galaktykami. Galaktyki obracają się w nieskończonym czasie, w porównaniu z którym cała przygoda ludzkości jest jak jedna chwilka, podczas gdy wszechświat wiruje w swych cyklach, których sensu nie pojmujemy. Prowadząca artystów Zachodu od tysiącleci formuła *non omnis moriar* nie ma w sobie już nic optymistycznego. Słowa Horacego brzmią dziś jak ponury żart. Być może dlatego to nie malarze, ani rzeźbiarze, lecz naukowcy i fotografowie podjęli temat dokumentacji działań ludzkości przeznaczonej dla przedstawicieli cywilizacji pozaziemskich. Absurdalne wydaje się wysłanie w kosmos oleju na płótnie czy rzeźby, choćby miał to być Michał Anioł, Rembrandt czy Picasso. Sensowniejsze jest tworzenie listy zdjęć, jakie chcielibyśmy, by w odległej przyszłości oglądali przedstawiciele kosmicznych cywilizacji.

Powstające dziś barwne wydruki i odbitki na światłoczułym papierze wydają się wątle i kruche. Zarówno liczony w setkach i tysiącach lat czas ludzkich cywilizacji, jak i tym bardziej liczony w milionach i miliardach lat czas kosmiczny mają się nijak do zapatrzonej w „tu i teraz”, wysoce

nietrwalej współczesności. Książkę zespołu Carla Sagana otwiera motto z Esarhaddona¹⁷: „Pomniki z brązu, lapis lazuli, alabastru [...] oraz białego wapienia [...] zapisy na wypalanej glinie [...] złożyłem w cokołach i pozostawiłem dla przyszłych czasów”, jak deklaruje asyryjski król żyjący w VII w. p.n.e.

Pod tymi słowami na swój sposób podpisują się astronomowie wybierający zdjęcia i dźwięki tworzące *Złoty zapis*. Przy skarbach kultury asyryjskiej pozłacane gramofonowe płyty przyczepione do Voyagerów wydają się żalosnym reliktem, który być może lepiej byłoby zawrócić, by nie kompromitował ludzkości. Za późno. W sierpniu 2012 roku. Voyager 1, jako pierwsza sonda wykonana przez człowieka, przekroczył heliopauzę i znalazł się w przestrzeni międzygwiazdnej. Zasilanie w energię elektryczną wystarczy do utrzymania funkcjonowania sondy i łączności z Ziemią do około 2025 roku. Jeśli wszystko dobrze pójdzie, dryfujące przez wieczność 116 zdjęć za 30 000 lat przebiją się przez Obłok Öpika-Oorta, by za 50 000-70 000 lat przebyć połowę drogi do najbliższej względem Układu Słonecznego gwiazdy Alfa Centauri. Dokładna data zbliżenia Voyagera do Alfa Centauri jest nieznana, gdyż według dzisiejszych obliczeń to gwiazda zbliża się szybciej do sondy, niż sonda do niej. Odtworzenie płyty na kosmicznym gramofonie nie nastąpi zapewne szybciej niż za 80 000-90 000 ziemskich lat. Być może szybciej w Układzie Słonecznym pojawiają się inteligentni Obcy, którzy przeszukując okołoziemski śmietnik natrafią na *Ostatnie obrazy* Trevora Paglena.

Wiedząc, że nie ma to sensu, nawet nie podpisuje się na wysłanym w kosmos dziele. Za to podpisując swoją książkę, zamiast dedykacji Paglen woli łacińską sentencję: *Aeternum est multo tempore*. ●

Adam Mazur

● <https://orcid.org/0000-0003-4078-4535>

Justyna Ryczek

wykladowczyni akademicka, ukończyła filozofię na UAM w Poznaniu.

Autorka książki *Piękno w kulturze ponowoczesnej* oraz licznych tekstów naukowo-krytycznych. Interesuje się sztuką współczesną, jej obecnością w przestrzeni publicznej, powiązaniem z innymi dziedzinami, w tym: etyką, kulturą popularną, życiem codziennym, nowymi mediami. Zajmuje się krytyką artystyczną, bywa kuratorką wystaw.

Sztuka odpowiedzialności za świat.

Demon i posłaniec w pracy Agnieszki Polskiej

Odpowiedzialność jest często przywoływana jako nasz konieczny sposób bycia wobec innych i świata. Jednak co znaczy być odpowiedzialnym/odpowiedzialną dzisiaj? Czy sztuka może nam pomóc znaleźć odpowiedź? I wobec tego czy sztuka ma być, czy też musi być odpowiedzialna?

Te pytania są punktem wyjścia w poniższym tekście. W poszukiwaniu odpowiedzi przyglądam się teorii odpowiedzialności Hansa Jonasa i jej powiązaniom z etyką posthumanizmu oraz omawiam pracę Agnieszki Polskiej. Skupiam się na przedstawionym widzeniu z dwóch powodów: w swoich wcześniejszych tekstach pochylałam się nad odmiennymi rozumieniami odpowiedzialności i nie chcę tutaj powtarzać tych rozważań¹, jednocześnie realizacja artystyczna, którą analizuję, wyróżnia się jasnym, skierowanym wprost, ale nie nachalnie, wyzwaniem współuczestnictwa w zachodzących procesach. To implikuje różnorodne refleksje dotyczące kondycji otaczającego nas świata. Agnieszka Polska opowiada nam wciągającą historię, a my, widzowie, w pewnym momencie zauważamy, że to nie tylko wielowątkowa opowieść, ale także platforma do czynienia własnych deklaracji co do naszej odpowiedzialności wobec świata.

Potoczne rozumienie odpowiedzialności wiąże się z jej aspektem prawnym – odpowiadaniem za swoje czyny, szczególnie za czyny złe, odpowiedzialnością karną, która od razu zakłada zawinienie i konieczność kary za nie. Obecnie tak rozumiana odpowiedzialność jest często trakto-

» 1 Zob. J. Ryczek, *Przestrzeń miejska – przestrzenią wspólną – odpowiedzialność w działaniach artystycznych*, [w:] *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej / Sculpture Today 2. Art in the public space*, red. E. Domanowska, M. Smolińska, Orońsko 2018; J. Ryczek, *Materialność, transparentność form i relacja – współczesna codzienność sztuki w kontekście odpowiedzialności*, [w:] *Media, nowe media czy post-media sztuki?*, red. A. Łukasiewicz-Alcaraz, Ł. Musielak, K. Kukielko-Rogozińska, J. Szczepanik, Szczecin 2019.

wana jako straszak albo umoralniająca przestroga przed konsekwencjami danego działania. Można odnieść wrażenie, że to słowo wytrych, przywoływane w sytuacjach, gdy chcemy kogoś oskarżyć o popełnienie złych czynów. Mówimy także o odpowiedzialności przyczynowej – byciu odpowiedzialnym za spowodowanie określonego stanu rzeczy, gdy wpływamy na innych, wydajemy komuś polecenie czy zachęcamy do działania. Najczęściej używamy jej w kontekście negatywnym, jesteśmy odpowiedzialni za coś złego, bardzo rzadko mówimy o pozytywnych skutkach². Jednak odpowiedzialność posiada również moralne znaczenie i wtedy nie ma jedynie aspektu prawnego-karnego, a znacznie szerszy, wiążąc się z naszą ludzką egzystencją i odpowiadaniem na różnorodne aspekty świata.

Poniższy tekst rozpoczynam od przywołania jednego konkretnego rozumienia odpowiedzialności, obecnie zapomnianego, który pomimo sporych braków może stanowić pewien punkt wyjścia do współczesnych rozważań o naszym stosunku wobec świata – nie tylko wobec świata innych ludzi, ale wobec innych istot i natury. Myślę tutaj o rozumieniu sformułowanym w drugiej połowie XX wieku³ przez niemieckiego filozofa Hansa Jonasa. Jego najważniejsza książka *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation* (*Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*) ukazała się w 1979 roku, sam autor kilka lat później przygotował jej wersję angielską, a dokładnie amerykańską. Rozważania zawarte w publikacji stanowią odpowiedź na zmieniający się świat, rozwój nauki i nasilający się wpływ techniki na ludzkie życie⁴.

Jonas zwraca uwagę na bardzo ważną stronę rozwoju naukowego. Nie poprzestaje na opisie wielkich możliwości nauki i nieograniczonych przestrzeni do opanowania i zdobycia, bardzo mocno podkreślając też naszą niefrasobliwość w przyjmowaniu wyników badań, jak i naszą butę w pokonywaniu kolejnych wyzwań naukowych. Ale, co najważniejsze, a o czym jeszcze wtedy tak często nie myśleliśmy, Jonas pisze o konsekwencji naszych działań. Jak często nie jesteśmy bowiem świadomi ich skutków, które dopiero nastąpią. Przypomina to rozważania Paula Virilio

» 2 Leszek Kołakowski pisze: „Czasami być odpowiedzialnym to tyle, co być sprawcą pewnego czynu lub zdarzenia, choć prawdą jest, że w języku potocznym mamy skłonność do używania tego słowa w odniesieniu do czynów niszczycielskich, o skutkach niepożądanych: mówimy, że ktoś jest odpowiedzialny za katastrofę samolotu lub za wypadek śmiertelny, nie powiedzielibyśmy jednak, że astronom jest odpowiedzialny za odkrycie nieznanej dotąd galaktyki albo malarz za stworzenie pięknego obrazu”. L. Kołakowski, *Odpowiedzialność*, [w:] idem, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 177.

» 3 Zwróćmy uwagę, że w XX wieku powstało kilka ważnych rozumień odpowiedzialności, w tym najważniejsza E. Levinasa, a w XXI wieku możemy stawiać pytania o nasze realizacje filozoficznych postulatów, np. w rozważaniach bioetycznych. Zob. J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

» 4 Warto przy tym zauważyć, że technika to ważny temat w niemieckiej filozofii. Często sięgamy po rozważania Martina Heideggera czy bardziej współczesne Ulricha Becka.

o negatywnych skutkach kolejnych odkryć naukowych – w uproszczeniu można powiedzieć, że nowe pojazdy to nowe sposoby zabijania⁵. Uprawianie nauki, nowe techniki i technologie stanowią wiedzę futurologiczną, która zawiera sporą dawkę przewidywalnych przypuszczeń i niewiadomych, a nie pewne dowody, dlatego tak ważna jest zmiana podejścia i określenie swojego stanowiska. Nie ma już znaczenia, po co i gdzie mogą sięgnąć ja – człowiek (tak przecież ważne w całym rozwoju ludzkości, poczynając od starożytności), bo liczy się to, gdzie powinienem/powinnam postawić sobie granice. Ważna staje się etyka i nowe etyczne spojrzenie. Jonas pisze: „Mówiąc dokładniej, będę tu bronił poglądu, że wraz z osiągnięciem pewnego stadium rozwoju naszych możliwości zmieniła się też natura ludzkiego działania; ponieważ zaś etyka zajmuje się działaniem, powinien wynikać stąd wniosek, że zmieniona natura ludzkiego działania wymaga również zmiany etyki”⁶.

Należy podkreślić, szczególnie w kontekście poniższego tekstu, że zdaniem niemieckiego filozofa nasze działania mają wpływ na naturę, a ta jest wrażliwa na te działania. „Uzmysławia ono [odkrycie tego powiązania – JR] poprzez skutki, że natura ludzkiego działania *de facto* zmieniła się, i że do tego, za co musimy wziąć odpowiedzialność, doszedł przedmiot całkowicie nowego porządku – nic innego jak cała biosfera naszej planety – albowiem zdobyliśmy nad nią panowanie [power]”⁷. To z jednej strony ważne zwrócenie uwagi na poszerzone pole ludzkiego wpływu, zwłaszcza że jest wspomniane ludzkie panowanie (o antropocenie jeszcze się wtedy nie mówiło), z drugiej strony Jonas nie rezygnuje z dobrze znanego antropocentryzmu, decydując się jedynie na drobne, chociaż bardzo znaczące przesunięcie akcentów.

Hans Jonas ogłaszając swoją zasadę odpowiedzialności i powiązane z nią imperatywy (oczywiste nawiązanie do Kanta – ale czy o tym w ogóle warto wspominać?) ma na względzie jedynie człowieka, jednakże myśli tu o przyszłym człowieku, o następnych pokoleniach ludzkości. Formułuje nowy imperatyw: „Postępuj tylko w taki sposób, aby skutki twego działania dały się pogodzić z ciągłością trwania autentycznego życia ludzkiego”. Lub „postępuj tylko w taki sposób, aby skutki twojego działania nie były destrukcyjne względem możliwości takiego życia w przyszłości”; „Nie wystawiaj na szwank warunków nieskończonego trwania ludzkości na Ziemi”⁸. Wobec tak sformułowanego imperatywu, możemy zadać pytanie o kres

» 5 Zob. P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007

» 6 H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo PLATAN, Kraków 1996, s. 21.

» 7 *Ibidem*, s. 30.

» 8 *Ibidem*, s. 38.

czy zasięg odpowiedzialności za nasze działanie i jego skutki i napotkamy „niezamknięty wymiar naszej odpowiedzialności”.

Działania kumulują się, co dodatkowo utrudnia i tak trudną prognozykę, dlatego musimy zawsze pytać, czy nasze możliwości do działania, które posiadamy i które implikujemy, mogą zostać przewidziane. Równie ważne jest zatem to, co wiemy, jak i to, czego nie wiemy – a zatem moralny obowiązek wiedzy. Etyka musi kontrolować nadmierną potęgę człowieka. Człowiek musi się nauczyć panować nad swoją mocą⁹. Jesteśmy odpowiedzialni nie tylko za to, co zrobimy i nie zrobimy, ale także jakie będą skutki naszego działania (albo też zaniechania działania). Za to, czemu poświęcimy naszą uwagę i zaangażowanie.

Jeżeli więc nowa natura naszego działania wymaga nowej etyki odpowiedzialności sięgającej daleko w przyszłość, współmiernej z dalekim zasięgiem naszej mocy, to wymaga ona również nowego rodzaju pokory – pokory niewypływającej jak niegdyś ze znikomości naszej mocy, lecz z jej nadmiernej wielkości, która jest nadmiarem naszej mocy działania w stosunku do naszej mocy przewidywania oraz wartościowania i osądzania. Wobec quasi-eschatologicznych potencjałów naszych technologicznych procesów, sama niewiedza co do ich ostatecznych konsekwencji staje się racją dla ich odpowiedzialnej powściągliwości – będącej czymś najcenniejszym po samej mądrości¹⁰.

To ważny postulat panowania nad mocą i bycia pokornym, chociaż ciągle pozostajemy na antropocentrycznym stanowisku. Jonas odwołuje się do słynnego zakładu Pascala i pyta, co stawiamy na szali naszego nieograniczonego działania, naszego prawa do robienia, co się chce, nie myśląc o konsekwencjach. Racjonalnie zastanawia się, dlaczego mamy przestrzegać tego nakazu odpowiedzialności. Stwierdza, że stawką jest przyszłe życie ludzkości. A ludzkość nie ma prawa do samobójstwa. „Egzystencja czy istota człowieka jako całości nie może być nigdy stawką w ryzykownej grze¹¹.”

Jak widzimy, w przywoływanych cytatach filozof sięga do natury człowieka, odwołuje się do prawdziwej istoty, „autentycznego życia ludzkiego”, a co więcej przyjmuje „ideę Człowieka”, która zakłada jego istnienie. I właśnie w imię powyższej idei należy przyjąć zasadę odpowiedzialności. W imię imperatywu ontologicznego, który zakłada istnienie ludzkości w przyszłości, na której także będzie ciążyła zasada odpowiedzialności. „Pierwszy imperatyw: ludzkość musi istnieć.” A zasada wyprowadzana z tego imperatywu brzmi: „Pierwszą zatem regułą jest, że nie należy po-

» 9 Zob. *Ibidem*, s. 32 i n.

» 10 *Ibidem*, s. 56.

» 11 *Ibidem*, s. 81.

zwoić na powstanie żadnej takiej kondycji przyszłych potomków ludzkości, która sprzeciwiałaby się racji, dla której istnienie ludzkości w ogóle jest obowiązujące. Imperatyw mówiący, że ludzkość musi istnieć, jest – jak długo chodzi wyłącznie o człowieka – pierwszym imperatywem¹².

I właśnie dlatego człowiek cokolwiek czyniąc musi brać pod uwagę przyszłe konsekwencje swoich działań, a także ich wpływ na całą otaczającą przyrodę, ze względu nie na samą wartość bioróżnorodności, o której często pisze się współcześnie, lecz na środowisko otaczające człowieka, w którym musi on mieć możliwość żyć w przyszłości. Człowiek współczesny powinien, w imię obowiązku wobec przyszłych pokoleń, dbać o przyszłe warunki ich życia, a przynajmniej poskramiać swoje moce i być przezroczym ze względu na niemożność określenia możliwych wpływów. To bezwarunkowy nakaz moralny. „Tak więc z prawa wyobrażonych przyszłych podmiotów wynika dzisiaj dla nas, jako sprawców działań brzemennych w skutki, odpowiadający mu obowiązek. Czyni on nas odpowiedzialnymi wobec owych podmiotów we wszystkich tych naszych czynach, których zakres posiada tak rozległe wymiary czasu, przestrzeni i głębi¹³.”

Refleksja Hansa Jonasa wymaga głębszego omówienia¹⁴, tutaj jedynie przywołuję najważniejsze wątki. Ten z całą pewnością konserwatywny niemiecki myśliciel zakłada spory wpływ człowieka na biosferę, ale widzi w tym jedynie zagrożenie dla ludzkości. To ludzkość znajduje się w centrum i nasza odpowiedzialność tylko jej sięga. Wychodząc od tych rozważań musimy obecnie odrzucić tak silny antropocentryzm i zwrócić uwagę na teorię posthumanizmu.

Jak dobrze wiemy, istnieje wiele stanowisk posthumanistycznych. Z uwagi na ogrom literatury im poświęconej, w poniższym tekście skupię się jedynie na ich nakreśleniu, idąc w swym myśleniu za Rosi Braidotti, przedstawicielką posthumanistycznej teorii krytycznej. Po pierwsze musimy zwrócić uwagę na to, co w filozofii kryje się za przyjętym za obiektywne i uniwersalne pojęciem „człowiek” i jak często podważane było ono w XX wieku. Człowiek to najczęściej biały, heteroseksualny, młody, zdrowy mężczyzna. Dzisiaj już wręcz zakrawa o banal przypominanie, że ujęcie to musiało ulec rozszerzeniu i tak ograniczony konstrukt runął. Cały XX wiek pokazywał, że dochodzą do głosu Inne podmioty – postkolonialne, kolorowe, żeńskie, chore, stare. A zmiany i rozszerzenia ciągle się dokonują. Dlatego: „musimy wynaleźć nowe społeczne, etyczne i dyskursywne wzorce kształtowania się podmiotu, odpowiednie dla gruntownych przekształceń, którym obecnie podlegamy. Oznacza to, że musimy nauczyć się

» 12 *Ibidem*, s. 90.

» 13 *Ibidem*, s. 87.

» 14 Zobacz więcej [w:] J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku* (rozdział 7. Hansa Jonasa odpowiedzialność za naturę i za przyszłość ludzkości), op. cit.

myśleć inaczej o sobie samych. Wykorzystuję zatem kondycję postludzką jako szansę na podążanie alternatywnymi ścieżkami myśli, wiedzy i autoprezentacji. Zmusza nas do tego, by myśleć krytycznie i twórczo o tym, kim i czym właśnie się stajemy”¹⁵.

To myślenie o sobie samym zwrócone jest w trzech głównych kierunkach: ku maszynie, ku zwierzętom i ku ziemi, w powiązaniu z wieloma naukami, technologiami i możliwościami. Posthumanizm nie jest tylko ogólną teoretyczną refleksją, dotyka on bardzo wielu aspektów codziennego trwania i ma swoje praktyczne konsekwencje. Stawia pytania w kontekście naszego ludzkiego życia, a także naszego stosunku do wszystkiego, co nie-ludzkie, rozszerzając przy tym również zagadnienia etyczne¹⁶.

Zarówno pokrewieństwo, jak i etyczna odpowiedzialność muszą zostać przededefiniowane w sposób, który umożliwi nam przemyślenie afektywności i odpowiedzialności, nie tylko w odniesieniu do nie-antropomorficznych organicznych innych, lecz także technologicznie zapośredniczonych, świeżo opatentowanych istot, z którymi wspólnie zamieszkujemy planetę¹⁷.

Zamieszkiwanie to relacja złożona, rodzaj wspólnoty, a nie panowanie człowieka nad innymi istotami, które służą jedynie do jego rozwoju i przyczyniają się do jego dobrostanu. W swoich działaniach człowiek musi uwzględnić inne byty, już nie tylko przyszłe pokolenia ludzkości, ale przyszłe pokolenia czy przyszłość innych bytów. Sam człowiek również zmienia się. Zaczyna poszukiwać, nie jest już odrębnym człowieczym bytem, samodzielną niezależną istotą, a stanowi element wspólnego układu. „Owo «ja» jest w rzeczywistości ruchomym układem w ramach wspólnej przestrzeni życiowej. Przestrzeni, której podmiot nigdy nie opanowuje, której nie posiada, ale jedynie ją zamieszkuje, przecina, zawsze pozostając we wspólnocie, sforze, grupie czy gromadzie. W teorii posthumanistycznej podmiot jest bytem transwersalnym, w pełni zanurzonym i immanentnym wobec sieci nie-ludzkich (zwierzęcych, roślinnych, wirusowych) relacji. Przez ucieleśniony zoe-centryczny podmiot przenikają relacyjne sprzężenia o zanieczyszczającym/wirusowym charakterze, które z kolei tworzą

» 15 R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 61.

» 16 Dotykamy tutaj ważnego zagadnienia naszych postaw ukrytych w języku. Rozróżnienie *ludzkie-nieludzkie* / *(nie)ludzkie* sytuuje nas na określonej pozycji. To także pytanie o nasze powinności etyczne: wobec kogo/czego mamy powinności etyczne. Zob. klasyczne ujęcia prozawierzące Petera Singera i wielu innych. Odmienne stanowiskiem na polskim gruncie są rozważania Janusza Majcherka w *Etyce powinności*, gdzie zadaje on pytanie o powinności innych zwierząt i sposób ich egzekwowania: J. Majcherek, *Etyka powinności*, Warszawa 2011.

» 17 R. Braidotti, *Po człowieku...*, op. cit., s. 209.

powiązania z różnorodnymi innymi, poczynawszy od środowiskowych czy eko-innych, a kończąc na urządzeniach technologicznych”¹⁸.

Żyjąc w tak zespolonym świecie powiązany podmiot staje przed poszerzonym wyzwaniem odpowiedzialności, w poszerzonej skali i przestrzeni: wrażliwy/wrażliwa i zatroskany/zatroskana. Gdy Jonas przestrzegał przed niewiedzą dotyczącą przyszłych konsekwencji naszych czynów, Rosi Braidotti w poszerzonej rzeczywistości zachęca do tworzenia możliwych przyszłości, które będą wyznaczały działania polityczne i etyczne. „Muszą one być generowane w sposób afirmatywny i kreatywny za sprawą działań zaprzęgniętych do tworzenia możliwych przyszłości, przez mobilizowanie zasobów i wizji pozostających dotychczas niewykorzystanymi oraz dzięki ich aktualizowaniu w codziennych praktykach tworzenia powiązań z innymi”¹⁹. Nie będą to uniwersalne prawa stanowione na mocy nienaruszalnego imperatywu, ale zmieniające się ramy dla obejmującej pewną wspólnotę nowej odpowiedzialności. „Wśród kryteriów tego rodzaju nowej etyki znajdują się: brak nastawienia na zysk; nacisk na wspólnotowość; uznanie relacyjności oraz wirusowych zanieczyszczeń; podejmowanie uzgodnionych wysiłków w celu urzeczywistnienia potencjalnych i wirtualnych możliwości oraz eksperymentowania z nimi; założenie o nowym powiązaniu teorii z praktyką z uwzględnieniem istotnej roli kreatywności. Nie są to moralne nakazy, lecz dynamiczne ramy dla bieżących eksperymentów z intensywnościami”²⁰. Impulsy do potęgowania naszych możliwości, a co za tym idzie odpowiadania na wymagania rzeczywistości i lepszego zrozumienia naszych moralnych zobowiązań, mogą płynąć z różnych stron. Jedną z nich jest sztuka. Często to ona daje nam pretekst do zadawania pytań oraz poszukiwania odpowiedzi, nawet jeżeli są one niepewne i niejednoznaczne. Być może właśnie takie powinny pozostać.

Artystyczne wezwanie demona

W 2017 roku Agnieszka Polska wygrała konkurs Preis der Nationalgalerie skierowany do artystów do 40. roku życia, mieszkających w Berlinie. W ramach nagrody zrealizowała monumentalną pracę *The Demon's Brain (Umysł/Mózg Demona)*, przygotowaną specjalnie do przestrzeni Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart. Bardzo dobrze zrobiona projekcja płynnie przechodzi poprzez cztery wielkie ekrany. Oglądamy opowieść sięgającą XV wieku, ale mówiącą o współczesności, oniryczną narrację o powiązaniach, działaniach i ich konsekwencjach. Artystka sięga do historii Polski, przywołując autentyczne listy pisane do Mikołaja Serafina, który na

» 18 *Ibidem*, s. 355.

» 19 *Ibidem*, s. 352.

» 20 *Ibidem*, s. 351.

mocy decyzji króla Władysława III zarządzał żupami w Wieliczce i Bochni. Dotyczą one działalności kopalni soli, jej funkcjonowania i organizacji, np. zatrudniania chłopów czy zaciągania kredytów. Listy ma dostarczyć posłaniec.

Poetycka opowieść rozpoczyna się w momencie przekazania listów. Posłaniec, pytany o swoje umiejętności, odpowiada, że są nimi jazda konna (motyw wart rozwinięcia w kontekście polskiej kultury) oraz nieumiejętność czytania i pisanie – to, że nie umie odczytać wiadomości, którą przewozi, okazuje się tutaj ważne. Dostaje list i wyrusza drogą przez las. Mija kilka wyrębów, napotyka pracujących drwali, lasy stają się coraz bardziej opanowane przez człowieka, coraz więcej myglów ściętego drewna. Las zamienia się w obszar pozyskiwania drogocennego, zarówno w czasach minionych, jak i dzisiaj, surowca. Pierwsza część kończy się kadrem współczesnych wycinek – wielkie stopy ściętego drewna, obok których przejeżdża ogromna ciężarówka. Na drugim ekranie widzimy posłańca nocą. Jest sam, uciekł mu koń, boi się w ciemnym, obcym, bo niepoddanym działaniu człowieka lesie. Pojawiają się dziwne odgłosy, tajemnicze szepty, niezbrane istoty. Przez ekran „przelatują” wielkie oczy – prawdopodobnie tytułowego demona. Posłaniec dowiaduje się o działalności kopalni i jej wpływie na środowisko, o niszczeniu lasów i konsekwencjach dla całego ekosystemu, negatywnym wpływie na ziemię i jej mieszkańców. Z posłańca przewożącego listy staje się współodpowiedzialnym za zachodzące zmiany. Zaskoczony i przestraszony pyta, dlaczego on, i słyszy, że jeszcze nie jest za późno i że od niego zależy przyszłość. Można jeszcze wszystko zatrzymać. Po raz pierwszy mamy wrażenie, że ta odpowiedź jest również skierowana do nas – a właściwie do mnie, do każdego indywidualnie.

Opowieść staje się coraz bardziej nierealna i wrażeniowa. Wędrujemy korytarzem kopalni, pojawiają się dziwne stwory, odgłosy, a w końcowej animacji wszystko zostaje połączone i przemieszane, powtarzane są pytania i odpowiedzi. Całość wydaje się lekko kiczowata, ale mocno wciąga widza i silnie nań oddziałuje, zapewne również dzięki zastosowanej technice zanurzenia zmysłów (ASMR).

Ta przechodząca przez różne czasy opowieść wychodzi ku przyszłości. Stawiając pierwsze kroki w późnym średniowieczu, pokazuje konsekwencje wcześniejszych działań, ich wpływ na „tu i teraz”. Przywoływany powyżej Hans Jonas podkreślał niewiedzę co do konsekwencji ludzkich czynów, które mają wpływ na przyszłe pokolenia. Karol Sienkiewicz – raczej nie w nawiązaniu do Jonasa – kończy swój tekst poświęcony pracy Polskiej w taki sposób: „Rozpisana na cztery zsynchronizowane projekcje, oparta na historycznych materiałach baśń ma w sobie głębsze i całkiem aktualne

przesłanie. Współczesną apokalipsą będzie katastrofa ekologiczna, a stawką – odpowiedzialność za los przyszłych pokoleń”²¹.

W czasach wcześniejszych nie zastanawiano się nad konsekwencjami swoich działań. Trwająca od wieków rabunkowa gospodarka wycinki lasów pozostawiła po sobie wiele zniszczeń. Robiona była – i jest nadal – na rzecz fabryk, pól uprawnych czy nowo powstałych miast. „Rzeczpospolita nie była wyjątkowa, bo lasy cięto w całej Europie Środkowej. Do końca wieku XVI niemal całkowicie zostały wylesione Niemcy. Drewno jako paliwo potrzebne było do obsługi hutnictwa i produkcji srebra oraz żelaza, która koncentrowała się właśnie w Europie Środkowej, o czym do dziś świadczą nazwy miejscowości od Siedmiogrodu (Transylwanii) przez Słowację po południowe Niemcy”²².

W Polsce w ostatnich latach bardzo dużo mówiliśmy o wycinie Puszczy Białowieskiej. Oglądając prace Agnieszki Polskiej, trudno zapomnieć o decyzjach ministra Jana Szyszko, protestach ekologów i postawach, które decydowały o poszczególnych działaniach – wycinie i niezgodzie na nią²³.

Jednak praca Polskiej pozwala również zadać pytania o las. Czym on jest? Jak go traktujemy? Czy my go znamy? Dla kogo las jest? Adam Wajrak tekst poświęcony Puszczy Białowieskiej zaczyna od zdania: „W przytłaczającej większości lasy oglądane przez nas na co dzień niewiele mają wspólnego z prawdziwymi lasami, których mamy bardzo mało i których ciągle ubywa”²⁴, by tekst zakończyć takimi stwierdzeniami: „W tych lasach, które znamy, sadzenie drzew odbywa się zgodnie z leśną sztuką i wiedzą. O tym, czy drzewo rośnie tu, czy tam, decyduje człowiek. Są gatunki mniej lub bardziej pożądane. Lubimy świerki, sosny i dęby, nie lubimy grabu i brzozy, bo trudno z nich zrobić deski. Zupełnie jak w ogrodzie albo na polu. Czy wypada, by dwa tak różne twory nazywać tak samo? Proszę się nie dać zmylić temu, że i w Puszczy, i w tych innych niby lasach mamy te same gatunki. I tu, i tam rosną sosny, dęby i świerki, borowiki albo rydze. Po jednych i drugich biegają jelenie i dziki. Tylko co z tego? (...) Wyrażnie rozróżniamy twory, w których człowiek jest główną siłą sprawczą, i te,

» 21 K. Sienkiewicz, *Umysł Demona*, „Vogue” nr 7, wrzesień 2018, s. 113.

» 22 E. Bendyk, *Spirala życia i śmierci*, [w:] *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, D. Gostyrński, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2019, s. 300. Zob. też m.in. J. Diamond, *Upadek. Dlaczego niektóre społeczeństwa upadły, a innym się udało*, przeł. Z. Łomnicka, J. Lang i in., Prószyński i S-ka, Warszawa 2007. Inspiracją do pracy Polskiej była książka Andreasa Malma *Fossil Capital*, która także porusza te problemy.

» 23 Dziennikarskich relacji dotyczących działań w Puszczy Białowieskiej w 2017 roku jest sporo, powstały w związku z tym bardzo ciekawe teksty. Zob. *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, D. Gostyrński (op. cit.). Publikację wyróżniają wielowątkowość i humanistyczne osadzenie rozważań dotyczących natury, a szczególnie lasów, w kulturze.

» 24 A. Wajrak, *Puszcza nie umiera nigdy (chyba że z ręki człowieka)*, [w:] *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, op. cit., s. 37.

w których jest nią natura. Nie mówimy na usypane przez nas kopce «to góry». I na odwrót: rzeka, nawet bardzo przez ludzi zmieniona, to wciąż rzeka, a nie wykopany kanał. Może więc pora przyznać, że nie możemy zrobić sobie lasu. Podobnie jak nie jesteśmy w stanie stworzyć rafy koralowej i arktycznych lodowców albo sprawić, by meandrowała rzeka czy wypiętrzyły się góry”. I przywołuje zdanie z *Leśnej mafii* Macieja Zaremby Bielawskiego: „Nigdy w historii nie było tylu drzew i tak mało lasów”²⁵.

Margarid Mendes w katalogu-książce towarzyszącej wystawie pytania o las i sposób jego traktowania zadaje w kontekście ocieplenia klimatu i związanych z tym pożarów. Nie zapomina przy tym o politycznych i społecznych uwarunkowaniach wszelkiej aktywności²⁶.

Jednakże problem lasów należy zobaczyć jeszcze szerzej, by w efekcie zauważyć zespolenie bytów w świecie, a nie poszczególne byty oderwane od siebie. Ludzie nie mogą zachować swojej wyróżnionej pozycji i w swoich działaniach przestać liczyć się z innymi istotami. Nie jesteśmy jedynymi „odbiorcami” lasu. „Dla mnie las pozostaje czymś obcym, niezrozumiałą, tyleż urokliwą, co niepokojącą przestrzenią, w której z rzadka tylko bywam – czymś niedostępnym nawet wtedy, gdy jestem w jego głębi. Mam poczucie, że las trzeba chronić ze względu na jego użyteczność dla odczuwających zwierząt, które spędzają w nim życie, uznając go za swoje miejsce. Dla tych, którzy nie mogą być gdzie indziej, są tam u siebie. Poszerzam więc – dotychczasowo podejrzaną – pojęcie walorów użytkowych lasu o pozaludzką perspektywę i to mi daje wystarczającą podstawę jego ochrony”²⁷ – deklaruje działacz na rzecz zwierząt Dariusz Gzyra.

Co oczywiste, w kontekście omawianej pracy pojawia się odniesienie do epoki antropocenu – koncepcji, która mówi o geologicznym wpływie człowieka. Termin, po raz pierwszy użyty w 2000 roku przez Paula J. Crutzena, laureata Nagrody Nobla, chemika zajmującego się atmosferą, i Eugena F. Stoermera, podkreśla negatywną rolę człowieka i jego intensywny wpływ na całą planetę: litosferę, hydrosferę i atmosferę²⁸. Przyjmuje się, chociaż nie ma na to ogólnej zgody, że epoka ta rozpoczęła się wraz z rewolucją przemysłową w końcu XVIII wieku (impuls dało opatentowanie silnika parowego przez Jamesa Watta w 1784 roku), a potem coraz bardziej przyspieszała, szczególnie po II wojnie światowej. Po pewnym

» 25 Ibidem, s. 36.

» 26 M. Mendes, *Tactical Energetics*, [w:] Agnieszka Polska. *The Demon's Brain*, ed. U. Kittelmann, S. Beckstette, Berlin 2019.

» 27 D. Gzyra, *Ściana lasu*, [w:] *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, op. cit., s. 59.

» 28 P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, „The «Anthropocene», IGBP Newsletter, 41, 2000 s. 17-18; E.C. Ellis *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2018; E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018 i inne.

czasie stwierdzono, że nazwa *antropocen* nie do końca dobrze oddaje zachodzące zmiany, stawiając w centrum człowieka, a tymczasem ważny stał się kapitał i powiązane z nim uwarunkowania. Dlatego bardziej adekwatnym terminem jest *kapitałocen*²⁹.

Polska w swojej pracy wydaje się również zgadzać z takim widzeniem, jako że na kopalnię patrzy jak na „wczesnokapitalistyczne przedsięwzięcie”, które bardzo silnie wpływa na przeobrażenia całego środowiska. Podobnie Jan Sowa skupia się na historii soli i budowaniu kapitalizmu w ówczesnych kopalniach soli. Porównuje czasy współczesne do czasów Serafina, z taną siłą roboczą, pozyskiwaniem kapitału i zaciąganiem długów, kredytów i zobowiązań, z rosnącą nadzieją na pokonanie niedostatku. Ich przyszłość to nasza teraźniejszość, z siecią wzajemnych zależności, korporacyjnych interesów i nowych technologii, z ciągłym niedostatkiem do pokonania³⁰.

Bohaterami opowieści Agnieszki Polskiej obok posłańca są z pewnością pozaludzkie istoty – koń, kruk, demon (czy może kruk-demon), rośliny. Tytułowy demon jest bardzo wieloznaczny. Jak możemy odczytać tę figurę? Kim mógłby być/jest? Z jednej strony pojawiają się skojarzenia nawiązujące do dawnych legend i tradycji, myślimy o duchu puszczy, pozaracjonalnych siłach lasów, a może to głos ludzkiego sumienia czy wręcz wszechwiedzący Daimonion Sokratesa? Z drugiej strony coś w jego kiczowatych, sztucznych oczach przywołuje skojarzenia ze sztuczną inteligencją. Pozaludzka istota, uwolniona od cielesnych ograniczeń³¹. A może tytułowy umysł demona to po prostu posłaniec z przyszłości. Opowiada o możliwym świecie, budzi poczucie odpowiedzialności i przestrzega, że jeszcze nie jest za późno.

Zapytajmy: kim jest posłaniec? Znamy posłańców ze starożytnej Grecji, gdzie Hermes jako posłaniec bogów wypełniał wiele ról. W Biblii posłańcy oznajmiali wolę Boga, również w literaturze spotykamy wiele takich postaci. Czasami to jedynie wysłannicy obcego króla, a czasami nierozpoznane istoty głoszące zrzędzenia losu. Czy posłaniec to ktoś, kto odpowiada za treść przynieszonej wiadomości, czy jest tylko kurierem? Jeszcze ważniejsze pytanie: czy posłaniec zawsze pozostaje niezaangażowany i obojętny, czy przekazywane wiadomości również na nim wymuszają pewne zaangażowanie? U Agnieszki Polskiej figura posłańca jest bardzo

» 29 Pojęcie wprowadził A. Malm w 2009 roku, później zaczęli go używać inni. Podkreśla ono rolę gospodarki rynkowej, przejście od systemu feudalnego do systemu kapitałowego z akumulacją pracy i własnością prywatną. Zob. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. J.W. Moore, PM Press, Oakland 2016.

» 30 J. Sowa, *The Grain of Salt*, [w:] Agnieszka Polska. *The Demon's Brain*, op.cit., s. 30–34.

» 31 W katalogu znajdują się dwa teksty poświęcone sztucznej inteligencji, niosące inspiracje do różnorodnych odczytań: M. Pasquinelli, *Artificial Intelligence, or the Demonization of Mental Labor*; B. Xix, *Adventures of a Trans-Historic Guillotine*, [w:] Agnieszka Polska. *The Demon's Brain*, op. cit.

ważna, będąc w centrum jej pracy. Również sama artystka określa siebie jako rodzaj posłańca i chce zostać wysłuchana. „Myślę, że moja rola jako artystki jest taka, jak tego posłańca, czyli przenoszenie informacji i zastanowienie się nad tym, jaką mają one wagę” – podsumowuje³².

Te informacje zawarte w pracy *The Demon's Brain* są skierowane do wszystkich odwiedzających. Pytanie: kto jak nie Ty? dotyczy każdego i każdej z nas. Dotyczy również sztuki, jako jednego z elementów powiązanego świata.

Jesteśmy ze sobą powiązani. I jak zauważa Donna Haraway, pozostajemy w kłopotcie. Wszyscy zamieszkujący nasz wspólny świat znaleźliśmy się w trudnej sytuacji i musimy się nauczyć razem egzystować. „Kłopot jest interesującym słowem. Pochodzi od XIII-wiecznego francuskiego czasownika oznaczającego «wywoływać», «mętnieć», «zakłócać». My – wszyscy na Ziemi – żyjemy w niepokojących czasach, pomieszanych, kłopotliwych i mętnych czasach. (...) W rzeczywistości trwanie w kłopotach wymaga nauczania się prawdziwej obecności, a nie bycia zanikającą osią między okropną lub edeniczną przeszłością a apokaliptyczną lub zbawczą przyszłością, prawdziwej obecności jako śmiertelne stworzenia zakorzenione w niezliczonych niedokończonych konfiguracjach miejsc, czasów, spraw i znaczeń”³³. To uczenie się życia i umierania w odpowiedzialny sposób na zniszczonej ziemi.

Postulaty Haraway współgrają z kilkakrotnie już przywoływaną teorią posthumanizmu Braidotti, która tak charakteryzuje zmieniający się podmiot ludzki: „«Ja» kształtowane w ten sposób nie jest jednością; nie jest też jednak anonimową wielością: stanowi osadzony w kontekście i ucieleśniony zespół relacji, umieszczony w immanencji ekspresji, działań i interakcji z innymi tego ja, utrzymywany w całości przez moce pamięci, to znaczy przez ciągłość w czasie. Nazywam ten proces trwałością, by podkreślić ideę ciągłości, jaką za sobą pociąga. Trwałość zakłada wiarę w przyszłość, jak również poczucie odpowiedzialności za przekazanie przyszłym pokoleniom świata nadającego się do życia i wartego tego, by w nim żyć. Teraźniejszość zdolna do wytrwania stanowi trwały model przyszłości. Stąd istotność zatrzymania się na przedostatnim drinku/papierosie/działce, przed ostatnią, śmiertelną. «Dosyć» albo «nie iść za daleko» wyrażają konieczność tworzenia ram, nie zdroworoządkową moralność popularnej ortodoksji kulturowej. «Dosyć» tworzy kartografię trwałości”³⁴.

» 32 <https://www.dw.com/pl/the-demons-brain-wystawa-agnieszki-polskiej-w-berlinie/a-45649245> [dostęp: 15.07.2020]

» 33 D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London 2016, s. 1, tłumaczenie własne.

» 34 R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 314.

Może stąd wynikać także powiedzenie „dosyć” naszym działaniom wobec natury. Sven Beckstette wprost pyta *If Not Now, When? If Not Us, Who?* Pisząc o pracach Polskiej zwraca uwagę na poruszany przez nią problem ekologicznej odpowiedzialności, naszych możliwości i ich ograniczeń, które jakkolwiek „nie oczyszczają nas z odpowiedzialności za nasze zachowania”³⁵.

Zapewne powyższym cytatem powinnam zakończyć tekst, jednakże powrócę jeszcze do pytania o rolę sztuki w ekologicznie zagrożonej rzeczywistości. Czego od niej oczekujemy? Czy ma się angażować w otaczający nas świat? Swoistą odpowiedź otrzymałam, oglądając pierwszą wystawę po światowym lockdownie spowodowanym pandemią Covid-19. Gdy w końcu można było zobaczyć wystawę *Wiek półcienia*³⁶, odwiedziłam ją z wielkim zaciekawieniem i zastanawiałam się nad społecznym wpływem pokazywanych tam realizacji. Nawet jeżeli część starszych prac – z lat 60. i 70. XX wieku – świadomie poruszała zagadnienia ekologiczne i zwracała uwagę na ten problem (zastanawiam się, czy w niektórych przypadkach nie jest to jedynie kuratorska interpretacja), to jakie to miało znaczenie dla pozaartystycznego świata. Możemy to ocenić z dzisiejszej perspektywy. Wtedy nie mieliśmy tak wielkiego długu ekologicznego, a ocieplenie klimatu nie było jeszcze nagłym problemem. Niestety nie nastąpiło znaczące zatrzymanie się rabunkowej gospodarki, a wręcz odwrotnie – wszelkie procesy przemysłowe przyspieszyły. Zatem czy sztuka może pozostać jedynie posłańcem przekazującym informacje? Może takie gesty to zbyt mało?

Może potrzebujemy więcej. Nie tylko od sztuki. Wszyscy musimy zaangażować się w otaczający nas świat.

Jesteśmy w kłopotach i to jest nasza codzienna kondycja. ●

Justyna Ryczek

✉ <https://orcid.org/0000-0003-3757-0122>

» 35 S. Beckstette, *If Not Now, When? If Not Us, Who?*, [w:] Agnieszka Polska. *The Demon's Brain*, op. cit., s. 154. Autor zwraca uwagę na wcześniejszą pracę *My Little Planet* z 2016 roku, warto dodać także późniejszą o rok pracę *New Sun*. We wszystkich trzech artystka porusza wątki ekologiczne.

» 36 *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Muzeum nad Wisłą, Warszawa, 05.06–13.09.2020, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/wiek-polcienia>. Warto zaznaczyć, że na wystawie jest pokazywana wcześniejsza praca Agnieszki Polskiej *Kieliszek benzyny*. To również wizualny komentarz do problemu sieci kapitalistycznych powiązań współczesnego świata.

prof. dr hab. w zakresie kulturoznawstwa; literaturoznawczyni i teatrolożka; prezeska Fundacji Instytut Kultury Popularnej, zatrudniona w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwu). Autorka artykułów i monografii książkowych poświęconych literaturze i teatrowi XX wieku oraz formom kultury popularnej, m.in.: *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość* (1994), *Halina Poświatowska* (1994), *Teatr służebny polskiej emigracji. Z dziejów idei* (1999), *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie* (2000), *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina, czyli... o kabarecie* (2001), *W kabarecie* (2004), *W szarej sukience? Artystki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (2013), *Historia polskiego kabaretu* (2014), *Czy chce pan być powieszony w sympatycznym towarzystwie? Czyli poznańskie kabarety artystyczne w dwudziestolecie międzywojennym* (2015), *Szoszana znaczy Niewinna. Wokół poezji i biografii Zuzanny Ginczanki* (2019), *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (2020). Edytorka twórczości Zuzanny Ginczanki, Romana Tadeusza Wilkanowicza i Felicji Kruszeńskiej. W 2015 r. wyróżniona przez minister kultury odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. W 2016 i 2020 r. stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie Literatura. W roku 2017 stypendystka Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie Kultura i ochrona dziedzictwa narodowego.

Sztuka kompromisów, czyli o pierwszej uczelni artystycznej w Poznaniu

Tło

Poznań początku XX wieku nie był miastem kojarzonym z artystyczną twórczością. Był zacofaną pruską prowincją, wschodnią fortecą niemieckiego państwa. Z przewagą konserwatywnie myślącego społeczeństwa, wykazującego silne tendencje separatystyczne¹. Utrzymywanie niskiego poziomu oświaty w prowincji poznańskiej było częścią konsekwentnie przez zaborcę realizowanej polityki germanizacyjnej. Mieczysław Jabczyński, nauczyciel, publicysta i historyk oświaty, omawiając w roku 1929 dorobek II Rzeczypospolitej w odniesieniu do szkolnictwa, pisał: „[...] najdobitniejszym objawem tej polityki pruskiej, polegającej na odmawianiu możliwości zaspokojenia potrzeb kulturalnych społeczeństwa polskiego w Wielkopolsce, był fakt nieutworzenia w Poznaniu żadnej wyższej uczelni. Poznańskie było jedyną prowincją pruską, pozbawioną jakiegokolwiek wyższej szkoły, uprawnionej do wydawania jakichkolwiek dyplomów uniwersyteckich. I w rzeczy samej pod tym względem antypolska polityka szkolna rządu pruskiego zbliżyła się bardzo znacznie do zamierzonego celu: w żadnej innej dzielnicy nie była ta warstwa ludności, która posiadała wykształcenie

» 1 Wśród poznańskiej społeczności dominowali robotnicy, na drugim miejscu znajdowało się drobnomieszczaństwo, dopiero na trzecim – inteligencja; na temat zależności pomiędzy składem ludnościowym Poznania i Wielkopolski a życiem kulturalnym regionu zob. B. Wysocka, *Kultura literacka Wielkopolski w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1990, s. 18 i n. Por. też: S. Kowal, *Struktura społeczna Wielkopolski w międzywojennym dwudziestoleciu, 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1974; U. Cynalewska, *Sytuacja społeczno-ekonomiczna miast wielkopolskich w międzywojennym dwudziestoleciu. 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1977; J. Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973. W cytatach uwspółcześniałam ortografię oraz fleksję, pozostałe formy pozostawiam bez zmian.

akademickie, w społeczeństwie polskim liczebnie tak słabo reprezentowaną, jak właśnie w dzielnicy pruskiej”².

Młodzi poznaniacy, którzy swoją przyszłość łączyli ze sztuką, wyjeżdżali na studia za granicę, głównie do Niemiec, wykształceni – nie mieli po co wracać do rodzinnego miasta, pozbawionego silnego środowiska artystycznego i wrażliwego odbiorcy. Poznańska (utożsamiana z niemiecką) gospodarność i skupienie na pomnażaniu dóbr doczesnych skutkowało zaniedbaniami w sferze życia duchowego i intelektualnego oraz rozwoju kultury. Utyskiwano, że zaprzepaszczeniu ulega dorobek wybitnych Wielkopolan, społeczników-pozytywistów. Pod koniec XIX stulecia publiczności warszawscy przypuścili atak na „poznańską ciemnotę”³, porównywano Wielkopolskę do rolniczo-pasterskiej starożytnej krainy Beocji, której mieszkańcy słynęli z nieuctwa, ospałości umysłowej i deficytów w zakresie rozwoju duchowego.

Oczywiście, w Poznaniu mieszkali albo pomieszkiwali artyści, którzy podejmowali próby ożywienia kulturalnego życia miasta. Integrowali się na początku XX stulecia pod szyldem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Stowarzyszenia Artystów. Byli to w większości amatorzy albo absolwenci niemieckich szkół przemysłu artystycznego. „Charakteryzowali się niskim poziomem profesjonalnym i zachowawczą orientacją artystyczną, którą recenzenci poznańscy określali często jako »naturalistyczną« lub »impresjonistyczną«, stosując oba terminy wymiennie”⁴. Towarzystwo to tworzyli m.in.: Franciszek Zygart, Władysław Bracki, Jan Wroniecki, Roman Tadeusz Wilkanowicz, Lech Suchowiak, Stanisław Pawlak, Sylwester Mańczak, Jan Mroziński, Kazimiera Pajzderska, Marcin Rożek, Roger Sławski, Maria Wicherkiewiczowa, Michał Wywiórski, Stanisław Kubicki, Władysław Roguski, Stefan Czesław Sonnewend. Bardziej znani z cyganeryjnego życia, które wiedli między restauracją u Pokrywki przy ul. Wrocławskiej a Grand Cafe (nazywaną Grandką) przy placu Wilhelma (obecnie Wolności), gdzie od 1914 r. (aż do wybuchu II wojny światowej) mieścił się salon wystawienniczy Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Problemem poznańskiego środowiska artystycznego był manifestowany ostentacyjnie separatyzm⁵. Nie chciano i nie lubiano tu przybyszów

» 2 M. Jabczyński, *Dziesięć lat szkoły polskiej w poznańskim okręgu szkolnym*, Poznań 1929, s. 33.

» 3 Zob. W. Molik, *Jak wyglądała „poznańska ciemnota”. Życie kulturalne w Poznaniu na przełomie XIX i XX wieku w opiniach publicystów warszawskich*, „Kronika Miasta Poznania” 2012, nr 1; *Etos Wielkopolan. Antologia tekstów o społeczeństwie Wielkopolski z drugiej połowy XIX i XX wieku*, wybór i oprac. W. Molik, Wyd. PTPN, Poznań 2005.

» 4 M. Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt” jako wielofunkcyjna instytucja życia artystycznego Poznania w latach 1921–1927*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 133.

» 5 Postawom separatystycznym sprzyjał status administracyjny Wielkopolski w II Rzeczypospolitej. Do kwietnia 1922 roku ziemie te posiadały autonomię: do lipca 1919

z innych dzielnic Polski ani ich „obcych”, „nowoczesnych” pomysłów oraz idei. Ta powszechna w niedużym wielkopolskim świątku kultury postawa miała spore znaczenie przy tworzeniu artystycznej uczelni w 1919 r. i w kolejnych latach jej funkcjonowania: utrudniała, czasem wręcz uniemożliwiała rekrutację wykładowców, wprowadzanie zachodnich (zwłaszcza niemieckich) rozwiązań organizacyjnych i estetycznych. Zanim przejdę do konkretnych przykładów związanych z narodzinami Zdobniczej, podam inny przykład szkodliwego zamykania się poznaniaków w kręgu własnych wygórowanych aspiracji i ambicji.

Oto u progu niepodległości, gdy pojawiła się szansa – za sprawą artystów z ekspresjonistycznej grupy Bunt, skupionej wokół „Zdroju” Jerzego Hulewicz – na zaistnienie miejscowej awangardy artystycznej, zaszczytowo jej przedstawiciele nie tylko niechętnymi komentarzami na forum publicznym, ale i restrykcjami administracyjnymi (wycofywaniem dzieł z wystaw sygnowanych przez twórców Buntu, przenoszeniem ekspozycji do innych niż obiecane pierwotnie lokali), co w początkach 1920 r. doprowadziło do rozpadu formacji.

Kolejnym przykładem podziału na my–oni było istnienie w Poznaniu lat 20. dwóch ugrupowań artystycznych: skupiającego miejscowych (związanych z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych) i gromadzącego „element napływowy” (grupa plastyków Świt)⁶. Ten przykład wszakże – stanowi już część historii poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego.

Idea

Idea szkoły rzemiosł artystycznych pojawiła się w połowie XIX wieku w Anglii, gdzie w dynamicznie rozwijającej się produkcji przemysłowej

rządzone były przez Naczelną Radę Ludową w Poznaniu, następnie przez Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej. Wielkopolska miała własną granicę celną z województwami centralnymi, co zapobiegało przenikaniu niepokoju społecznego oraz inflacji pieniądza. Duże wpływy w regionie zachowały przez cały okres dwudziestolecia utworzone przed I wojną światową ugrupowania antyniemieckie i zachowawcze: endecja, chadecja oraz niesocjalistyczne związki zawodowe.

» 6 Grupa Świt powstała na przełomie lat 1920/1921, a w jej składzie znaleźli się wykładowcy związani z poznańską Państwową Szkołą Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Reprezentowali oni przyjezdnych, niechętnie przyjmowanych przez miejscowych artystów, zwłaszcza że zarówno personel, jak i studenci nowej uczelni podkreślali swoją prekursorską rolę na „pustyni kulturalnej”, jaką – według słów pierwszego rektora uczelni Fryderyka Pautscha – był Poznań. Towarzystwo Świt posiadało własny salon wystawienniczy w Ogrodzie Zoologicznym, w którym organizowało indywidualne i zbiorowe wystawy jego członków oraz twórców zamiejscowych. „Świtowcy”, mimo dzielących ich różnic, uchodzili za kontynuatorów awangardowych kierunków w sztuce XX wieku. Grupa istniała do roku 1927, a w jej składzie znaleźli się m.in.: Adam Ballen, Stanisław Jagmin, Karol Maszkowski, Bronisław Bartel, Wiktor Gosieniecki, Erwin Elster, Fryderyk Pautsch. Zob. więcej: M. Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt”*... op. cit; idem, *Grupa artystów plastyków „Świt”*. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania, Wyd. PTPN, Poznań 1992.

wyrobów rzemieślniczych pozbawionych cech artystycznych dostrzeżono rozejście dróg sztuki i rękodzieła. Ilustracją problemu była wystawa światowa zorganizowana w 1851 r. w Londynie (zwana Great Exhibition – Wielką Wystawą), której rozmach i postęp technologiczny nie był w stanie ukryć deficytów estetycznych produkcji. Powstanie szkół rzemiosł artystycznych w Wielkiej Brytanii było wspierane przez rozwijający się równolegle ruch Arts and Crafts i miało służyć integracji przemysłu ze światem sztuki. W 1902 r., w rozprawie pt. *Stilarchitektur und Baukunst* (*Sztuka stosowana i architektura*, wyd. polskie 1909), skomentował owe zmiany na Wyspach Brytyjskich Hermann Muthesius⁷, niemiecki architekt i teoretyk architektury: „Dopiero w połowie XIX wieku [...] spostrzeżono, że rzemiosło przestało być artystycznym, że nastąpił rozbrat sztuki i rękodzieła [...]. Wykazała to wystawa wszechświatowa, urządzona w Londynie w roku 1885. Zdawałoby się, że odkrycie to będzie straszne, tak straszne, jak bankructwo starej poważnej firmy lub diagnoza lekarska śmiertelnej choroby. Stwierdzono bowiem tak smutny stan rękodzieła, w jakim od czasów swego istnienia nie znajdowało się ono nigdy. Wypędzono je z raju owej naiwno-artystycznej egzystencji, jaką dotąd pędziło. Wraz z pierwiastkiem artystycznym straciło resztkę swej siły życiowej, staczając się do poziomu martwej produkcji mechanicznej. Odkrycia takie w rzeczywistości nie zaznaczają się jednak w tak jaskrawy sposób. Gdy zło zostaje wykryte przez jednostki, ogół wciąż je zapoznaje. Więc też i wynik wystawy wszechświatowej nie sprawił zbyt silnego wrażenia: nie spowodował przewrotu. Jednego tylko dokonano natychmiast. Oto zaczęto zakładać szkoły, i to w znacznej ilości. Celem ich było przywrócenie rzemiosłu na nowo charakteru artystycznego”⁸.

W latach 70. XIX wieku tzw. Kunstgewerbeschulen zaczęły powstawać w Niemczech, według wzorca zaproponowanego w pierwszej tego typu berlińskiej uczelni (założonej w roku 1868). Sama nazwa nawiązywała do sposobu organizacji nowo zakładanych muzeów – Kunstgewerbemuseen. „Proceder był bardzo prosty – pisał Muthesius – do rzemiosła dodawano »sztukę«, czyli to, co wówczas za sztukę uważano”⁹. Ale opinia architekta o pierwszych niemieckich szkołach artystycznych nie była pochlebna. Za sztukę bowiem uważano wówczas „dzieła ojców naszych” –

» 7 Hermann Muthesius (1861–1927) – niemiecki architekt reprezentujący wczesny modernizm, teoretyk architektury. W 1907 roku Muthesius wygłosił wykład, który wywołał skandal i stał się ważnym etapem dyskusji na temat sztuki stosowanej i przeszedł do historii dyscypliny jako manifest radykalnego poglądu w tej kwestii. Architekt skrytykował przesadne zdobnictwo drugiej połowy XIX wieku, czym naraził się fabrykantom i kupcom. Artyści i inżynierowie popierający Muthesiusa założyli stowarzyszenie Deutscher Werkbund, promujące nowe trendy w architekturze i sztuce użytkowej.

» 8 H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, przekł. J. Warchałowski, Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Kraków 2009, s. 3–4.

» 9 *Ibidem*, s. 4.

jak z ironią zauważył autor, czyli „zewnątrzne formy dawnych wyrobów rękodzielniczych”, które dopasowywano, odrysowywano i doczepiano do „odartych z artyzmu” przedmiotów użytkowych. Kształcono głównie tzw. Kunstgewerbezeichner – artystyczno-rzemieślniczych rysowników. „Taki osobnik – pisał dalej Muthesius – szczególny wytwór szkoły, rysował na papierze swoją »sztukę«, to znaczy kopiował stare wzory, a rękodzielnik naśladował je mechanicznie”¹⁰. Wyraźny stawał się wobec tego rozpad dotychczasowej jedności wytwórczości rzemieślniczej. „Podwójna robota, jaką teraz uprawiano, kładła zbyt wyraźnie swe piętno na wszystkich wyrobach. Składały się one po większej części: ze szkieletu, jako wyniku potrzeby i tradycji i z przylepionych doń form zdobniczych, zapożyczonych ze skarbcza stylów historycznych”¹¹. Dalej architekt podawał przykłady tej działalności: przybory piśmiennicze ze staroniemieckim ornamentem, wiszące lampy gazowe z kanciasto-gotycką kowalszczyzną, staroniemieckie hafty, wyroby ze skóry wyprawianej i tzw. zestawy muszelkowe (Muschelgarnitur)¹².

Dopiero w połowie lat 90. XIX stulecia „nastąpiło ocknienie” – jak z satysfakcją relacjonował Muthesius. „Pierwsi przejrzeni artyści: zrozumieli, że wytworzony stan rzeczy dalej trwać nie może. Jeżeli bowiem ciągle powtarzanie minionych form było już samo przez się procederem wątpliwego gatunku, to stało się ono wprost poniżającym, gdy zmienna moda zaczęła gnać artystów od jednego stylu do drugiego. Wywołało to odrazę do stylów historycznych w ogólności”¹³. Wyjściem okazała się droga obrana znów przez artystów brytyjskich, którzy skierowali się ku ornamentyce z wykorzystaniem elementów roślinnych. „Nowe formy” i „stylizacja roślin” stały się podstawowymi hasłami nowo otwieranych szkół rzemiosła artystycznego w Niemczech, które były bezpośrednim wzorcem dla tych powoływanych do istnienia na ziemiach polskich. Proponuję zatem pozostawić Muthesiusa z jego niewątpliwie interesującymi rozważaniami na temat rozwoju idei zdobnictwa i rzemiosła artystycznego w Niemczech (które coraz bardziej stają się subiektywnym głosem na temat idei „czystego” rzemiosła, gdzie „artystyczność” jest jego niezbywalną cechą), a sięgnąć do tekstów programowych (albo mogących uchodzić za programowe), jakie napisali profesorowie poznańskiej uczelni. Trzy osobowości, trzy głosy w sprawie sztuki stosowanej i artystycznej edukacji. Co ważne – głosy formułowane z perspektywy pierwszych szkolnych doświadczeń, na podstawie własnych spostrzeżeń artystów i dydaktyków.

» 10 *Ibidem*, s. 4–5.

» 11 *Ibidem*, s. 5.

» 12 *Ibidem*, s. 5–6.

» 13 *Ibidem*, s. 6.

Po pierwsze – prof. Kazimierz Mayer, historyk sztuki i architekt, podczas wykładu inauguracyjnego w Państwowej Szkole Zdobniczej w październiku 1925 r., odciął się od tradycji niemieckiej: „Dla nas najważniejszym jest praktyczne zastosowanie sztuk plastycznych. Co do metody, to mówiąc do dusz polskich, nie mogą tonąć w oschłości niemieckiej”; „Cały Zachód Polski jest zalany do dzisiaj wstrętną tandetą niemiecką, a czasem i własną. Trzeba podjąć z nią walkę, trzeba naszym próbom konkurencji dopomóc do zwycięstwa. Nasza szkoła musi być w tej walce przednią strażą”¹⁴. Wskazał natomiast inspiracje własnego myślenia, na początek te spoza sztuk wizualnych, decydujące o idei wpisanej w działania projektowe, w przypadku konkretnych przykładów – nawet o ideologii. Po pierwsze zatem wymienił założenia Artura Gobineau, twórcy teorii rasizmu, po drugie – rosyjskiego pisarza Dymitrija Mereżkowskiego, prekursora tamtejszego symbolizmu, po trzecie – polskiego pisarza pozytywistę Kazimierza Chłędowskiego. Nie przypisuję wymienionym nazwiskom i stojącym za nimi przesłaniom szczególnej roli w kształtowaniu profilu poznańskiej szkoły, chodziło raczej Mayerowi o podkreślenie znaczenia indywidualnych fascynacji i wyborów decydujących o ostatecznym kształcie dzieła. Dlatego doceniał profesor naukę o stylach, którą wykladał adeptom sztuki. Postrzegając ją „jakby wielki słownik, obejmujący wszystkie środki, jakimi w ciągu wieków wypowiadali się wielcy artyści i szeregujący je w jeden łańcuch logiczny”, zachęcając jednocześnie: „Szukajcie w nim [słowniku stylów] potwierdzenia waszych ideałów i waszych umiłowañ”¹⁵.

Najciekawsza w wypowiedzi Mayera wydaje się jego postawa historyczna, dystans wobec nowych prądów w europejskiej sztuce – to bowiem zdecydowało o tematyce jego wykładów dla pierwszych studenckich roczników poznańskiej Zdobniczej, w wielu przypadkach zatem – także o wyborach dokonywanych przez słuchaczy: „Jako historyk mam oświeć zasady estetyczne ze stanowiska historycznego. To, co nam współczesne, nie da się ująć w obiektywną formę poglądu historycznego. Stąd dla was nauka, abyście nie zagubili się w labiryncie futuryzmów, kubizmów, ekspresjonizmów i formizmów. Oczywiście, mają swój urok i Cezanne i Picaso, Matisse nie mniej jak Pechstein, Kokoschka i tylu innych, lecz korzyść lub szkoda, jaką ich wpływ przynosi, zawisła zawsze od tego, na jaki grunt padnie ich ziarno. A studiując starych mistrzów, przekonacie się, ile można z nich się nauczyć i prawie zawsze możecie być pewni korzyści. Powraca się też do nich, jak do dobrej książki, z którą trudno się rozłączyć, tęskni

» 14 K. Mayer, *Zdobnictwo a historia sztuki*, „Kurier Poznański” z 5 listopada 1925, za J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2009, s. 695 (Aneks).

» 15 *Ibidem*.

się za nimi jak za dobrym przyjacielem. [...] Toteż rozpocznę wykłady od przedhistorycznej sztuki czasów zamierzchłych, a skończę na rokoku”¹⁶.

Najważniejszą programową wypowiedzią dotyczącą początków funkcjonowania poznańskiej uczelni był tekst Karola Maszkowskiego¹⁷ (malarza i scenografa, od 1925 r. dyrektora Zdobniczej) *Jak uprzemysłowić zdobnictwo* (1926).

Maszkowski wyłożył w nim własną ideę – źródła i cele – szkoły sztuki stosowanej. Nawiązywał przy tym do programów podobnych instytucji funkcjonujących w Niemczech, we Francji i w Anglii, podkreślając mocno rolę sztuki ludowej dla indywidualizacji rodzimych projektów. „Celem tych szkół – pisał rektor poznańskiej Zdobniczej – jest praca nad podniesieniem piękna i logiki wyrobów przemysłu artystycznego, które z jednej strony przez zanik gustu i poczucia estetycznego w warsztatach rękodzielniczych z początkiem drugiej połowy XIX w.; z drugiej strony przez szablonowość fabrycznej produkcji bardzo się obniżyły w stosunku do historycznych epok stylowych. Celem tych szkół jest uszlachetnić i upiększyć środowisko otaczające nas czy w domu, czy w biurach, czy w gmachach publicznych; nadać swoiste piętno czy naszym meblom, czy obiciom ścian, wyzyskać nieprzebrane źródła naszej twórczości artystycznej ludowej, nawiązać dzisiejszą twórczość z tradycjami dawnej naszej sztuki dworów i dworzków szlacheckich, naszych przepięknych kościołów wiejskich, wprowadzić do mieszkań naszych na miejsce brzydkich dywanów, obcej fabrycznej tandety, polskie kilimy, dywany i gobeliny oparte o nasze swoiste wzory, wprowadzić wreszcie do naszych mieszkań szereg drobniejszych przedmiotów codziennej potrzeby jak np. zastawy stołowe o swoistym charakterze i dać wreszcie potrzebom współczesnego życia szereg koniecznych przedmiotów, które dotąd sprowadzamy z zagranicy”¹⁸.

Co ważne – Maszkowski opowiedział się za związaniem kształcenia artystycznego z produkcją masową, która była dla niego synonimem nowoczesności. Wyroby artystycznie wysmakowane, unikatowe, tym bardziej, ze względu na cenę, niedostępne dla szerszego odbiorcy, nie spełniały dotąd tych założeń. „Nie każdego nabywcę o wyrobionym poczuciu stać np. na serwis kosztujący tysiące złotych, a więc trzeba dać mu możliwość nabycia serwisu za dostępną dlań cenę, ale równocześnie zaspokoić jego wymagania artystyczne. To znaczy, że zadaniem sztuki stosowanej

» 16 *Ibidem*.

» 17 Karol Maszkowski, „Zyndram” (1868–1938) – malarz, witrażysta, projektant wnętrz i scenograf. Ukończył malarstwo w Monachium; pracował w Krakowie nad zaprojektowaną przez Jana Matejkę polichromią w Kościele Mariackim; opracował studium wystroju synagogi w Gwoźdźcu. Uzupełniał studia we Francji, pięć lat doskonalił umiejętności artystyczne podczas samotnego pobytu na Huculszczyźnie. Uczył meblarstwa w krakowskiej ASP. W latach 1925–1938 był dyrektorem pierwszej poznańskiej uczelni artystycznej.

» 18 K. Maszkowski, *Jak uprzemysłowić zdobnictwo?*, „Rzecz Piękną” 1928, nr 7–9, s. 64.

jest, tak się dostosować, aby przemysł fabryczny mógł przerabiać masowo indywidualne twórcze pomysły. Trzeba wejść w kontakt z fabrycznym przemysłem, a w ten sposób jego masowe wyroby uszlachetnić i co dalej, nacjonalnie go zindywidualizować”¹⁹.

Dwie kwestie były w dalszym ciągu wywodu Maszkowskiego ważne: 1) perspektywy zatrudnienia absolwentów szkół artystyczno-zawodowych (obserwowano bowiem tendencję podejmowania pracy przez nich w innych zawodach); 2) konkurencyjność polskiego zdobnictwa użytkowego z wyrobami zagranicznymi.

Dla młodzieży naszej, która ukończyła szkołę zawodowo-artystyczną, powinno znaleźć się zapotrzebowanie dla jej umiejętności, nabytej w Szkole Sztuk Zdobniczych – pisał w odniesieniu do pierwszej kwestii dyrektor uczelni. – Wypuszczanie absolwentów ze szkół artystyczno-przemysłowych w ten sposób, że ich cały dorobek naukowy nie da im możliwości wymiany ich uzdolnienia i wykształcenia oraz kilkuletniej w Szkole pracy na zdobycie środków do życia, że ukończywszy te Szkoły, stają się często ofiarami filantropii ludzkiej lub ciężarem społeczeństwa, jest oparte na niedostatecznym zrozumieniu nieubłaganych warunków życia, warunków ekonomicznych i społecznych. Iluż to uczniów po przesiedzeniu przy wielkim wysiłku finansowym szeregu lat w tych szkołach chwyta się potem zupełnie innych zawodów, niemających nic wspólnego ani ze sztuką ani z przemysłem artystycznym, byle tylko zabezpieczyć sobie byt. Dlatego trzeba związać Szkoły nasze zawodowo-artystyczne z życiem rzeczywistym, z przemysłem. Trzeba młodzież kształcić praktycznie, szkolić ją do pracy takiej, która znajdzie zastosowanie w przemyśle, czy to na kierowników, projektantów w zakładach fabrycznych czy na tych rysowników, artystów rzemieślników, którzy w odpowiednich zakładach przemysłowych będą konieczni i potrzebni, lub, aby sami mogli sobie własne warsztaty zakładać²⁰.

Interesujące wydaje się w tym wątku wprowadzenie pojęcia pomocnika-wykonawcy. Maszkowski bowiem, podkreślając wagę dokonań takich twórców jak Stanisław Wyspiański, Jan Szczepkowski czy Józef Mehoffer dla rozślawienia polskiej sztuki na świecie, zwrócił uwagę na to, że wielcy twórcy potrzebują wsparcia, by ich pomysły mogły zostać „wykonane, przetransponowane z kartonu na ścianę, czy na witraż w szkłe, czy w ogóle zrealizowane w materiale”. „Zadaniem tych pomocników-wykonawców – pisał Maszkowski – jest zrealizować karton kolorowy witrażowy w szkłe

» 19 *Ibidem*, s. 65.

» 20 *Ibidem*, s. 66–68.

lub na murze wymalować postać ludzką i ornament; w drzewie lub w tynku wykonać fragment narysowany przez twórcę artystę z całą ścisłością i najdokładniejszą identycznością. W innych społeczeństwach kulturalnych artyści twórcy mają takich pomocników wysoce uzdolnionych, doskonale wykształconych. [...] w Polsce artysta twórca wielkich dekoracji zmuszony jest sam niemal wszystko własnoręcznie wykonać lub przynajmniej do ostatniego momentu, do najdrobniejszego detalu musi czuwać nad zrealizowaniem swego dzieła, bo powierzając wykonanie naszym pomocnikom nie ma żadnej pewności, że wykonawca odda identycznie to samo, co przedstawia karton lub najdokładniej narysowany na papierze detal. I to nie dotyczy tylko kartonu witrażysty lub modelu w mniejszej skali rzeźbiarza, ale tak samo tyczy się to architekta, który zmuszony jest każdy detal choćby najskromniejszego profilu w wielkości naturalnej rysować i stale czuwać nad wykonaniem każdego detalu. A zatem jest tu jeszcze jedno zadanie dla Szkół przemysłowo-artystycznych. Wykształcenie takich pomocników dla artystów-twórców”²¹.

Drugi problem – konkurencyjności z zagranicą – widział Maszkowski jako brak przełożenia walorów estetycznych projektów realizowanych przez uczniów i absolwentów poznańskiej Szkoły na procesy masowej produkcji. Pisał: „sfery przemysłowe nie mają ani zainteresowania się całym tym wysiłkiem, ani chęci korzystania z twórczych wysiłków artystów, ani z oryginalności motywów zdobniczych rodzimych. Ale wina, jak powyżej powiedziano, leżała i w dotychczasowym kierunku Szkół artystyczno-przemysłowych. Na Wystawie paryskiej w 1925 r. artyści polscy odnieśli triumf artystyczny pierwszorzędnym, 169 medali złotych i odznaczeń, ale to wszystko za wytwory unikatowe. Nie przedstawili światu możliwości produkcji masowej naszej sztuki stosowanej, dlatego polska Wystawa w Paryżu zakończyła się brakiem sukcesu finansowego, podczas gdy inne państwa otrzymały na podstawie wystawionych wyrobów ogromne zamówienia”²².

Jako że tekst był swego rodzaju retrospektywą, w 1926 r. rektor poznańskiej uczelni z zadowoleniem odnotował fakt nawiązania współpracy poszczególnych szkolnych warsztatów z wielkopolskimi fabrykami: z zakładem ceramicznym Stanisława Mańczaka w Chodzieży i z zakładami tekstylnymi w Łodzi. W szerszej perspektywie chodziło o to, żeby każdy wydział szkoły był jednocześnie pedagogium („zajmuje się w ogóle rozwojem artystycznym swych wychowanków”) i laboratorium („gdzie na poje-

» 21 *Ibidem*, s. 68.

» 22 *Ibidem*, s. 70. Maszkowski wspomina o Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku, która była przeglądem i podsumowaniem dorobku artystów awangardy początku wieku, głoszących użytkowość sztuki, była pokazem nowego stylu życia. Wśród nagrodzonych podczas wystawy polskich artystów byli m.in. Jan Szczepkowski, Zygmunt Kamiński i Zofia Stryjeńska.

dynczych obiektach przygotowuje się i wytwarza materiał dla wytwórczości masowej fabryk [...] te zaś fabryki staną się ich odbiorcami”).

Wreszcie – z promocją polskiej sztuki za granicą wiązała się promocja regionu. „Szkoła poznańska – pisał na zakończenie swojego tekstu Maszkowski – dla usprawiedliwienia racji swego istnienia, wzięła sobie za zadanie oparcie swych pomysłów zdobniczych o wzory ludowej sztuki regionalnej, przez wyzyskanie elementów zdobniczych sztuki ludowej Wielkopolski, Pomorza i Kaszubów. [...] ta dzielnica ma w swojej sztuce ludowej regionalne swoiste właściwości i czas ostatni, aby nimi się zając, zebrać je, przestudiować i przetworzyć dla możliwości wysoce artystycznej, aby ten dorobek kultury naszej dzielnicy złożyć do ogólnego skarbcza kultury Polski. To jedno! A teraz drugie. Dlaczegoż ta dzielnica, która ma odrębny swój krajobraz, która posiada inny charakter swej architektury historycznej nie ma mieć możliwości stworzenia sztuki o własnym indywidualnym wyrazie wynikającej ściśle ze swoistych warunków? Młodzież tak samo zdolna jak gdzie indziej w Polsce powinna mieć możliwość rozwijania się aż do ostatecznych rezultatów wykształcenia artystycznego w warunkach swojego otoczenia, i w warunkach plastycznego obrazu tutejszej przyrody. Niech każda ziemia wniesie zatem do skarbcza kultury naszej Ojczyzny swoiste, rdzenne wartości! Dlatego istnienie tej Uczelni w Poznaniu nie tylko jest rzeczą ważną, ale i konieczną. To też społeczeństwo tutejsze powinno zrozumieć, że ją popierać trzeba”²³.

Rozwinięciem i uzupełnieniem powyższej wypowiedzi jest pismo, jakie dyrektor Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych wystosował do poznańskiego Magistratu w lutym 1926 r. Rozwinięciem – w kwestii ściślejszej współpracy artystycznej uczelni z wielkopolskim przemysłem. Uzupełnieniem – w kwestii wzięcia przez społeczeństwo odpowiedzialności za funkcjonowanie szkoły, czytaj: udział władz miejskich w finansowaniu szkolnictwa artystycznego²⁴.

Poznańska Zdobnica

Trzeci głos rekonstruuje idee przyświecające powstaniu poznańskiej uczelni artystycznej połączony by ze wspomnieniem jej początków i należał do Bronisława Bartela (absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucznia Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Ferdynanda Ruszczyca), który w tutejszej Zdobniczej był zatrudniony jako profesor prowadzący zajęcia z malarstwa dekoracyjnego, anatomii i studium aktu. Warto zapoznać się

» 23 *Ibidem*, s. 71.

» 24 Zob. K. Maszkowski, *Pismo dyrektora Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu do Świątecznego Magistratu St. Miasta Poznania z dnia 11 lutego 1926 r.*, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, 3270, k. 1–2. Przedruk, [w:] J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnica...*, op. cit., s. 696.

z jego refleksją, zwłaszcza że Bartel miał spory wpływ na edukację adeptów sztuki w Poznaniu – już po II wojnie światowej, w latach 1946–1951, był dyrektorem Liceum Sztuk Plastycznych w stolicy Wielkopolski. W 1959 roku wygłosił w Poznaniu referat pt. *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*. Z uwagi na temat niniejszego artykułu interesująca wydaje się pierwsza część wypowiedzi profesora. Bartel zatem rozpoczął swoje wspomnienia od przywołania jeszcze jednej inspiracji dla organizatorów szkolnictwa artystycznego w Drugiej Rzeczypospolitej – estetyki Johna Ruskina, który „propagował nawrót w sztuce do rzemiosła i produkcji artystycznych wyrobów użytku domowego”²⁵. Następnie wskazał na ścieranie się inspiracji niemieckich i francuskich, koncepcji „sztuki dekoracyjnej” i „sztuki czystej”. Znający dobrze różne środowiska tworzące szkoły artystyczne w Niepodległej, autor posługiwał się znaczącymi przykładami z owego – własnego – podwórka, także poznańskiego: „W zwalczaniu się tych dwóch poglądów polemika niekiedy przyjmowała nieistotne formy. Np. gdy kol. Jagmin pierwszy przystąpił do produkcji ceramiki artystycznej, to niektórzy z kolegów ro zgłosili, że rzucił sztukę i wziął się do rzemiosła”. I dalej: „Wspominam o tym incydencie dlatego, ażeby zilustrować, że pomimo nurtujących wśród artystów w owym czasie takich pojęć jak »sztuka czysta«, »sztuka dla sztuki«, »sztuka użytkowa« (której zresztą niektórzy nie chcieli uważać za sztukę); zwyciężyła ostatecznie na Zjazdach art. plastyków w Warszawie w roku 1919 teza, że szkoły artystyczne winny być organizowane na podstawie i w oparciu o warsztaty doświadczalne. I tak więc w myśl powyższej uchwały przystąpiono do organizowania takich właśnie zawodowych uczelni w Warszawie, Krakowie, we Lwowie i Poznaniu”²⁶.

Pierwszy Powszechny Zjazd Polskich Artystów Plastyków i Delegatów Rady Sztuki odbył się 6–10 marca 1919 roku²⁷. Poznań reprezentowali m.in.: Władysław Marcinkowski, Adam Ballenstedt, Dora Mukulowska, Władysław Glinkiewicz, Kazimierz Jasnoch, ks. Szczesny Dettloff, Ireneusz Rajewski, Franciszek Zygart, Stanisław Witaszek, Henryk Jackowski, Kazimierz Ulatowski, Nikodem Pajzderski, Wiktor Gosieniecki, Marcin Rożek, Kazimierz Szmyt, Zofia Sieniawska, Stefan Cybichowski.

Obrazy toczyły się w sekcjach, a na temat idei połączenia działalności artystycznej z rozwojem przemysłu na poziomie kształcenia wyższego dyskutowano w sekcji piątej – Przemysłu Artystycznego. „Sprawa akademii sztuk pięknych wywołała zwłaszcza na plenarnym posiedzeniu Zjazdu bar-

» 25 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*, [w:] J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 712.

» 26 *Ibidem*.

» 27 Zob. *Pierwszy Zjazd Plastyków Polskich w Warszawie, „Rzeczy Piękne” 1919*, nr 2, s. 10 (red); „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 11 z 15 marca, s. 174; J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 15 i n.

dzo ożywioną dyskusję – pisał sprawozdawca redakcji „Rzeczy Pięknych”. – Brak czasu nie pozwolił uzgodnić rozbieżne, nie tyle pod względem ideowym, jak pod względem formalnym, zapatrywania uczestników na to zagadnienie niewątpliwie ważne i skomplikowane, a skutkiem tego zapadła rezolucja zrehabilitowana ogólnikowo i żądająca stworzenia akademii w miarę możliwości we wszystkich centrach kulturalnych kraju. Pomimo, że sama rezolucja nie daje żadnych wskazówek co do organizacji i artystycznych założeń, na jakich tego rodzaju uczelnie oprzeć się winny, to jednak dyskusja ujawniła silne tendencje reformatorskie u pojedynczych jednostek jako też u całych grup artystycznych. Reformy te zmierzały w ogólnej linii z jednej strony do zwalczania rutyny i urzędowego akademizmu, a z drugiej do nawiązania łączności pomiędzy sztuką, a rzemiosłem”²⁸.

Zjazd zakończył się ogólnymi stwierdzeniami, ale dawał zielone światło ideologom nowych pomysłów, a przede wszystkim urzędnikom, od których zależały warunki, w jakich przyszłe szkoły miały funkcjonować. W Poznaniu pomysł powstania szkoły poparła Narodowa Rada Ludowa, konkretnie działający w jej ramach Wydział Spraw Kościelnych i Oświaty na czele z Sylwestrem Dybczyńskim, kierownikiem Referatu Szkolnictwa Zawodowego w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej. W kwietniu 1919 roku powołano komisję artystyczną, która opracowała szczegółowy program kształcenia Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. W jej składzie znaleźli się m.in.: Kazimierz Ulatowski, Wiktor Gosieniecki, Jan Wroniecki, Marcin Rożek i Bronisław Preibisz. „Jaka to miała być szkoła – pisał Bartel – tytuł mówił sam za siebie. Ale ażeby taka szkoła mogła powstać, potrzeba było trzech rzeczy: odpowiedniego gmachu, odpowiednich wykładowców i instruktorów warsztatowych oraz budżetu. Tego wszystkiego nie było. Poza tym wkrótce okazało się, że do-raznie zebrany zespół organizacyjny szkoły nie potrafił wyłonić spośród siebie dyrektora tak pomyślanej uczelni”²⁹.

W 1919 roku powierzono kierownictwo szkoły Fryderykowi Pautschowi³⁰, który miał doświadczenie pracy w podobnego typu uczelni, od roku 1912 bowiem był profesorem zwyczajnym rysunku i malarstwa dekoracyjnego w Akademii für Kunst und Kunstgewerbe we Wrocławiu. Pautsch otrzymał co prawda w 1918 roku propozycję etatu w szkole artystycznej w Dreźnie, ale ponieważ skłonny był działać na rzecz odradzającego się

» 28 *Pierwszy Zjazd...*, op. cit., s. 12.

» 29 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...*, op. cit., s. 712.

» 30 Fryderyk Pautsch (1877–1950) – malarz reprezentujący młodopolski nurt folklorystyczno-ekspresjonistyczny. Ukończył malarstwo w krakowskiej ASP pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Pracował w tamtejszych czasopiśmie jako karykaturzysta, następnie we Lwowie i w Paryżu, od 1912 roku uczył malarstwa dekoracyjnego w szkole wrocławskiej. W latach 1919–1925 w Poznaniu był dyrektorem Poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego oraz członkiem grupy Świt. Od 1925 roku był profesorem krakowskiej ASP (dwukrotnie jej rektorem).

szkolnictwa polskiego, zdecydował się przyjąć ofertę poznaniaków. Jednak ta nominacja nie zakończyła personalnych sporów (wpływających na organizację uczelni i jej program), o czym informował Bronisław Bartel: „Początkowo projektowano wydziały: malarstwa dekoracyjnego (z witrażarstwem), wydział grafiki użytkowej (z introligatorstwem), wydział ceramiki (z wzorcownią dla organizującego się przemysłu artystycznego), wydział rzeźby (z brązownictwem i złotnictwem), ślusarstwo (z kowalstwem art.), wydział tekstylny (z wzorcownią dla przemysłu tekstylnego), wydział arch. wnętrz (z meblarstwem), oraz wydział fotografii na potrzeby przemysłu i dziennikarstwa. Dla tak szeroko pomyślanego programu szkoły, jako pierwszych wykładowców zaangażowano kol. Gosienieckiego, Wronieckiego, Jagmina, Rożka, fotografa Preibisza i historyka sztuki Dettloffa. Zespół ten jednak nie potrafił uzgodnić swoich stanowisk w sprawie programu szkoły. Powstały na tym tle nieporozumienia, w wyniku których Ulatowski, Rożek, ks. Dettloff i Preibisz ze stanowisk swych ustąpili, i trzeba było poszukiwać innych kandydatów na ich miejsce”³¹.

Poszukiwanie nie było łatwe, zwłaszcza że niewielu było specjalistów w dziedzinie sztuki użytkowej, którzy podjęliby się edukacji młodego pokolenia. Sytuację pogarszała bliskość Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy³², uczelni o zbliżonym profilu nauczania i podlegającej tym samym władzom oświatowym (Kazimierz Ulatowski był dyrektorem bydgoskiej szkoły w latach 1921–1923). Aż do roku 1923 (kiedy zdecydowano o likwidacji konkurencyjnej wobec poznańskiej placówki) funkcjonowały w niej wydziały: Stolarski, Architektoniczny i Dekoracyjny, Kowalstwa i Ślusarstwa Artystycznego, Snycerstwa, Rzeźby i Grafiki; a prócz tego oferowano kursy: kilimkarstwa, hafciarstwa, zabawkarstwa, koszykarstwa oraz modelowania w złocie i srebrze. Zatrudniano w Bydgoszczy szesnastu profesorów oraz instruktorów.

Zanim więc podjęta została decyzja o przeniesieniu warsztatów i urządzeń technicznych z Bydgoszczy do Poznania oraz o zatrudnieniu w stolicy Wielkopolski części tamtejszych wykładowców, w pierwszych latach działalności uczelnia kierowana przez Fryderyka Pautscha składała się z następujących wydziałów: Malarstwa Dekoracyjnego (pod kierunkiem Wiktora Gosienieckiego), Grafiki Użytkowej i Introligatorstwa (pod kierunkiem Jana Wronieckiego), Ceramiki i Rzeźby (pod kierunkiem

» 31 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...*, op. cit., s. 712.

» 32 W 1911 roku w Bydgoszczy zainaugurowano działalność Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego (Königliche Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule) pod dyktando architekta niemieckiego Arno Koerniga. Kształcono wówczas młodzież na czterech kierunkach: architektury i przemysłu artystycznego, malarstwa dekoracyjnego i grafiki, rzeźbiarstwa, tkactwa i haftu artystycznego. Była to jedyna (do 1919 roku) szkoła artystyczna w Prowincji Poznańskiej. W 1916 roku zmieniono nazwę uczelni na Akademia Przemysłu Artystycznego (od 1920 roku z dodatkiem Państwowa). W roku 1923 Akademię zlikwidowano, a na jej miejsce utworzono szkołę średnią o nazwie Państwowa Szkoła Przemysłowa.

Stanisława Jagmina; początkowo był to Wydział Rzeźby kierowany przez Marcina Rożka), Tekstylnego (pod kierunkiem Władysława Roguskiego). Wydział Fotografii Artystycznej (pod kierunkiem Bronisława Preibisza) nie został uruchomiony z powodu braku chętnych, choć sam Preibisz twierdził co innego – że odbywał zajęcia w swojej pracowni przy placu Wolności 11. Nie jest to zresztą jedyna niejasna sytuacja dotycząca uruchamiania dydaktyki w poznańskiej szkole. Po pierwsze – specjalizacje na konkretnych wydziałach wybierali studenci dopiero po zaliczeniu dwuletniego kursu podstawowego, czyli pierwszy uczelniany rocznik zapisywał się na konkretny wydział w roku akademickim 1921/1922. A od 1919 roku sporo się w kwestiach i programowych, i personalnych zmieniało. Modyfikowano koncepcje, ale też obrażano się i na siebie – profesorowie rezygnowali z pracy, a w ich miejsce zatrudniano innych fachowców³³. Pautsch nauczał „malarstwa czystego”, wprowadzono dodatkowe kursy: rysunkowy prowadził Erwin Elster, a zajęcia z geometrii wykreślnej i perspektywy – Alfred Beer. Podczas wakacji planowano studenckie praktyki w pracowni malarstwa dekoracyjnego lub kościelnego, ale także w wybranych zakładach przemysłu artystycznego. Zresztą zlecenia i propozycje współpracy ze strony fabryk, zakładów, stowarzyszeń napływały bardzo szybko i w sporej liczbie. Wśród pierwszych szkolnych projektów zrealizowanych we współpracy z wielkopolskim rzemiosłem były: etykieta artystyczna wykonana dla Fabryki Zapalek Braci Stabrowskich w Poznaniu; wzory kopert i piórników dla Fabryki Kopert, Zeszytów i Ksiąg Handlowych – Edward Kręglewski w Poznaniu; wzory na desenie obić meblowych dla manufaktury pluszowej Teodor Finster w Łodzi; wzór flakonu na wodę kolońską dla firmy Lakoma z Poznania; wzór etykiety dla Fabryki WYROBÓW Tytoniowych „Patria”³⁴.

Od samego początku planowania i istnienia uczelni władze Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu mierzyły się z kolejnymi problemami: niewielkim budżetem oraz brakiem pomieszczeń.

Jeśli chodzi o finansowanie szkoły, to w latach 1919–1921 z państwowej kasy otrzymywała ona rocznie 250 tys. marek (najmniej ze wszystkich poznańskich państwowych szkół zawodowych!). Było to zbyt mało, by zabezpieczyć niezbędne inwestycje urządzającej się dopiero instytucji edukacyjnej o specyficznym profilu. Monografista uczelni Jarosław Mulczyński pisze: „[...] potrzeby Szkoły Zdobniczej, zwłaszcza na początku, były ogromne. Brakowało różnego rodzaju maszyn i urządzeń, w tym pras litograficznych, warsztatów kilimkarskich, introligatorskich, warsztatów do zabawkarstwa, mebli, pieców i warsztatów ceramicznych”³⁵. Stąd zresztą ów przytoczony wyżej głos kolejnego dyrektora Zdobniczej Karola

» 33 Zob. J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 29 i n.

» 34 Za: *Ibidem*, s. 32.

» 35 J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 28.

Maszkowskiego, domagający się zwiększonego finansowania szkoły w imię społecznych ideałów.

Problem siedziby uczelni rozwiązano w 1919 roku tymczasowo. Magistrat Miasta Poznania na wniosek Naczelnej Rady Ludowej przyznał artystom najpierw jedno, a następnie sześć pomieszczeń w gmachu Państwowej Szkoły Budownictwa przy ul. Łąkowej 11. Nie były to warunki zadowalające wykładowców i studentów – część pomieszczeń znajdowała się w suterynie, gdzie nie sposób było uzyskać odpowiednie oświetlenie pracowni.

W tych niedoskonałych warunkach nastąpiło uroczyste otwarcie szkoły. Z lekkim opóźnieniem, bo 1 listopada 1919 roku. W „Dzienniku Poznańskim” z 22 października tego roku, tuż przed inauguracją pisało: „Ta nowo powstająca placówka sztuki, której brak dotkliwie dawał się w Poznaniu odczuwać, stanie się ogniskiem, skupiającym rozsiane w Wielkopolsce talenta artystyczne, dając im możliwość rozwoju pod tak wybitnym kierownictwem w środowisku rodzimym, zapobiegnie pielgrzymkom do szkół niemieckich, których wynaradawiający wpływ ujemnie zaciążył na niejednym wybitnym talencie polskim, oraz przyczyni się niewątpliwie w sposób nader wydajny do rozwoju kultury estetycznej w naszej dzielnicy”³⁶.

Mimo problemów, niedociągnięć i niezałatwionych wciąż spraw organizacyjnych i programowych oficjalne rozpoczęcie działalności szkoły było sukcesem władz miejskich i poznańskiego środowiska artystycznego. Które udowodniły nie tylko zdolność do mobilizacji własnych sił, ale też umiejętność pozyskiwania współpracowników i zaznaczania obecności sztuki w dziele odrodzenia Polski, w dyskusji nad jej przyszłym kształtem. Przełamywały osławiony poznański separatyzm w sposób być może najbardziej oczywisty – wysiłkiem artystów. ●

Izolda Kiec

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-7715-1550>

» 36 „Dziennik Poznański” z 22 października 1919, s. 2.

Rafał Boettner-Łubowski

artysta sztuk wizualnych, pedagog. Zajmuje się również działalnością z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Tworzy instalacje, obiekty i kompozycje przestrzenne, podejmujące relacje dialogiczne i polemiczne z istniejącymi już dziełami, postawami i poetykami twórczymi. Autor ponad stu tekstów z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Obecnie pracuje na stanowisku profesora uczelni na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, jako kierownik Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki. Działalność dydaktyczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu prowadzi jako Rafał Łubowski. Teksty, wystawy i autorskie wystąpienia naukowe publikuje pod pseudonimem Rafał Boettner-Łubowski (więcej informacji: <http://uap.edu.pl/uczelnia/kadra/lubowski-rafal/>).

Rozważania

autotematyczne,

2018–2019/ uwagi na temat

realizacji pewnej wystawy

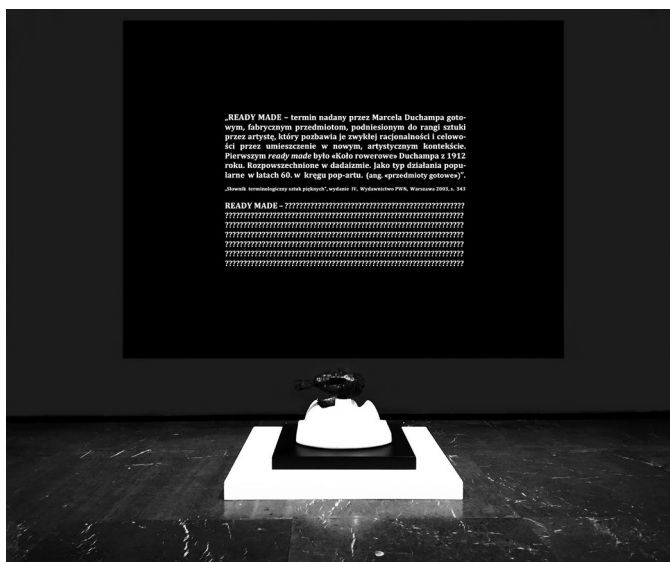
Pozornie wydawać by się mogło, że sztuka, skupiająca się na samej sobie, czy też na „badaniu” określonych artystycznych motywów i konwencji, a więc sztuka, którą można by określić przymiotnikiem „autotematyczna” – jest przeciwieństwem kreacji twórczych komentujących przejawy świata czy aktualnej rzeczywistości. A jednak przekonanie takie nie jest do końca prawdziwe, co w pewnym stopniu potwierdzać może także szerokie pojmowanie samego pojęcia *autotematyzmu* w kontekście teorii literatury¹.

Można to oczywiście przenosić również na płaszczyznę pewnych potencjalnych rozważań na temat wybranych przejawów działań artystycznych z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych. Przemyślenia tego rodzaju stały się mi szczególnie bliskie, jako artyście i człowiekowi, w grudniu 2019 r., kiedy pracowałem nad organizacją drugiej wystawy indywidualnej w ramach mojego autorskiego projektu artystyczno-badawczego pt. „Rozważania autotematyczne”. Wspomniany projekt realizuję od 2017 r. na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, i jest on dla mnie szczególnie ważny, z tej chociażby racji, że rozwijam w nim wątki poszukiwań interesujących mnie od niemalże 15 lat mojej działalności twórczej.

Pod koniec 2019 r. miałem przyjemność współpracować z Biurem Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, kierowanym przez dyrektora Łucję Laskowską, organizując pokaz indywidualny zatytułowany *Rozważania autotematyczne, 2018–2019*, na którym pokazałem: „wybrane prace

» 1 Patrz m.in. J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*. Tekst dostępny na stronie internetowej <http://fp.amu.edu.pl/perpetuum-mobile-czyli-kilka-uwag-o-autotematyzmie/> [dostęp: 10.05.2020].

z ostatnich lat, w których podejmowałem rozważania typu »sztuka o sztuce«² – jak odnotowałem w folderze, towarzyszącym wspomnianej ekspozycji. Na jeleniogórskim pokazie miałem wykorzystać zarówno prace, które były już prezentowane publicznie na wcześniejszej mojej wystawie indywidualnej w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, na przełomie lat 2018 i 2019, jak i premierowe realizacje, które przygotowałem specjalnie z myślą o współpracy z karkonoską galerią sztuki.



Il. 1.

Rafał Boettner-Lubowski, *À propos du ready-made*, aranżacja przestrzenna: brąz / przedmiot cytowany / drewno / wydruk z tekstem, 2018, fot. Rafał Boettner-Lubowski

We wspomnianym kontekście, jeśli chodzi o starsze prace (po raz pierwszy publicznie udostępnione w toruńskiej Wozowni), dwie wydają się szczególnie ważne: *Contra Kobra & Moore* oraz *À propos du ready-made*. Ich specyfikę tak określiłem w autorskim tekście, opublikowanym w Kwartalniku Rzeźby „Orońsko”: „Istotną reprezentacją (...) projektu [Rozważania autotematyczne w 2018 roku] była wielkoformatowa aranżacja przestrzenna pt. *À propos du ready-made*, konfrontująca ze sobą obiekt przestrzenny z wyraźnie zaznaczającą swoją obecność partią tekstu. Element przestrzenny został w tym przypadku stworzony z odwróconej do góry nogami, białej umywalki, z której w irracjonalny sposób »wyłaniała

» 2 Rozważania autotematyczne, 2018-2019. Rafał Boettner-Lubowski / BWA w Jeleniej Górze, folder wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Jelenia Góra 2019, brak numeracji stron.

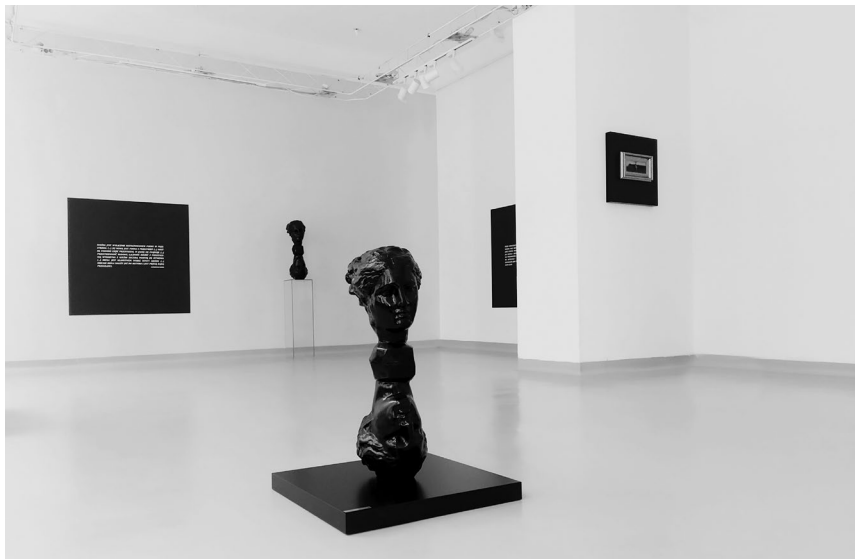
się« klasyczna grecka maska z brązu, z przytroczonymi do niej fragmentami, odlanego także w brązie, paska. Kompozycja ta sprawiała wrażenie zamierzonej umowności. (...). Z kolei tekst towarzyszący opisanym powyżej elementom eksponował rozbudowany napis, w którym pierwsza jego część była cytatem definicji *ready-made*, zaczerpniętym z popularnego w Polsce *Słownika terminologicznego sztuk pięknych*, natomiast tuż pod nią usytuowana została nazwa pojęcia definiowanego, z towarzyszącymi



Il. 2.

Rafał Boettner-Lubowski, *Contra Kobro & Moore*, aranżacja przestrzenna: tworzywo sztuczne polichromowane / wydruki z tekstem, 2018, fot. Rafał Boettner-Lubowski

mu, po myślniku, kilkoma wersami znaków zapytania. (...) Kiedy staram się zdystansować wobec emocji towarzyszących mi podczas realizacji pracy *À propos du ready-made*, dochodzę do wniosku, że aranżacja ta jest bardzo ważna dla mnie jako autora, także z tego powodu, że jako twórca bardzo często posługiwałem się w przeszłości, oraz posługuję się nadal, strategią wykorzystywania rozmaitych w charakterze przedmiotów. (...) Tak też praca *À propos du ready-made* może uruchamiać refleksje autotematyczne, ukierunkowane (...) na przejawy mojej własnej twórczości, nie mówiąc już o tym, że może ona także aluzyjnie »komentować samą siebie«. Realizacja ta ważna jest dla mnie także z innego jeszcze powodu. Otóż zaprasza ona odbiorców do ewentualnego podważania stereotypów, mieszczących się w ramach schematycznych i co za tym idzie, ograniczających inwencję twórczą, uogólnień. (...) Z kolei (...) ogólny zamysł koncepcyjny



Il. 3.

Fragmenty widoków ekspozycji wystawy Rafała Boettnera-Lubowskiego pt. *Rozważania autotematyczne*, 2018-2019 w BWA w Jeleniej Górze, fot. Rafał Boettner-Lubowski

(...) pracy [pt. *Contra Kobra & Moore*] zakładał konfrontację wybranych cytatów – wypowiedzi »ikon nowoczesności«: Katarzyny Kobra i Henry'ego Moore'a – z zaproponowaną i stworzoną przeze mnie wieloznaczną figurą rzeźbiarską. (...) Warto podkreślić jednak, że kluczowe dla pracy *Contra Kobra & Moore* były jej akcenty werbalne. Jednym z nich była znana wypowiedź Katarzyny Kobra, opublikowana przez autorkę w 1929 r. na łamach czasopisma »Europa« – wypowiedź, w której artystka stwierdzała bezkompromisowo, że: »Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni, (...) [a] jej mową jest forma i przestrzeń (...). Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. (...) Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. (...) Bryła jest kłamstwem wobec istnienia rzeźby. (...) Obecnie bryła należy już do historii i jest piękną bajką przeszłości«. Drugim z istotnych akcentów werbalnych pracy *Contra Kobra & Moore* była z kolei »sentencja« autorstwa słynnego brytyjskiego rzeźbiarza – Henry'ego Moore'a, »zrekonstruowana« przez Elżbietę Grabską i Hannę Morawską w latach 60. ubiegłego wieku w klasycznym już dziś opracowaniu zatytułowanym *Artyści o sztuce*. Od van Gogha do Picassa, w którym możemy odnaleźć taką oto wypowiedź przypisywaną Moore'owi: »Przed nowoczesnym rzeźbiarzem otwiera się nieograniczone pole działania. (...) Jego prace mogą być w jakimś stopniu przedstawiające lub nieprzedstawiające, jak muzyka i architektura, ale mechaniczne kopiowanie przedmiotów i życia, które go

otacza, nigdy nie da mu satysfakcji – kamera fotograficzna unicestwiła kopiowanie jako cel artystyczny, czyniąc je swym własnym celem»³.

Przypomniane powyżej realizacje: *À propos du ready-made* i *Contra Kobro & Moore*, wyrażały moje wątpliwości, jak również swoisty sprzeciw wobec autorytatywnych stwierdzeń i przekonań oraz rozmaitych stereotypów pojmowania wybranych rozstrzygnięć artystycznych, które nie powinny, moim zdaniem, „rościć sobie prawa” do stawiania się niepodważalnymi dogmatami twórczymi. Co ciekawe, realizacje te zostały poddane przeze mnie pewnym autorskim reedycjom na jeleniogórskiej wystawie w grudniu 2019 r., z ciekawym, jak mniemam, skutkiem, o czym będzie jeszcze mowa w niniejszym tekście.

Kiedy 16 grudnia 2019 r. przyjechałem wraz z moimi pracami do Jeleniej Góry w celu przygotowania wystawy w karkonoskiej Galerii BWA, byłem w pewnym sensie przyzwyczajony do wcześniejszych edycji moich aranżacji przestrzennych z 2018 roku. Z własnego doświadczenia wiem jednak, że artysta aranżujący autorską ekspozycję własnych prac – jeśli chce ją potraktować jako rodzaj niekonwencjonalnej „kontekstualnej instalacji” – powinien „wsluchać się” w przestrzeń, z którą przyjdzie mu w danym momencie pracować, oraz, co bardzo ważne, elastycznie dostosować swoje zamiary do jej charakteru i specyfiki. Aktywność taka może mieć charakter twórczy, a jej adekwatne rezultaty mogą wykreować ciekawe sytuacje artystyczne oraz pozwolić bardziej sugestywnie „wybrzmieć” pewnym znaczeniom i aurom emotywnym, „zakodowanym” w określonych artefaktach.

Przestrzeń jeleniogórskiego Biura Wystaw Artystycznych jest bardzo ciekawa i intrygująca, lecz także niezwykle wymagająca, jeśli chodzi o potencjalne rozstrzygnięcia aranżacyjno-ekspozycyjne. Parterowa sala galerii, o wydłużonym kształcie, „otwiera się” na ulicę, dzięki niemalże całkowicie przeszklonej jednej ze swoich ścian. Klatka schodowa prowadząca do przestrzeni ekspozycyjnych na pierwszym piętrze także aż zaprasza do wykorzystania jej jako miejsca do prezentacji wybranych realizacji z dziedziny sztuk wizualnych. Podobny potencjał posiada hol na pierwszym piętrze, z którego można przejść, z jednej strony, do pomieszczeń biurowych Galerii, a z drugiej – do kameralnej sali wystawowej.

Specyfika przestrzeni karkonoskiego BWA kazała mi odrzucić moje wcześniej ustalone koncepcje, „wyczyścić umysł” i podjąć adekwatne zabiegi „kompozycyjno-aranżacyjne” odnośnie mojej jeleniogórskiej wysta-

» 3 Rafał Boettner-Lubowski, *Rozważania autotematyczne. Autokomentarz*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko”, nr 1/2019, s. 63–65. Patrz również – autorski tekst pt. *Rafał Boettner-Lubowski / Rozważania autotematyczne*, [w:] *Rafał Boettner-Lubowski. Rozważania autotematyczne, 2017-2018* (katalog wystawy), Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2018, s. 10–12. Wyżej wymieniony katalog dostępny jest także w pliku PDF na stronie <https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2017/04/Rafa%C5%82-Boettner-%C5%81ubowski-Rozwa%C5%BCania-autotematyczne-2017-2018.pdf> [dostęp: 10.05.2020].

wy. Przyjąłem strategię stworzenia „minimalistycznej” ekspozycji oraz zaproponowałem nowe, podyktowane „podszeptami” zastanej przestrzeni, relacje pomiędzy pewnymi elementami moich własnych prac. Realizacja pt. *Contra Kobro & Moore* uległa w związku z tym pewnym modyfikacjom, co nie zmieniało jednak diametralnie jej wymowy, choć mogło ją zauważalnie poszerzyć, np. jeszcze silniej „ujawnić” rodzaj podjętej w niej niejednoznacznej i w pewnym sensie „adogmatycznej” gry artystycznej. Daleko bardziej posuniętej metamorfozie uległa natomiast praca pt. *À propos du ready-made*, doprowadzając do zaistnienia dwóch „nowych” realizacji, które powstały na jej kanwie. Pierwotnie istniejące w jej ramach elementy: quasi-rzeźbiarski obiekt przestrzenny (z umywalką i z klasycznym wizerunkiem z brązu) oraz wydruk wielkoformatowy z tekstem zostały przeze mnie celowo rozdzielone. Obiekt wraz z tabliczką z tytułem *À propos du ready-made* został umieszczony w pseudo-designerskiej, geometrycznej strukturze ekspozycyjnej, w kameralnym zakątku przestrzeni podestu klatki schodowej drugiego piętra jeleniogórskiej Galerii, tuż przed fotelem, dla szukających wytchnienia gości – w miejscu, z którego można było zobaczyć, z pewnej odległości oczywiście, umieszczoną na głównej ścianie holu pierwszego piętra karkonoskiej galerii sztuki planszę, z tekstami dotyczącymi rozmaitego pojmowania *ready-mades*, wokół której rozegrała się jednak „zupełnie nowa” sytuacja autotematyczna. Odnosiła się ona do mojej pracy z 2008 r. pt. *Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Bouguereau (?)*, w której wykorzystałem, jako przedmiotowo-wizualny cytat, seryjnie produkowaną, poliestrową figurę psa, sprzedawaną w swoim czasie w popularnym w Polsce sklepie z artykułami do dekoracji wnętrz⁴. Na jeleniogórskiej wystawie figura ta – zestawiona z planszą z „tekstami” o *ready-mades* oraz z fotografią przedstawiającą wspomniany powyżej *Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Bouguereau (?)* – zapraszała do refleksji o rolach, jakie przyszło jej odgrywać w moich własnych propozycjach artystycznych.

Wydawać by się mogło, że opisana powyżej aranżacja przestrzenna, którą zatytułowałem *Reminiscencja autotematyczna, 2019*, dotyczyła przede wszystkim refleksji na temat mojej wcześniejszej, zrealizowanej ponad 10 lat temu pracy, a więc była w pewnym sensie „egotyczna” i zamknięta we „własnym” kręgu odniesień. Okazuje się jednak, na co zwró-

» 4 Praca *Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Bouguereau (?)* należała do większej serii przestrzennych realizacji pt. *Cytacje 2008–2010*. We wszystkich realizacjach, składających się na ww. serię, wykorzystane były, jako cytaty wizualne, seryjnie produkowane figury poliestrowego psa, co każdorazowo, jako informacja, swoisty przypis do pracy, podawane było na publicznych prezentacjach ww. realizacji oraz w notach zawartych w towarzyszących im katalogach czy folderach. Więcej informacji na temat prac ze wspomnianej serii można odnaleźć w tekście autorstwa Justyny Ryczek pt. *Pies wśród cytatów – wobec tradycji artystycznej*. Tekst ten dostępny jest m. in. na stronie internetowej <http://magazyn.o.pl/2011/granice-rzezy-rafal-boettner-lubowski-orsko/#/> [dostęp: 14.05.2020].

cili mi uwagę goście na wernisażu wystawy *Rozważania autotematyczne 2018–2019*, że *Reminiscencję autotematyczną, 2019* można odbierać także na zupełnie innych poziomach, np. tych dotyczących podmiotowego traktowania zwierząt, czy też innych wybranych tropów kulturowych związanych z przemianami, jakie mają miejsce we współczesnym świecie. Tego rodzaju alternatywne ścieżki kulturowych refleksji wobec najbardziej interesujących mnie zagadnień „sztuki o sztuce” starałem się uaktywnić na jeleniogórskiej wystawie także w innych wymiarach aranżacyjnego, merytorycznego i kontekstualnego przygotowania wspomnianej ekspozycji.



Il. 4.

Poddana autorskiej reedycji praca pt. *À propos du ready-made*, BWA w Jeleniej Górze, grudzień 2019, fot. Rafał Boettner-Łubowski

Z całą pewnością bardzo istotne znaczenie miały również w tym przypadku „kontekstualne plakaty o sztuce” mojego autorstwa, które powstały na podstawie jednej z moich grafik cyfrowych z serii *Mort de Vénus?* – grafiki, która parafrazowała fragment bardzo lubianego przeze mnie muzealnego obrazu Williama Adolphe’a Bouguereau z 1879 r. pt. *Naissance de Vénus*. Wspomniana grafika, oprawiona jak muzealny eksponat, przedstawiała centralną partię dzieła XIX-wiecznego akademika, tyle tylko, że postać Wenus została zasłonięta w niej czarnym prostokątem, mogącym aluzyjnie kojarzyć się z „czarnym kwadratem” Kazimierza Malewicza. Przypomniana grafika posłużyła mi także do skonstruowania specyficznego obiektu przestrzennego, w którym zawarte zostało, jak mi nie mam, napięcie, wykreowane poprzez zestawienie radykalnych wybranych „motywów” sztuki nowoczesnej XX wieku z „reliktami” zachowawczej sztuki ariergardowej XIX stulecia.

Powracając jednak do samych „kontekstualnych plakatów o sztuce”, o których wspominałem nieco wcześniej, warto odnotować, że w ich przy-

padku jeden i ten sam motyw wizualny (rozmyta centralna partia mitologicznego obrazu Williama Adolphe'a Bouguereau, z dodanym czarnym prostokątem pośrodku) był konfrontowany z różnymi akcentami werbalnymi, np. napisami w rodzaju: „Cenzura?”, „Awangarda/Ariergarda” czy „Nieobecność”. Plakaty te, które pierwotnie chciałem prezentować razem, bezpośrednio obok siebie, jako swoisty „tryptyk autotematyczny”, zostały jednak finalnie, po wnikliwej analizie aspektów kontekstualnych i przestrzennych jeleniogórskiej Galerii, umieszone przeze mnie w różnych punktach przestrzeni ekspozycyjnej wspomnianej instytucji, przez co miały one szansę stać się istotnymi akcentami, kreującymi dodatkowe wątki semantycznych przekazów i sugestii, niekoniecznie związanych tylko i wyłącznie z zagadnieniami tak ważnej dla mnie od wielu lat tematycznej dziedziny „sztuka o sztuce”.

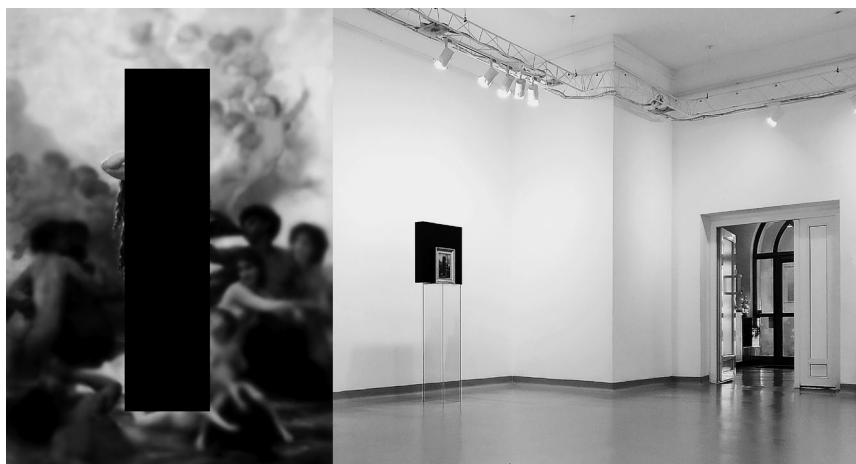


Il. 5.

Rafał Boettner-Łubowski; *Reminiscencje autotematyczna*, 2019; przedmiot cytowany (poliestrowa figura psa) / wydruk wielkoformatowy z tekstem / fotografia pracy pt. *Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Bouguereau (?)*, emitowana na monitorze / podesty ekspozycyjne / tabliczka grawerowana z tytułem pracy i informacją o pochodzeniu jej kluczowego cytatu-przedmiotu; BWA w Jeleniej Górze; 2019, fot. Rafał Boettner-Łubowski

W tym momencie chciałbym również zwrócić uwagę na jeszcze jeden, cenny moim zdaniem, wymiar „kontekstualnych relacji”, które dały o sobie znać podczas wystawy *Rozważania autotematyczne, 2018–2019* w BWA w Jeleniej Górze. Chodzi tu o związki pomiędzy tym, co funkcjonuje wewnątrz Galerii a tym, co istnieje poza nią, na ulicy, w przestrzeni

publicznej, powiązanej z daną instytucją kultury. Tak jak wspominałem wcześniej, parterowa sala karkonoskiego Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze jest wizualnie otwarta na ulicę (w tym przypadku na ul. Długą) z powodu ogromnych, przeszklonych witrynowych okien, dzięki którym z ulicy widać to, co dzieje się w pomieszczeniu Galerii, a z samej Galerii można obserwować codzienne życie jednego z ważniejszych miejsc jeleniogórskiego Starego Miasta.



Il. 6.

Grafika cyfrowa z serii *Mort de Vénus?* (po lewej stronie, bez ramy) oraz: *Obiekt autotematyczny I/2019* (szkło, grafika cyfrowa, rama, drewno, czarny laminat), wys. ok. 160 cm, 2019, fot. Rafał Boettner-Lubowski

Postarałem się opisaną powyżej sytuację, przynajmniej częściowo, wykorzystać. Co oczywiste, z ul. Długiej można było zobaczyć poszczególne „eksponaty” mojej wystawy, lecz na tym sprawa się nie kończyła. Otóż na specjalnym ekspozytorze, tuż przed witryną Galerii, na skraju ulicznego chodnika, zawieszono zostały dwa plakaty promujące moją wystawę⁵, na których istniał ten sam motyw wizualny, co na „kontekstualnych plakatach o sztuce”, o których pisałem już wcześniej, eksponowanych wewnątrz Galerii (różniły je tylko określone, odmienne partie tekstowe). Poza tym z „zewnętrznyimi plakatami” silnie korespondował *Obiekt autotematyczny I/2019*, który był bezpośrednio widoczny także z samej ulicy. Różne konteksty artystyczne przeplatały się ze sobą w tym przypadku. To, co związane było ze sferą „informacyjno-pragmatyczną”, nabierało tu cha-

» 5 Plakat promujący wystawę *Rozważania autotematyczne, 2018–2019* został przeze mnie osobiście zaprojektowany i miał pod względem koncepcyjnym charakter autorski, natomiast jego opracowanie techniczne na potrzeby druku dokonała dyrektorka Luiza Laskowska.

rakteru „twórczej wieloznaczności” oraz zapowiadało, także w wymiarze czysto artystycznym, to, co objawiać się miało na samej wystawie.

Jako autorowi tworzącemu artefakty z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych, są mi z całą pewnością bardzo bliskie rozważania na temat samej sztuki i różnorodnych jej problemów i zagadnień, jak również występowanie przeciwko różnym stereotypom i dogmatom twórczym, krępującym swobodę poszukiwań artystycznych, także tych o zauważalnie neotradycjonalistycznym charakterze, koncepcyjnym bądź warsztatowym. Z drugiej jednak strony, jestem osobą bardzo tolerancyjną i oburzają mnie wszelkie formy wykluczania, czy to konkretnych osób, czy określonych grup, ze względu na płeć, poglądy oraz odmienność religijną, kulturową, seksualną, etniczną czy obyczajową. Tolerancja i wrażliwość tego rodzaju z całą pewnością mają również wpływ na to, co tworzę, choć w niedosłowny, dyskretny i aluzyjny sposób.

Wystawa *Rozważania autotematyczne, 2018–2019* także pozwalała na poszukiwania tego typu skojarzeń. „Ortodoksyjne” sentencje Kobro i Moore’a, dotyczące wartościowej rzeźby, oraz „usytuowanie” wspomnianych cytatów w określonym porządku kontekstualnym, wskazującym na ich „relatywną fałszywość” – mogą zapraszać pewne grupy odbiorców do refleksji i przemyśleń na temat niebezpieczeństw kreowanych przez autorytarne wskazania, jaki potencjalny model życia jest „najlepszy”, a który należałoby poddać „dogmatycznej” krytyce. Tolerancja wobec szeroko rozumianej „inności” (jeśli oczywiście nie zagraża ona innym ludziom) jest moim zdaniem szczególnie ważna dzisiaj, kiedy w Polsce wiele aktów nietolerancji daje o sobie znać w kontekście społecznym, np. wobec osób z kręgów LGBT, co uważam za barbarzyńskie i nieludzkie.

Co oczywiste, potencjalnych przejawów braku szacunku dla odmienności może być dziś znacznie więcej i mogą one dotyczyć także innych kwestii, np. religijnych, artystycznych, ideologicznych czy narodowościowych. Warto w tym przypadku zauważyć, że moja praca pt. *Reminiscencja autotematyczna, 2019* – oprócz wspomnianej już zachęty do podmiotowego traktowania zwierząt, którą dostrzegli zwiedzający wystawę – mogła również być swoistą pochwałą „braku niepodważalnej pewności” co do istoty tożsamości pewnych zjawisk oraz otwierania się na możliwości ogrywania nietypowych ról, np. społecznych, do czego niedosłownie prowadzić mogło prześledzenie historii poliestrowego psa, „realizującego” niekonwencjonalne dla siebie „zadania” w tworzonych przeze mnie artefaktach wizualnych. Potencjał „poza-autotematyczny” posiadały również moje autorskie „kontekstualne plakaty o sztuce” – szczególnie dwa z nich, zatytułowane odpowiednio: *Nieobecność i Cenzura?*. Mogły one także zapraszać odbiorców do potencjalnych, krytycznych rozważań na temat wykluczeń oraz eliminacji lub „przemilczeń” tego wszystkiego, co z różnych

powodów wydaje się niewygodne w świetle dominujących przekonań czy stanowisk światopoglądowych.

O własnym stanowisku wobec pochwały tolerancji, jako ważnej ludzkiej i społecznej kompetencji, oraz o związanym z tym krytycznym stosunku wobec wszelkich niesprawiedliwych wykluczeń, zarówno społecznych, jak i artystycznych, mówiłem 20 grudnia 2019 r., podczas wernisażu jeleniogórskiej wystawy pt. *Rozważania autotematyczne, 2018–2019*. Poza tym wspominałem podczas wyżej wymienionego wydarzenia również o tym, że mam wrażenie, że niektóre prace zgromadzone na moim indywidualnym pokazie mogą zapraszać „wrażliwych społecznie” odbiorców do refleksji na temat omówionych nieco wcześniej w niniejszym tekście problemów i niebezpieczeństw⁶. Wypowiedź ta spotkała się z ciepłym przyjęciem gości jeleniogórskiej Galerii. Podczas nieoficjalnej już części wernisażu podszedł do mnie na przykład starszy mężczyzna i powiedział, że dziękuje mi za wypowiedzenie słów na temat znaczenia otwartości i tolerancji, po czym zaczął opowiadać, że pochodzi z rodziny, której członkowie wyznawali wiele różnych religii i, jak zrozumiałem, nie zawsze spotykali się ze zrozumieniem ze strony innych. Słuchanie innych może być dla każdego bodajże twórcy bardzo ważną „lekcją”, a rozmowy podczas przygotowań wystawy *Rozważania autotematyczne, 2018–2019* ze wspianą ekipą pracującą w karkonoskim BWA oraz później z wernisażowymi gośćmi dały mi bardzo wiele i były z całą pewnością ciekawym, wzbogacającym mnie wewnętrznie przeżyciem i „doznaniem”.

Muszę jednocześnie przyznać, że praca nad konstruowaniem wystawy *Rozważania autotematyczne, 2018–2019* była bardzo istotnym doświadczeniem twórczym i znaczącym dla mojej twórczości procesem „czysto” kreacyjnym i artystycznym zarazem. „Wsluchiwanie” się w sygnały zastanej przestrzeni galeryjnej, „wyczyszczenie umysłu” i „odstawienie na bok” ustalonych wcześniej koncepcji ekspozycyjnych oraz poszukiwanie adekwatnego porządku strukturalnego, przestrzennego, kontekstualnego i semantycznego – osiągnęły w tym przypadku zdecydowanie większy wymiar, niż w przypadku organizacji wcześniejszych moich wystaw w ostatnim czasie. Zabiegi re-kompozycyjne i re-edycyjne, ukierunkowane na przejawy własnej twórczości czy też jej wybrane elementy nie są mi obce, podejmowałem je bowiem wielokrotnie, jak miemam, z powodzeniem, również i wcześniej. A jednak w przypadku jeleniogórskiej wystawy z końca 2019 r., ze względu na specyfikę anektowanej przestrzeni, ich niepodjęcie mogłoby zakończyć się znaczącym obniżeniem potencjału artystyczne-

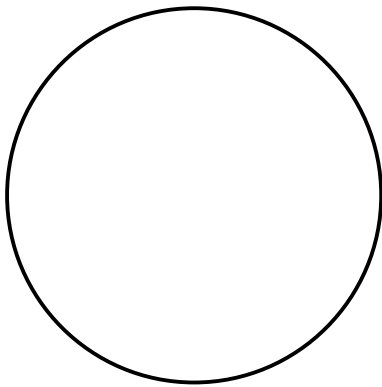
» 6 Patrz, film pt. *Rafał Boettner-Lubowski. Rozważania autotematyczne (2018–2019)*, dostępny m.in. na stronie internetowej <https://www.youtube.com/watch?v=kMJm017kjSU> [dostęp: 14.05.2020].

go kreowanej sieci zależności i relacji prac, które w innych przestrzeniach sprawdzały się bardzo dobrze.

Ogromną satysfakcją było również dla mnie dodatkowe otwarcie moich wypowiedzi twórczych na refleksje dotyczące pewnych zagadnień „poza-autotematycznych”. Takie istniały oczywiście w mojej twórczości także i wcześniej, lecz „rozstrzygnięcia kontekstualne” dokonane w Biurze Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze pozwoliły im bardziej sugestywnie „wybrzmieć”, przy jednoczesnym zachowaniu tonu „artystycznego szeptu”, a nie ogłuszającego „krzyku”. I wreszcie doznanie dla mnie najważniejsze: w ramach określonej odsłony własnej praktyki artystycznej dane mi było silnie doświadczyć sytuacji – także oczywiście, nie po raz pierwszy i odośobniony – kiedy „inwencje autotematyczne”, nawet wtedy, kiedy odnoszą się do dziedzictwa dawnej sztuki, nie stają się hermetyczną „wieżą z kości słoniowej”, lecz korespondują również w niedosłowny, lecz wyczuwalny sposób z impulsami płynącymi do nas ze świata współczesnego. ●

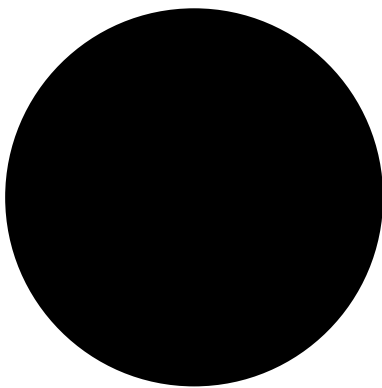
Rafał Boettner-Łubowski

✉ <https://orcid.org/0000-0001-5396-4661>



Recenzje

Barbara Kowalewska
Małgorzata Kopczyńska



Barbara Kowalewska

Biografka jako strażniczka nieoczywistości

„[...] Oprócz przedstawienia faktów opowiem w tej książce o poszukiwaniach, pytaniach, poszlakach i ginących albo pozacieranych śladach” – pisze Izolda Kiec we wstępie do wydanej przez Marginesy nowej biografii Zuzanny Ginczanki, której, nie bez powodu, nadała podtytuł *Nie upilnuje mnie nikt*.

Pojawia się już dzisiaj w wielu pracach literaturoznawczych i w szkołach na lekcjach polskiego, ale niektórzy wciąż przyznają się, że nie mają pojęcia, kim była Ginczanka. Pochodziła z Kijowa, ale jej rodzice przyjechali do Równego Wołyńskiego, prawdopodobnie między 1917 a 1920 r., uciekając albo przed rewolucją październikową, albo wskutek nasilających się pogromów ludności żydowskiej. Zuzanna wychowała się w Równem Wołyńskim, a studiowała w Warszawie, gdzie związana była ze skamandrytami i środowiskiem Zodiaku. Ukrywała się z powodu pochodzenia żydowskiego do roku 1944 w różnych miejscowościach, pod koniec życia w Krakowie, gdzie została uwięziona, a potem stracona przez Gestapo.

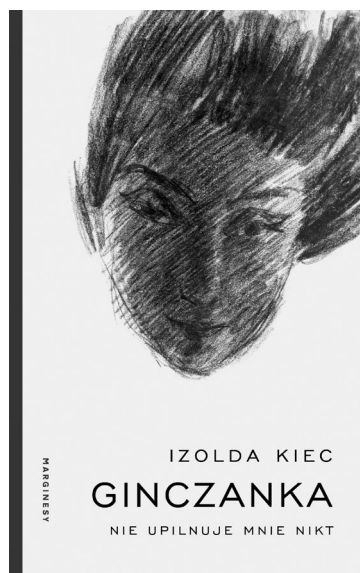
Doceniona została jako młoda poetka już w latach 30. XX wieku, po wojnie jednak jest w Polsce prawie nieznana. Część wierszy Ginczanki wydał po wojnie Jan Śpiewak, a próbował upamiętnić krytyk literacki Michał Głowiński w 1955 r., na łamach „Twórczości”, ale na dobre świadomość istnienia poetki przywróciła polskiej kulturze Izolda Kiec, dzięki badaniom archiwalnym i publikacjom.

Archeologia ruin

Nie upilnuje mnie nikt – ów podtytuł świeżo wydanej książki, pochodzący z wiersza Zuzanny, jest świadectwem „manifestowanej niezależności” poetki, którą to niezależność stara się ocalić jej biografka. Wydana w połowie kwietnia przez Marginesy biografia nie jest przedrukiem dawnej, napisanej również przez Izoldę Kiec w 1994 roku, ale zupełnie nową relacją z tego, co wiemy i czego nie wiemy o życiu i twórczości Ginczanki. Jest jednak w tej

opowieści coś jeszcze, co czyni ją wyjątkową: refleksja nad tym, jak pisać o innym człowieku. Izolda Kiec wyraziła ją w opublikowanej kilka miesięcy wcześniej bardzo osobistej książce *Szoszana znaczy Niewinna. O poezji i biografii Zuzanny Ginczanki*, w której przypomina: „każda interpretacja, każda próba wyjaśnienia, oświetla jeden punkt widzenia, przysłaniając i zacierając inne [...]”.

Rozważania o byciu czyjąś biografką prowadzą autorkę ku ostrożności, szacunkowi dla intymności i tajemnic opisywanej osoby, akceptacji tego, co niepewne, co ginie w domysłach. Przyjęcie takiego stanowiska było efektem dojrzewającej przez wiele lat świadomości, że świadectwa, zwłaszcza te z czasów wojny, mogą być zafałszowane lub niepełne. Jeśli uświadomimy sobie, jak złożona była sytuacja polityczno-społeczna w latach 30. i 40. ubiegłego wieku, powstrzymanie się od jednoznacznych stwierdzeń staje się etycznym wymogiem opisu.



Projekt okładki: Paweł Sepielak

Ostrożność to jednak nie poddanie się, to cierpliwe dociekania, ze świadomością, że ma się do czynienia z „archeologią ruin”. Autorka *Szoszany...* deklaruje: „próbuję słowa wyrwać piekłu” i podejmuje się żmudnego zadania podążania śladami poetki, przy czym „śladem” nazywa również każdy z jej wierszy. Czasem to „[...] wyraźny trop, czasem poszlaka jedynie. Wiersz-ślad jak piętno, blizna lub wezwanie”. Opisuując swoją metodę pracy, Izolda Kiec ujawnia, jak przebiega ten proces: „Czytam –

to znaczy tropię, śledzę, idę po śladach, błędę, nawracam z raz obranego kierunku [...]. Widzę w oddali światelko – nareszcie sensu? czy jedynie kolejnego zapętlenia myśli? kolejnych pytań i nowych wyzwania...”.

Hipotezę nazwać hipotezą

Szczególną ostrożność przejawia biografka wobec tego, co „prawdopodobne”, wskazując na to, że uczciwie jest pozostać w niepewności, a nie dopowiadać cokolwiek na podstawie probabilistyki, owego „podobno”, które może jeszcze bardziej oddalać od prawdy. Takiej pokusie „uzupełniania z domysłów” ulega wielu świadków, ale też historyków. Trzeba pamiętać, że zeznania różnych osób nie są dowodami absolutnymi (wiemy to z licznych badań socjologicznych). Pokusa wypełniania „białych plam” szczątkami wiedzy prowadzi często do zakłamania rzeczywistości. Źle znosimy niewiedzę, próbujemy więc rekonstruować. Owa rekonstrukcja staje się czasami karykaturą prawdy, a opisywana postać jawi się płaska, jednowymiarowa, musi bowiem pasować do scenariusza, przekonań opisującego, a czasem – co najgorsze – ma potwierdzać ukryte intencje „świadka”.

Izolda Kiec nie goni za sensacją, chociaż odkrywa i ujawnia nowe dokumenty o życiu poetki. Ostrożnie obchodzi się jednak z przekazami historycznymi, oddziela informacje od interpretacji. Zwraca uwagę na kontrowersje: w życiu Ginczanki zdarzały się donosy nieżyczliwych i zawiedzionych adoratorów. Zeznania świadków bywają sprzeczne ze sobą. Autorka biografii zadaje więc sporo pytań, a hipotezy pozostawia hipotezami.

Figura i tło

W biograficznej opowieści postać Zuzanny, podobnie jak w opublikowanym w ubiegłym roku tomie poezji (także w opracowaniu Izoldy Kiec), pojawia się na tle szerokiego spektrum tekstów kontekstowych i bogatej ikonografii (jak choćby po raz pierwszy publikowane portrety Ginczanki z czasów okupacji, oba autorstwa Andrzeja Stopki, z których jeden znalazł się na okładce książki, a całość zaprojektowała Anna Pol). Autorka wybrała do opisu czasów i miejsc również formułę nieoczywistą. Niewiele tu własnych sądów o historycznym obrazie Kresów, Warszawy, Lwowa, Krakowa czy o polityce. Mamy za to zestawienie różnych punktów widzenia z tamtych czasów, które pozwalają lepiej poczuć panujący klimat społeczny i poznać okoliczności życia poetki.

I tak, opisując czasy szkolne Zuzanny, autorka przybliżyła nam wiedzę o Równem Wołyńskim na podstawie trzech tekstów: B. Terleckiego z „Polskiego Przeglądu Budowlanego” z 1925 roku, fragmentu *Ilustrowanego Przewodnika po Wołyniu* M. Orłowicza z 1929 roku i artykułu A. Piskora

z Tygodnika Literacko-Artystycznego „Prosto z Mostu” z 1935 roku. Obrazy Równego w tych trzech wypowiedziach bardzo się od siebie różnią, od suchego opisu struktury miasta po krytyczne lub ironiczne spojrzenie na prowincjonalne miasteczko i jego mieszkańców.

Również Warszawę, w której studiowała poetka, oglądamy poprzez pryzmat wspomnień Witolda Gombrowicza o zmieniających się w stolicy obyczajach i towarzystwie artystycznym w kawiarni Ziemiańskiej; Juliusza Gomulickiego o jednej z głównych ulic „czarodziejskiej Mazowieckiej”; czy poprzez wiersz Mariana Hemara o ówczesnej cyganerii, do której należała także Zuzanna.

Tło lat wojennych stanowią: tekst Jana Śpiewaka, przywołujący pełne narastającego niepokoju „złowieszcze dni” maja 1939 roku w Równem (z jego *Gawędy tragicznej*), relacja Henryka Voglera o tworzeniu się nowego Związku Pisarzy we Lwowie w atmosferze strachu, gdy na Kresach zmienia się układ sił klasowych, i wstrząsający opis Holokaustu we Lwowie, któremu towarzyszyła również ludność cywilna, z książki Edmunda Kesslera. Wreszcie pojawia się przejmująca opowieść Wandy Kurkiewiczowej z więzienia przy ulicy Montelupich w Krakowie z lat 40., gdzie przebywała również przed śmiercią Ginczanka, a po nim fragment *Buntu w Treblince* Samuela Willenberga, byłego więźnia obozu i autora rzeźb, z których jedna stała się dla Izoldy Kiec symbolem ostatnich chwil życia Zuzanny.

Ten zaskakująco różnorodny, „patchworkowy” wybór tekstów kontekstowych jest przemyślany i ma sens. Pozwala zrozumieć, że tłem życia Ginczanki była rzeczywistość złożona, niemożliwa do ujęcia w sposób syntetyczny i niedająca się jednoznacznie ocenić. „Fragmentaryczność” staje się tu świadomym wyborem i bardziej wiarygodną metodą opisu, niż próba stworzenia „pełnego obrazu”.

Struktura z wyznań

Podział biografii na trzy części, odzwierciedlający ważne cezury w życiu poetki, chociaż chronologiczny, nie jest sztucznym „pokrojeniem życiorysu”, ale ma wymiar symboliczny, a nawet poetycki. Opiera się bowiem nie tylko na świadectwach innych, ale też na, często zawoalowanych, wyznaniach zawartych w wierszach Ginczanki, zwracając uwagę czytelnika na to, co determinowało jej życie w poszczególnych fazach.

W części pierwszej „Rówieński anioł” widzimy dziewczynkę na wystawie sklepu babci, oddzieloną od innych szybą, co stanie się później metaforą jej relacji ze światem. Znana dziś anegdota z dzieciństwa poetki, przytoczona przez Kazimierza Brandysa, o tym, że Zuzanna przed każdymi świętami Bożego Narodzenia ozdabiała wystawę sklepu swojej

babci w przebraniu anioła, staje się symbolem pewnego wzorca, który się utrwał. Zewnętrzna maska – uroda, piękny strój, uśmiech – skrywały samotność, smutek i poczucie oddzielenia od świata.

Część druga „Ersatz tylko” przywołuje młodą dziewczynę, cicho tęskniącą za prawdziwą troską i zrozumieniem, jednak rozczarowaną mężczyznami. Towarzyszymy dojrzewaniu poetki, której uroda była darem i przekleństwem, źródłem powodzenia, ale i zazdrości. W tym okresie Zuzanna doświadcza kolejnych zdrad – chodzi o zdradę w głębszym znaczeniu tego słowa. Imponowała mężczyznom, lubili się z nią pokazywać w towarzystwie, lecz żadna z tych relacji nie przerodziła się w trwały związek oparty na trosce i zrozumieniu. Z listów przyjaciółki Blumki i wierszy Ginczanki możemy wnioskować, że tłumy adoratorów to był „ersatz tylko”.

Część trzecia „Włosy”, odnosząca się do lat wojny, w warstwie symbolicznej wzbogacona została wspomnieniami Samuela Willenberga z książki *Bunt w Treblince* oraz zdjęciem jego rzeźby *Pamięci Rut Dorfman*, jednej z więźniarek obozu. Dlaczego „Włosy”? Rzeźba Rut Dorfman przywołuje „bramy piekieł”, za którymi znika nam Ginczanka. Jej biografka cytuje strzępki wyznań jej współwięźniarki, Krystyny Garlickiej: „Zuzanna bardzo bała się bicia, ale obrała metodę, że najwięcej zależy jej na włosach. [...] Gestapo to zauważyło i z całym okrucieństwem zaczęli je szarpać, wyrywać. Ciągnęli ją po ziemi za włosy”. Rzeźba Rut Dorfman przedstawia kobietę z na wpół ogoloną głową. Gdy pomyślimy o tym, że włosy symbolizują życie i kobiecość, możemy już tylko stanąć w milczeniu przy „bramie piekieł”.

Nieoczywistość jako wyzwanie i wybór

Jak już zostało wspomniane wyżej, w obecnej biografii Izoldy Kiec uważność i zgoda na to, co niedopowiedziane, zwiększa wiarygodność przekazu. Takich niedopowiedzeń jest wiele: kim był i jaki był ojciec Zuzanny, motywy wyjazdu Ginczanki do Warszawy, rzekomi kochankowie, których „podobno” (!) miała wielu, sprzeczne zeznania domniemanych uczestników spotkań przy „stoliku Gombrowicza” w kawiarni Zodiak (czy taki stolik w ogóle istniał?), charakter relacji poetki z Januszem Woźniakowskim i wreszcie – niewyjaśnione okoliczności aresztowania Ginczanki.

Biografka nie tuszuje niepewności, stawia pytania i wyciąga wątpliwości na światło dzienne. Ujawnia dokumenty, cytuje zeznania świadków, ale powstrzymuje się od łatwych uogólnień. Z tej pełnej pokory i uważności biografii uczymy się, że życiorysy szyjemy ze skrawków, że historia podlega rozmaitym interpretacjom, że „fakty” nie zawsze są faktami i że potrzeba ogromnej wrażliwości, by nie skrzywdzić człowieka, który po swojej śmierci nie może się już bronić. Dotyczy to nie tylko samej bohaterki biografii,

ale również osób, z którymi była związana. Zuzanna ukrywała się jako Żydówka, ale zginęła prawdopodobnie jako przyjaciółka komunisty. Nie dowiemy się jednak, czy tak faktycznie było. Historia nie jest obiektywna, a szczątkowe dokumenty i sprzeczne świadectwa każą nazywać niedopowiedziane i niepewne właśnie takimi.

Pytanie, którego dotąd nie zadano

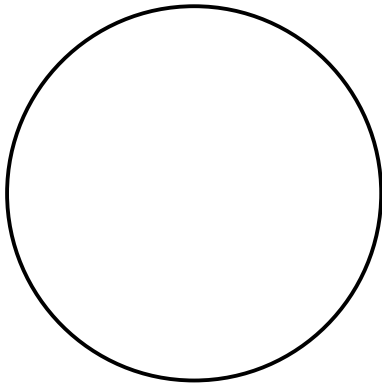
Nieuleganie sensacyjnym doniesieniom czy powstrzymywanie się od powierzchownych interpretacji nie stoi w sprzeczności z cierpliwym dążeniem Izoldy Kiec do uzupełniania obrazu poetki. W swojej książce prezentuje odnalezione dokumenty, porównuje zeznania, dawne i późniejsze źródła pisane, analizuje teksty samej Ginczanki i zestawia kontrowersyjne wypowiedzi. Właśnie owo poszukiwanie jest próbą dochodzenia do prawdy przy jednoczesnym uznaniu wątpliwości. Dociekliwość i nieprzyjmowanie na wiarę wszystkich świadectw czyni z tej biografii „dowód w sprawie”, jesteśmy bowiem bliżej śledztwa, w którym „zawieszono wyrok”, niż prostej opowieści.

Ale też okoliczności życia, twórczości i śmierci Ginczanki są isticie „kryminalne”. Z różnych stron padają oskarżenia, zwrot „wiadomo, że” staje się pewnikiem obwieszczanym światu, a sensacje się mnożą. Z ławy obrońców pada najważniejsze w tym „procesie” pytanie: „Gdzie znajduje się rękopis ostatniego wiersza Zuzanny Ginczanki?” (chodzi o *Non omnis moriar...*). W powojennym procesie przeciwko Chominowej i jej synowi użyto bowiem kopii pisanej inną ręką. Tylko uważnie czytając tę biografię, możemy zrozumieć, dlaczego tak zostało sformułowane to pytanie. Nie „czy istnieje?”, tylko „gdzie?” Śledztwo wydaje się trwać, bo Izolda Kiec nie zamyka okien. Pozostają otwarte na dalsze badania, weryfikacje, a także na kolejne wiersze poetki, które, jak mówi autorka, być może znajdują się jeszcze kiedyś na dnie jakiejś starej szafy. ●

* * *

Izolda Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Marginesy,
Warszawa 2020.

Tekst powstał dla portalu kulturaupodstaw.pl



Małgorzata Kopczyńska

Implozje

Mariusza Kruka

Jesteśmy partaczami, gdy mowę bytu zagłuszamy własną [mową]
i na obiekt egzystencjalny rzutujemy siebie¹.

Gdyby Jolanta Brach-Czaina, autorka tych słów, zechciała zająć się tworzeniem wizualnych obiektów, niewykluczone, że pracowałaby w stylistyce, do której doszedł obecnie Mariusz Kruk, który swoje kontemplacyjne prace zapelnia autonomiczną egzystencją, bez narzucającej się narracji.

Bardziej niż kiedykolwiek Kruk oddaje głos przedmiotom zastanym, znalezionym i połączonym ze sobą w wizualne haiku. Termin zaczerpnięty z poezji używam niebezpodstawnie. Czysta, biała, rozświetlona jasnością Galeria MAK była dla Kruka, i dla odbiorcy, jak kartka książki. Nastąpiło coś szczególnego: widzów zaskoczyła polifonia świetlistości białych, drewnianych podłóg, aury całej galerii z pracami Kruka – związłymi, lapidarnymi miniaturami. Kontrastem w tej harmonii, niezbędnym, by została zauważona, stały się prace większe i jednocześnie bardziej barwne niż te, które porównałam do haiku. Co znamienne, te większe asambláže nie były odziane w ramy czy kasetony z pleksi, ani passe partout, w przeciwieństwie do mniejszych prac. Kusiły, by je dotknąć, nawiązywały do stylistyki gier planszowych, zabawek, puzzli, wyraźne było w nich echo „dawnego” Kruka z okresu bardzo ekspresyjnych obrazów, znanych chociażby z jego indywidualnej wystawy z 2004 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Mamy więc *sybiozę przeciwieństw* i uspokojeni rozwiązaniem zagadki, jaką na ogół stawia przed widzem tytuł wystawy, możemy kontemplować obiekty. A współlistnienie kontrastów gra tak: koraliki z filcu, cekiny, błyszczące, kolorowe folie *versus* uschnięte patyczki, pręciki kwiatów, pieczolowicie zauważone jak listki na żwirze w ogrodzie zen. Pomiedzy nimi inne szczeliny istnienia – rolki tekturowe po papierze toaletowym i ręcznikach kuchennych. Pojawia się też kuchenna, lniana ścierka. Jestem za nią szczególnie wdzięczna, zarówno jako kobieta codzienna kucharka, jak i jako człowiek twórca. Ponieważ założyłam, za Brach-Czainą,

» 1 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 24.

że w przypadku sztuki powinniśmy porozumiewać się z obiektem, a nie z jego twórcą², nie przeprowadziłam wywiadu z artystą, by dopytywać: „co autor miał na myśli”.

Czytając teksty Kruka jest jasne, że autor myśli dużo i wnikliwie. Mało tego, przechodzi od wiedzy do niewiedzy, od myśli do bez/myślności. To nie jest w uprawianiu sztuki wada. Przeciwnie, zgadzam się ze słowami Kruka: „dzieło, gdy się je tworzy, ma też aspekt estetyczny (...) po co komplikować coś, co jest proste”³. Właśnie, jeżeli w rurkach tekturowych ustawionych przez Kruka w szeregu widzę piszczalki organów i kojarzę taki asamblaż z instrumentem – tym bardziej, że znajdujemy tu jeszcze napięte sznurki jak struny – to nie ma w tym błędu, nawet jeśli nie to skojarzenie było intencją autora. Kruk bawi się. Projektuje. Szmatka kuchenna ma treść i jej nie ma, jest treściwa i jest nijaka jednocześnie.

„W prostocie swych funkcji [ścierka] symbolizuje możliwość zmycia przynajmniej całej powierzchni. Nawet jeśli nie może sięgnąć głębiej, to i tak budzi nadzieję. Ale również odrazę, bo oczyszczając cały brud bierze na siebie”⁴. I jeszcze: „Zauważmy, że stanów czystości i brudu nie powinniśmy kategorycznie przeciwstawiać, bo mieszają się i przenikają wzajemnie jak czerń i biel w szarości ścierek”⁵. Symbioza przeciwieństw, współbrzmienie zdarzeń...

Gdy zostajemy zderzeni z materialnością nie tylko ścierki, ale też tekturą rolek, dobra wola widza zostaje wystawiona na próbę. I o to chodzi. Jak twierdzi Kruk w wywiadzie: „świat zidiociał, uznałem zatem, że muszę mu dorównać”⁶. Brawurowe stwierdzenie, zgadzam się z nim, *nota bene*. Jednak większość z nas znajduje w sobie różne sposoby walki (nierównej) z tym zidioceniem. A ostateczny wniosek, do którego można dojść, brzmi: wszystko jest względne. Kto ma w tych czasach czas na powagę – przeciwieństwo idiotyzmu? Kruk nie waha się nam o tym powiedzieć i w słowie, i w obiekcie: „A jeśli koniecznie trzeba kierować się w życiu jakąś zasadą, to chyba jedynie tą, żeby niczego nie marnować. Nie trwonić też zła. Zło dane jest nam do przeżycia i my ofiarujemy je innym”⁷.

Zero waste. Prace Kruka, wykorzystujące tekturowe i inne odpady, od kilku już lat zdają się hołdować temu nadrzędnemu obecnie hasłu: niczego nie marnować. Można odnieść wrażenie, porównując wcześniejsze dzieła Kruka, szczególnie malarstwo, a także obiekty tworzone w czasach

» 2 *Ibidem*, s. 18. „Przecież w przypadku sztuki też porozumiewamy się z obiektem, a nie z jego autorem”.

» 3 M. Begiert, M. Kleszyńska, *Wywiad z Mariuszem Krukiem*, materiały prasowe Galerii MAK.

» 4 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 150.

» 5 *Ibidem*.

» 6 B. Błażewicz, *Wywiad z Mariuszem Krukiem*, materiały prasowe galerii Arsenał, Poznań 2020.

» 7 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 122.

Koła Klipsa, że artysta udał się na dobrowolną banicję – oddalił się od żywiołowego, ekspresyjnego koloru, z jakiego były znane jego prace, na rzecz szarości, zgrzebności niepoważnej faktury, odpadów kartonowych, które owszem kontrastują z kolorem strzępów taśm klejących, błyszczących folii samoprzylepnych, czasem namiętniej, czasem skromniej, by w niektórych pracach popaść w całkowite monochromatyczne wyciszenie. Zapewne jest to kwestia szczególnej świadomości. Takie „niespodziewane” zwroty ku kierunkom, wydawałoby się wcześniej obcym konkretnym twórcom, mogą wstrząsnąć pozytywnie lub negatywnie odbiorcą. Jedni zobaczą dobro w nowych pracach, inni zło. W efekcie dostajemy pełnię.



Il. 1.

MAK Gallery, Mariusz Kruk, fot. Tomasz Koszewnik (Archiwum Galerii)

Przykładem takiego gwałtownego zwrotu może być Ettore Sottsass, w latach 80. ubiegłego wieku założyciel grupy Memphis. Wybieram to porównanie nie bez powodu w kontekście prac Kruka. Jak pisze Deyan Sudjic: „Sottsass widział w życiu zbyt wiele, żeby dać się zwieść ślepemu optymizmowi lśniących powierzchni. Jednocześnie potrafił przekuć smutek, który przychodzi wraz z doświadczeniem, w coś pięknego”⁸. (Widzę korelację pomiędzy stylem – barwnym, czasem wręcz jarmarcznym – wywrotowych projektów grupy Memphis a ekspresją i podejściem do roli

» 8 D. Sudjic, *b jak Bauhaus. Alfabet współczesności*, przeł. A. Sak, Karakter, Kraków 2014, s. 315

sztuki, jakie miała grupa artystów Koła Klipsa, do której należał w latach 80. Mariusz Kruk)⁹. Włosi wywołali rewolucję w meblarstwie i projektowaniu. Koło Klipsa zrewolucjonizowało ówczesne myślenie o sztuce w Polsce, w której przeważał szary, martyrologiczny, skromny zestaw środków artystycznych, wymuszony m.in. przez, co tu kryć, biedę tamtych lat.



Il. 2.

MAK Gallery, Mariusz Kruk, fot. Tomasz Koszewnik (Archiwum Galerii)

I tu mamy ciekawą wolte: Sottsass jako dojrzały twórca wkracza w kolor, wracając nim formalnie trochę do czasów swojej młodości, gdy projektował barwne scenografie do teatru studenckiego. Kruk w podobnym wieku chce swój „dojrzały smutek ubrać w coś pięknego”, inaczej niż dotychczas. Tym razem to, co piękne (estetyczne), to nie kolor farb i żywioł, tylko spokój, medytacja granicząca z nirwaną, lub nieco drwiąca z widza materiałowa zgrzebność asamblaży, pokazywanych na obu poznańskich wystawach.

Sądzę, że dopiero z perspektywy kilku (co najmniej) lat, będzie można w pełni ocenić oddziaływanie tych obiektów. Tak jak dopiero z perspektywy wiemy, że istnieją zapłony, estetyczne szoki, które rozbijają skostniałe myślenie, nie tylko o sztuce, ale i o rzeczywistości, i potrafią skutkować przemianą: dzikie, ale nie ordynarne, za to uwolnione z konwencji czasów twory sztuki. Szalone meble Memphis czy teledyski Petera Gabriela, wykorzystujące estetykę kiczu, prowokacyjne, surrealistyczne, idące wbrew

» 9 <https://culture.pl/pl/tworca/kolo-klipsa> [dostęp: 10.10.2020].

stylistyce układnych (jeśli chodzi o główny nurt) lat 80. XX w., stały się „wolnościową” bombą. Utwór *Sledgehammer* Gabriela był jednym z takich młotów, które rozbiły berliński mur. Jestem o tym przekonana.

Teraz nasze myślenie nie jest skostniałe – teraz, jak twierdzi Kruk, świat idiocjeje. Teledysk Gabriela, który kiedyś okazał się ożywczą metaforą, pstryczkiem w nos, niemal wybawieniem, wcielił się obecnie w życie. Żyjemy w takim kolorowym, lepkiem, chaotycznym, przeładowanym bodźcami śmietniku. Kruk zbiera z tego śmietniska współczesności skrawki najmniej atrakcyjne, skromne, te, które nie gwiazdorzą. Tworzy konstrukcje z przekorną dezynwolturą, odżegnując się od wypracowanych wcześniej metod twórczych, prowokując ponownie widza, ale nie błyszczącym garniturem barw, tylko podszewką.

Co ta prowokacja wytworzy w nas, czas pokaże. ●

Współbrzmienie zdarzeń, Galeria Arsenał, Poznań,

22.05 – 28.06 2020

Symbioza przeciwieństw, Galeria MAK, Poznań,

9.07 – 14.08.2020

Pro Memoriam

Andrzej Bednarczyk /
Janusz Marciniak /
Marta Smolińska

Dawid Krzysztof Marszewski

Andrzej Bednarczyk
Krzysztof Gliszczyński
Natalia Cieślak
Anna Kołacka

Epitafium na trzy głosy dla Dawida Marszewskiego



Il. 1.
Dawid Marszewski, fot. Dawid Marszewski

Dane biograficzne, ścieżka edukacji i dorobek artystyczny¹

Dawid Krzysztof Marszewski, syn Henryki i Zbigniewa, urodził się 17.06.1991 roku w Kole. Studia artystyczne odbył na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, na kierunku – malarstwo, w specjalności – malarstwo. Pracę dyplomową zatytułowaną *Drugi obraz*, opatrzoną opracowaniem teoretycznym pt. *Dlaczego niektóre obrazy chcą wyskoczyć z okna? Dyskurs metamalarski w dobie nadmiaru*,

» 1 Fragment recenzji prof. dra hab. Andrzeja Bednarczyka dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej mgr. Dawida Marszewskiego, przygotowanej pod promotorską opieką prof. dra hab. Janusza Marciniaka.

obronił celująco i 17.06.2016 roku uzyskał tytuł magistra sztuki. W listopadzie tego samego roku został zatrudniony w macierzystej uczelni na stanowisku asystenta (...).

Już w trakcie studiów aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, biorąc udział w wystawach, projektach, rezydencjach i konferencjach. Intensywność tych aktywności jest wręcz wstrząsająca i skutkuje ponad siedemdziesięcioma wydarzeniami na przestrzeni ośmiu lat. Marszewski jest autorem szesnastu wystaw indywidualnych (...). Brał udział w pięćdziesięciu jeden wystawach zbiorowych (...). Jest autorem dwóch tekstów opublikowanych przez UAP oraz magazyn „Artluk”. Brał udział w międzynarodowych warsztatach w Jenie, debacie „Graffiti – sztuka czy wandalizm?” w Poznaniu, w IV Konferencji „Między psychologią a sztuką” w Poznaniu oraz w rezydencji artystycznej w Szanghaju. Wielokrotnie brał udział w projekcie Spotkania Sztuki i Działań Społecznych w Trzcielu jak również w Międzyuczelnianym Projekcie Rewitalizacja w Orońsku, Międzynarodowym Plenerze Działań Przestrzennych i Performance – Obiekt w Zdarzeniu – w Skokach oraz Międzynarodowym Projekcie Ground w Estonii. Pomijając wielokrotnie przyznawane mu stypendia uczelniane był dwukrotnie stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, a trzykrotnie zdobył Stypendium Prezesa Rady Ministrów RP. W 2014 roku otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za działalność artystyczną. Jest zdobywcą pięciu nagród i wyróżnień w konkursach artystycznych oraz finalistą ośmiu z nich, ponadto jego prace były trzykrotnie nominowane do nagród.

Andrzej Bednarczyk

Do Dawida od Marty

Nie sądziłam, że kiedykolwiek będę pisała taki tekst – epitafium dla Ciebie, Dawidzie (1991-2020). Uwagi o Twoim wybitnym dorobku, sformułowane w recenzji Twojego doktoratu przez prof. dra hab. Andrzeja Bednarczyka jesienią 2019 roku, zacytowane powyżej, zapowiadają Ci świetną przyszłość. Wskazują wyjątkowość Twojej postawy artystycznej i podkreślają aktywność. Gdy teraz czytam tytuł Twojej teoretycznej pracy magisterskiej, której w 2016 roku byłam promotorką, *Dlaczego niektóre obrazy chcą wyskoczyć z okna?*, brzmi on dla mnie jak osobliwe proroctwo, wręcz boli. Nie pojmuję, jak mogliśmy Cię stracić, jak wymknąłeś się nam wszystkim w Twój coraz bardziej mroczny świat, do którego nie zdołaliśmy za Tobą pójść. Pamiętasz, gotowałeś dla mnie kiedyś wegański bigos, piliśmy wino, rozmawialiśmy o sztuce, życiu i śmierci, oglądaliśmy i dyskutowaliśmy Twoje najnowsze prace, właśnie przeczytane książki. Miałeś doskonałe poczucie humoru, ciepło, dojrzałość mimo młodości. Jawiłeś się dla mnie

jako zjawiskowa figura, która była przyszłością – świetny, świadomy artysta, zanurzony zarówno w praktyce, jak i w teorii. Świeciłeś Twoim ulubionym pomarańczowym kolorem. Byłam narcystycznie dumna, że wybrałeś moje seminarium i ponadto obdarzyłeś mnie przyjaźnią i zaufaniem. Twój obraz z cyklu *Security* z neonowo zielonym tłem, namalowany specjalnie dla mnie, będzie Cię zawsze uobecniał obok mnie. Dziękuję.

Na łamach niniejszego numeru „Zeszytów Artystycznych” publikujemy fragment Twojego doktoratu, fragmenty jego recenzji autorstwa profesorów Andrzeja Bednarczyka i Krzysztofa Gliszczyńskiego oraz tekst Anny Kołackiej, która przez wiele lat dzieliła z Tobą pracownię.

Marta Smolińska

Uśmiech Dawida

Poznałem Dawida Marszewskiego w 2011 roku, kiedy rozpoczął studia w naszej uczelni i wybrał prowadzoną przeze mnie XII Pracownię Malarstwa. Byłem promotorem jego dyplomu licencjackiego, który poświęcił tematowi Holocaustu, i dyplomu magisterskiego, w którym poruszył pro-

blem granic malarstwa, relacji obraz–obiekt i związku malarstwa z innymi mediami. A ostatnio także promotorem jego pracy doktorskiej.

Już od pierwszego roku studiów zainteresowania Dawida miały charakter interdyscyplinarny. Ta interdyscyplinarność pozytywnie wpływała na jego malarstwo. Pozwalała mu dostrzegać w malarstwie nowe możliwości i redefiniować pojęcie obrazu. I odwrotnie: jego działania performatywne i instalacje stawały się precyzyjniejsze w formie i pełniejsze w wyrazie dzięki kompetencjom malarskim i rysunkowym.

Problematyka pamięci o Zagładzie, reakcja na los uchodźców, współczucie dla obcych, a zwłaszcza prześladowanych i wykluczonych, dążenie do zrobienia dobrego użytku z tego narzędzia przekazu, którym jest sztuka, poszerzanie pola estetycznego i etycznego przeznaczenia sztuki stało się dla niego priorytetem. Dawid był uważnym i nieobojętym obserwatorem świata; artystą, który stara się skupić na niezbędności współczucia w relacjach międzyludzkich. On nie szukał tematów. Reagował na to, co przynosi życie, a forma wizualna jego reakcji wynikała z wcześniejszych nawarstwiających się doświadczeń i stale rozwijanej umiejętności myślenia symbolicznego.

Miałem również wystarczająco wiele okazji, aby poznać jego predyspozycje do pracy dydaktycznej. Już w trakcie studiów licencjackich zaproponowałem mu rolę asystenta (zaczęło się od wolontariatu, a skończyło na adiunkturze). Znalazłem w nim niezawodnego współpracownika

i przyjaciela. Dawid należał do tej grupy młodych pracowników, którzy są najbardziej zaangażowani w pracę dydaktyczną i organizacyjną na rzecz wydziału i uczelni, przykładnie godząc tę pracę z własną aktywnością artystyczną. Wyróżniał się samodzielnością i inwencją, a przy tym tak dziś rzadką skromnością.

Nie znajduję słów, które oddałyby to, co czuję po śmierci Dawida, a przede wszystkim słów, które wrażyłyby moje współczucie dla jego matki. Śmierć Dawida uzmysłowiła mi, jak ważne miejsce zajmował w życiu wielu osób, w tym także w moim życiu. Na jednym z jego wzruszających zdjęć Dawid uśmiecha się. To jest uśmiech człowieka, który kocha życie i ludzi. Takim go zapamiętam. ●

Janusz Marciniak

Figury współczucia

Zwrot empatyczny

w sztuce współczesnej¹

Każda forma jest twarzą spoglądającą na nas.

S. Daney, Persévérance. *Entretien avec Serge Toubiana*².

W 2017 roku w magazynie „Focus”³ opublikowane zostały wyniki badań, w których zmierzono poziom empatii w sześćdziesięciu trzech krajach świata. Polska zajęła sześćdziesiątą pozycję. Na ostatnich miejscach lokują się dwa państwa Europy Wschodniej, czyli kraje byłego bloku komunistycznego. W ostatniej dziesiątce znalazło się aż 7 państw z tej części świata, z Litwą na końcu rankingu. W internetowej ankiecie wzięły udział 104 tysiące badanych. Sondaż pokazał, że krajem, w którym króluje empatia, a więc tolerancja, pomoc wzajemna i troska o innych, jest Ekwador. Tuż za nim znajdują się: Dania, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Korea Południowa, Stany Zjednoczone, Tajwan, Kostaryka i Kuwejt.

W tym samym roku powstał film *The Square* w reżyserii Rubena Östlunda. Zostały w nim poddane analizie mechanizmy współczucia w społeczeństwie i uwypuklone puste rytuały pomocy Drugiemu. Punktem wyjścia [dla reżysera – uzupeł. M.S.] do sportretowania narcystycznego społeczeństwa jest wystawa przygotowywana przez Muzeum Sztuki Współczesnej. Autorka wystawy, zainspirowana *Estetyką relacyjną* Nicolas Bourriauda, tworzy instalację – oświetlony wycinek bruku o wielkości 4 x 4 metry. Miejsce to, według przesłania autorki, ma być azylem zaufania i wzajemnej troski, a w jego obrębie wszyscy powinni mieć równe prawa

» 1 Jest to niewielki fragment dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Janusza Marciniaka na UAP i obronionej w roku 2019. Skrótu, w ramach którego pominięte zostały analizy prac wybranych przez Marszewskiego artystek i artystów (m.in. Christo, Orłowskiego, Muniza i wielu, wielu innych), dokonała Marta Smolińska.

» 2 tłum. własne, Paryż 1992, s. 38.

» 3 E. Nieckuła, *Polska na końcu rankingu empatii. Rozumienie innych jest nam obce?*, „Focus”, <https://www.focus.pl/artykul/czy-polakom-brakuje-empatii-wyniki-tych-bada-nie-snajlepsze>, [dostęp: 19.05.2019].

i obowiązki. Nieoczekiwanie, ta symboliczna enklawa utopii społecznej (...) uruchamia ciąg wydarzeń, w których to, co indywidualne i osobiste, miesza się z tym, co zbiorowe i wspólne. Reżyser celowo hiperbolizuje chore relacje społeczne i alienację jednostki, aby zadać pytanie o uniwersalne zasady i wartości obowiązujące we współczesnym świecie. Film jest przypowieścią, która odsłania mechanizmy funkcjonowania sztuki współczesnej i prowokuje do redefinicji pojęcia empatii⁴.

W 2018 roku Luiza Nader napisała książkę *Afekt Strzezińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*⁵. Badaczka proponuje w swojej publikacji nowe odczytanie empatycznych prac Władysława Strzezińskiego. Posługuje się autorską koncepcją afektywnej historii sztuki. Taka perspektywa w studiach Nader może być źródłem „empatycznego współlbycia, zmiany, interakcji i wzrostu”⁶. W rysunkach łódzkiego artysty badaczka dopatruje się bodźców empatyzujących, które oddziałują na neurony lustrzane widza i wywołują w nim podobne odczucia – strach, ból, cierpienie, osamotnienie. (...)

W czasie pisania niniejszego tekstu odbywa się także 58. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji. Nagrody otrzymały prace, które poruszają problemy współczesnego świata. Realizacja w pawilonie Litwy została nagrodzona główną statuetką Złotego Lwa. *Sun&Sea (Marina)* to krytyczna opera o zmianach klimatu, wróżąca nadchodzącą katastrofę ekologiczną. Arthur Jaffa zdobył indywidualną nagrodę za film *The White Album*. Praca w empatyczny sposób opowiada o rasizmie, przemocy i wykluczeniu. Teresie Margolles z Meksyku przyznane zostało wyróżnienie za przejmującą instalację opowiadającą o losach kobiet, które stały się ofiarami przemocy związanej z handlem narkotykami.

Szereg różnych aktywności naukowych i artystycznych wpisuje się w prowadzony od początku nowego stulecia tzw. zwrot empatyczny. Jest to stosunkowo nowe i słabo rozpoznane zjawisko w porównaniu do innych kategorii, takich jak zwrot kulturoznawczy, postkolonialny czy performatywny. Badacze zajmujący się zwrotem empatycznym na gruncie nauk humanistycznych analizują podstawowe założenia estetyki empatycznej przełomu XIX i XX wieku, późniejszą krytykę i ponowny powrót do tej kategorii w XXI wieku⁷. Empatia w ujęciu estetycznym, przechwycona

» 4 Zob. G. Brzozowski, *Bohater wielu porażek. Recenzja filmu „The Square” Rubena Östlunda, „Kultura Liberalna”*, <https://kulturaliberalna.pl/2017/09/26/grzegorz-brzozowskibohater-wielu-porazek-recenzja-filmu-the-square-ruben-ostlund-zlota-palma-cannes/> [dostęp: 26.09.2017].

» 5 Zob. L. Nader, *Afekt Strzezińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa 2018.

» 6 *Ibidem*, s. 52.

» 7 G. Sztabiński, *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] E. Jedlińska, A. Pawłowska, K. Stefański (red.), *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, Łódź 2016.

później przez inne dziedziny, definiowana jest jako emocjonalne zaangażowanie obserwatora.

Niemieckie słowo *Einfühlung* oznacza wczucie i w tym kontekście powstaje w relacji między widzem (Ja) a obiektem (Ty). Postrzeganie Innego uruchamia widzenie całym ciałem. Friedrich Theodor Vischer – niemiecki teoretyk – porównał wnikliwe obserwowanie obiektu do doświadczeń haptycznych, w których wzrok uaktywnia zmysł dotyku. Za takim rozumieniem stoi także fakt, że w wyniku empatyzowania dochodzi do utożsamienia Ja z Ty. Jak wskazuje Grzegorz Sztabiński: „Vischer podkreśla więc, że w aktach empatii uczestniczy cała osoba i wszystkie jej życiowe uczucia. Jednocześnie zaś osoba ta złączona jest ze światem. Dlatego pisał wielokrotnie w związku z empatią o impulsie panteistycznym, polegającym na odczuwaniu naszej jedności z rzeczywistością zewnętrzną”⁸. Kontynuatorem tej teorii był Theodor Lipps. Rozwodził on, w jaki sposób nasze przeżycia empatyczne biorą udział w odbiorze dzieła. Zastanawiał się także, jak reprezentacja, poprzez antropomorfizację, daje nam możliwość ulokowania się w jej miejscu, wytwarza poczucie scalenia, a następnie rozdzielenia. Być może moment separacji staje się powodem, dla którego określamy dane dzieło w kategoriach wzniosłości i doświadczamy uczucia *katharsis*. W zależności od naszych osobistych doświadczeń życiowych, przedstawienie najpierw obdarzamy empatią, a następnie odczytujemy jako symbol, który pobudza naszą pamięć do określonej reakcji. Cała warstwa wizualna jest ściśle związana z medium. Pojawia się zatem pytanie: czy empatią, w ujęciu teorii estetyki, możemy obdarzyć dzieło sztuki jako byt fizyczny? Rozważania o statusie reprezentacji i partycypacji widza w odbiorze dzieła odsyłają nas do poglądów Williama Johna Thomasa Mitchella – autora zbioru esejów *Czego chcą obrazy?*⁹. Historyk sztuki zaproponował termin *metaobraz*. Pojęcie to używane jest do określenia dzieła malarskiego mającego tendencję do prowadzenia refleksji nad samym sobą. „Metaobrazy to obrazy, które wystawiają się na oglądanie po to, by poznać siebie; prezentują one »samowiedzę« obrazów”¹⁰. Idąc za tą myślą można stwierdzić, że praca artystyczna przejmując część zaangażowania emocjonalnego.

Powyższe rozważania na temat zwrotu empatycznego ujętego w kategoriach estetyki ukazują dualistyczny sposób rozpatrywania empatii w sztuce: wobec przedstawienia i wobec nośnika. Z jednej strony badacze rozwijają takie odczytywanie wizerunków w sztuce (np. współczucie wobec ukrzyżowanego Chrystusa), z drugiej strony badają w tym kontekście

» 8 Ibidem, s. 96.

» 9 Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.

» 10 Idem, *Picture Theory*, Chicago 1994, s. 66. Za: M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 75.

działu jako obiekt (np. perforacje w pracach Lucio Fontany). W obu tych sytuacjach fizyczna aktywność, wrażenie bólu i cielesne doznania budzą emocjonalne współczucie.

Stwierdzenie to wydaje się być kluczowe dla niniejszej dysertacji doktorskiej. Organizacyjny podział tego tekstu na dwie części – Treść i Formę – wyraża opisany wyżej podwójny sposób empatycznego odbioru dzieła. Termin *współczucie* będzie traktowany wymiennie z pojęciami *empatia* i *współodczuwanie*. W ostatnim czasie zauważalna jest zwiększona aktywność artystów, którzy podejmują temat współczucia w swojej praktyce artystycznej. (...) W zależności od przyjętej perspektywy, wymienione terminy definiowane są w różny sposób. Podstawowe i najczęściej pojawiające się rozróżnienie to: empatia – zdolność odczuwania i poznawania stanów psychicznych; współczucie – stan emocjonalnej solidarności; współodczuwanie – proces wczucia się w daną sytuację. (...) Niniejszy tekst jest także podbudową teoretyczną mojej własnej twórczości artystycznej. (...)

Figura

Żyjąc w epoce niepewności, jesteśmy zalewani wiadomościami ze świata o dramatycznych wydarzeniach. Fotografie i filmy z miejsc dotkniętych tragedią przekazywane są nie tylko przez prasę i telewizję. Obecnie ich największy zbiór znajduje się w Internecie. Wpisując w wyszukiwarkę frazę związaną z poszukiwanym materiałem, otrzymujemy dziesiątki reprezentacji. Prawdziwe dokumenty mieszają się z produktami popkultury i fake newsami. Każde zdjęcie w sieci opatrzone jest opisem, opinią i listą komentarzy. W przestrzeni wirtualnej katastrofa wydarza się niemal na oczach widza. „Ludzie nie znieczulają się na to, co się im pokazuje – jeśli w ten sposób można określić to, co się dzieje – tylko z powodu ilości obrazów, jakimi się ich zarzuca. Uczucia słabną wskutek bierności. Stan opisywany jako apatia, moralna albo emocjonalna znieczulica, jest pełen uczuć: gniewu i frustracji”¹¹. Wydaje się, że Susan Sontag pisząc w 2003 roku esej *Widok cudzego cierpienia* przeczuwała, że owa nadreprezentacja nieszczęść będzie się powiększać.

Cykl *Loading* to artystyczna część pracy doktorskiej. Niewielkie obrazy powstają pod wpływem wolnego ładowania się zdjęć w wyszukiwarce internetowej. Zestaw jest formą notatnika z tego, co dzieje się (lub wydarzyło się) na świecie. Wpatrujemy się więc m.in. w stopniowo wyłaniające się obrazy wojny w Syrii, wybuchu elektrowni atomowej w Fukushima, konfliktu na Ukrainie, tsunami w Indonezji, masakry na wyspie Utøya, zamachu w Madrycie i Christchurch, ataku na World Trade Center, a także wydarzeń z jeszcze bardziej odległej przeszłości. Wolne połączenie spr-

» 11 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 122.

wia, że na początku pojawia się kolor, który jest barwną sumą tego, co za chwilę pojawi się na ekranie. Niektóre obrazy ukazują całą fotografię, inne tylko jej fragment. Najwięcej jest obrazów, które w abstrakcyjny sposób interpretują niezaładowany obraz wirtualny. W tym przypadku (...) zabieg zakrywania odbywa się już w Internecie (a dokładniej na ekranie mojego komputera). Reprezentacją tragedii jest przede wszystkim kolor i struktura obrazu. To ona przekazuje współczucie.

Drugim elementem, który towarzyszy obrazowi, jest tekst. Umieszczam go na każdym obrazie. Obrazy, zestawione razem, tworzą wielobarwną mozaikę – plastyczny ekwiwalent rzeczywistości. Na jedno hasło przypada kilkanaście obrazów (w zależności od ich rozmieszczenia na ekranie komputera). Praca w swoim założeniu zawiera element nieskończoności. Istnieje pewna grupa dzieł artystycznych, których forma i treść prowokuje u widza uczucia empatyczne na wielu poziomach. Są to dzieła, których tworzenie przywracało poczucie człowieczeństwa. Prace, które powstawały w najbardziej dramatycznych okolicznościach XX wieku. To realizacje, które nie tylko dokumentują daną tragedię, ale także same prowokują współczucie i, jak pokazuje przypadek Diny Babbitt-Gottliebovej, stają się narzędziem, które ocala od śmierci. (...) Babbitt-Gottliebova w 1943 roku została wraz z matką deportowana z Brna do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Wcześniej rozpoczęła studia na Wydziale Grafiki i Rzeźby w rodzinnym mieście, które niestety musiała przerwać z powodu swojego żydowskiego pochodzenia. Dzięki zdolnościom plastycznym została w obozie przydzielona do „załogi” doktora Josefa Mengele, który prowadził eksperymenty pseudomedyczne, głównie na społeczności romskiej, a także ludziach z różnymi anomaliami (...). Zatrudnił Dinę, aby wykonywała akwarelowe portrety ludności romskiej. „Mengele dał mi farby wodne, pędzle i blok. A ja jeszcze nigdy nie malowałam akwarelą, w szkole mieliśmy tylko farby olejne i tempery. Nie było sztalugi, za to dostałam dwa krzesła. Na jednym siedziałam, a na drugim ustawiłam deskę kreślarską. I zaczęłam”¹². Dina szybko opanowała technikę akwareli. Malowanie było dla niej namiastką wolności. „Biały prostokąt uwalniał, dawał poczucie nieskończonej swobody, przywracał kontrolę nad życiem”¹³. Akwarela stała się dla Diny także sposobem na wyrażenie współczucia. Te akwarele uratowały życie Dinie i jej matce. Po wojnie, w 1963 roku do zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu zakupiono siedem romskich portretów. (...) Podobne doświadczenia były udziałem innych więźniów – artystów: fotografa Wilhelma Brasse, Mieczysława Kościelniaka, który przeżył dzięki temu, że wykonał portret esesmana, Franciszka Targosza, który zaproponował komendantowi utworzenie małego muzeum

» 12 L. Ostalowska, *Farby wodne*, Wołowiec 2011, s. 41.

» 13 *Ibidem*, s. 75.

obozowego, rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego, Józefa Siwka – autora dwóch tysięcy portretów współwięźniów, Marianne Hermann (...) i wielu innych. (...) ●

* * *

W mojej rozprawie starałem się dowieść, że w sztuce współczesnej dokonuje się tzw. zwrot empatyczny. (...) Tytuł rozprawy *Figury współczucia* miał najprościej określić jej treść i przedmiot moich obecnych zainteresowań.

Dawid Krzysztof Marszewski

Stan bliski katatonii¹

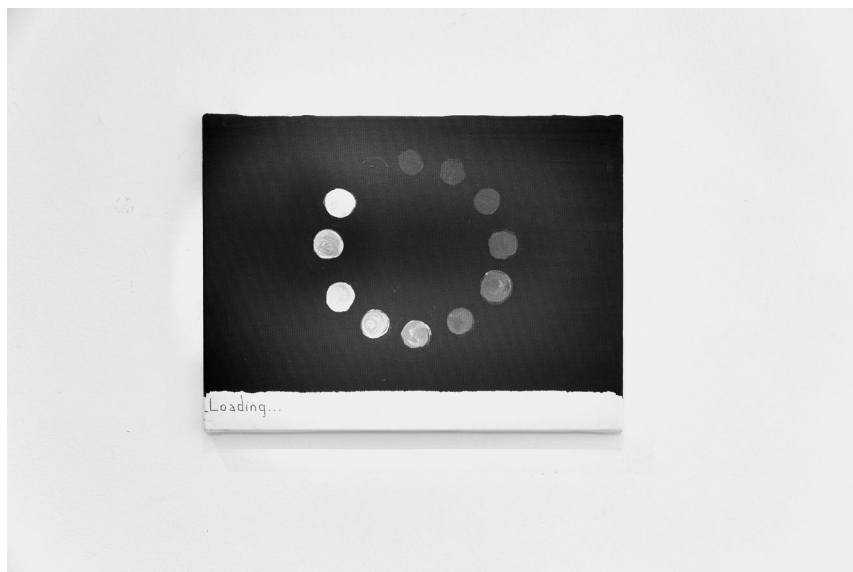
Żarłoczne oczy posthumanistycznych bestii wciąż węższą za obrazami cudzych cierpień, tragedii i lęków, nie doznając nasycenia, aż do popadnięcia w stan katatonii, w której ilość wchłoniętego wizualnego żeru przekroczy recepcyjne możliwości ułomnej, biologicznej aparatury systemu nerwowego. Nie ma litości, nie ma empatii, gdyż na nią można sobie pozwolić dysponując jakimkolwiek naddatkiem mentalnych możliwości przerobowych. Gdy zaś zmysły i umysł poddawane są bezustannemu bombardowaniu bodźcami, newsami, skandalami, sensacjami, tragediami, nawet oglądanie cudzego cierpienia przestaje wzbudzać empatię i służy jedynie karmieniu własnego, narcystycznego obserwowania siebie obserwującego. Organizując kwestę na potrzebujących, trzeba to zrobić tak, żeby darczyńca mógł zaprezentować sobie i innym siebie w roli ofiarującego i w zamian otrzymał widoczny identyfikator darczyńcy. Empatia jako taka jest niewidoczna. Widoczne mogą być dobre jej skutki, ale one, jak każda dobra wiadomość, nie są medialnie nośną wiadomością. *Good news is no news*. Nie przedrą się do głównego wydania telewizyjnego dziennika, gdyż są nieciekawe, nudne, ordynarnie zwyczajne.

Stanu bliskiego katatonii doświadczam skrolując na ekranie laptopa przesłane mi w pliku PDF reprodukcje pracy *Loading* Dawida Marszewskiego. Wszystko dokonuje się dokładnie tak, jak przy skrolowaniu internetowych wiadomości. Wszystkie mięśnie, zmysły i umysł funkcjonują w tych dwóch przypadkach w sposób od siebie nierozróżnialny, bardzo zresztą podobnie do „skrolowania”, sala po sali, pawilon po pawilonie, dzieł na Biennale Sztuki w Wenecji, Art Basel czy Documenta w Kassel. Czy widzieliście tę katatoniczną pustkę w oczach ludzi „obżartych” do nieprzytomności setkami, tysiącami dzieł, oglądniętych jednego dnia, ponad wszelką miarę przyswajalności? *Loading. Please, wait*. Obżarstwo jest grzechem, gdyż bolesny stan obżarcia zatrząskuje człowieka w nim samym i niweluje wszelką możliwość współodczuwania z innym.

Marszewski cyklem „Loading” domknął koło przemian wzajemnych relacji dokonujących się między malarstwem a fotografią, która u zarania

» 1 Fragment recenzji dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej mgra Dawida Marszewskiego, przygotowanej pod promotorską opieką prof. dra hab. Janusza Marciniaka. Tytuł został nadany przez Martę Smolińską, która dokonała skrótu recenzji.

swoich dziejów, poczynając od Williama Focha Talbota, Josepha Nicéphore'a Niépce'a, Louisa Jacquesa Daguerre'a, poprzez tworzących dla Alberta Kahna *Archiwum Planety* Stéphane'a Passetta, Frédérica Gadmera, Luciena Le Santa, Paula Castelnuau'a czy Rogera Dumasa, nie dysponując jeszcze własnym językiem, podążają za dawnymi metodami komponowania obrazu, symulowała kompozycje rysunkowe i malarskie. U Marszewskiego dzieje się odwrotnie. Obrazy malarskie pozornie porzucają przynależne sobie cechy konstytutywne i udatnie symulują fotografie dokumentacyjne, połączone z informacją tekstową. Nazwę je dziełami malarstwa postfotograficznego.



Il. 1.

Loading, Curators'Lab, 12.2020, fot. Joanna Subczyńska

Mniemam, że w przemianach tożsamości malarstwa fotografia wzięła udział też w inny sposób, otwierając ścieżkę do obrazu abstrakcyjnego poprzez procedurę dekontekstualizacji, w której sposób kadrowania motywu odziera go z możliwości przyporządkowania do konkretnego i pozostawiając jawną jedynie strukturę, czyni obraz fotograficzny pseudoabstrakcyjnym, mimo że przedstawia jednostkowy motyw zarejestrowany obiektywem (jak w wielu pracach współczesnych fotografików, np. Piotra Korzeniowskiego, Pawła Pierścińskiego, Olli Henzego, Lee Nethertona, Sharon Tenenbaum).

Marszewski poprzez połączenie obrazu malarskiego z tekstem odwraca ten porządek, tworząc ścieżkę: od abstrakcji, poprzez re-kontekstuali-

zając, ku reprezentacji. Szczególnie te jego prace, w których malatura jest jedynie zespołem amorficznych plam, ujawniają ich motywiczne pasożytno-
wanie na opisie, a że ten najczęściej pozostaje fragmentem niedokończo-
nego zdania, czyni je interpretacyjnie niedomykalnymi.

Jeszcze inaczej opisując kreacyjną strategię Marszewskiego, powiem, że wspomnianą w tekście dysertacji koncepcję Maurice'a Denisa: „obraz zanim stanie się koniem bitewnym, [...] jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami zestawionymi w określonym porządku”, przenicowuje on do postaci: „Obraz zanim stanie się płaską powierzchnią pokrytą farbami zestawionymi w określonym porządku, poprzez kontekstualne uwikłanie, jest reprezentacją wydarzeń”.

W tej formie koegzystencji postfotograficznego obrazu z tekstem, im bardziej obydwie są nieokreślone, tym szersza ścieżka dopuszczalnych formalizmem interpretacji, aż do stanu, w którym jego (obrazu) powierzchnia staje się katalizującym ekranem dla umysłu, jaźni i pamięci widza.

Tak traktowana powierzchnia obrazu staje się litościwą zasłoną, a jednocześnie to niedopowiedzenie tworzy przestrzeń dla wprojektowywania weń własnego rozumienia świata i przeczuwania sensów.

Pozostaje nieistotnym, czy mój sposób odczytywania tych prac jest zgodny z autorskimi intencjami. Ważnym pozostaje fakt, że Dawid Marszewski znalazł swój własny sposób na artystyczne wyrażenie tego, co dzieje się w nas i na naszych oczach, czemu zarówno on sam, jak i my wszyscy podlegamy, niezależnie od przyjmowanej postawy poznawczej i moralnej. Mimo że w swej praktyce kreacyjnej porusza się w gęsto „zaludnionym” polu malarstwa postfotograficznego, stosowane metody czynią tę strategię w pełni swoistym głosem świadomego i wrażliwego artysty. (...) [S] twierdzam, że analizowane powyżej zarówno opracowanie teoretyczne, jak i dzieło sztuki stanowią konsekwentną realizację i w pełni oryginalne rozwiązywanie problemu artystycznego (...).

Dawid Marszewski (...) dysponuje imponującym dorobkiem artystycznym. Uznaję za istotny rys tej działalności twórczej, że toczy się ona w pełnym „zanurzeniu” w środowisku intelektualnym i artystycznym oraz w stanie intensywnego rezonansu z otoczeniem, co poskutkowało specyficznym rodzajem snucia refleksji (...). ●

Andrzej Bednarczyk

Obrazy zatrzymane w momencie ładowania¹

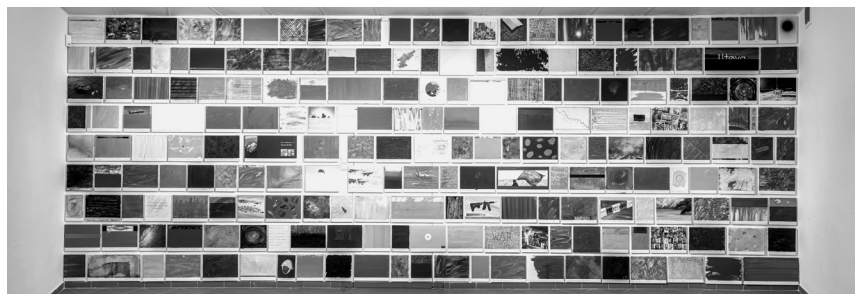
Praktyka artystyczna Dawida Marszewskiego to doświadczanie problemów społecznych związanych z wykluczeniem: wideoinstalacja z 2017 roku pt. *Ściana* czy *Gość* z 2016 roku. Projekt wystawienniczy *Security*, prezentowany w Galerii Szewska 16 w Poznaniu, a następnie przeniesiony do przestrzeni toruńskiej Wozowni, powstał na podstawie cyklu fotografii prasowych przedstawiających uchodźców, którzy po wyczerpującej przeprawie odziewani są w folie termiczne, pozwalające przywrócić im naturalną temperaturę wyziębionego ciała. Termiczna, aluminiowa folia, będąca w każdym zestawie ratunkowego wyposażenia – czy to ambulansów, czy też samochodowych apteczek – staje się materiałem o dodatkowym i nośnym znaczeniu o charakterze politycznym. Temat uchodźców jest tematem, który wymaga poważnej dyskusji, a w dużym stopniu ukazuje bezsilność, w jakiej pogrążona jest społeczność nie tylko Europy, ale również świata. Obrazy, jakimi doświadczają nas media, epatują dosłownością, brutalnością – by mogły zaistnieć w świadomości społecznej, następuje świadoma eskalacja pokazu tych tragicznych scen. Jednak w dużym stopniu natura człowieka broni się przed tym spektaklem obrazów, wymazując je ze swojej pamięci. Zdjęcia prasowe posłużyły artyście jako materiał do pracy, który w trakcie procesu zamalowywania tracił swoją pierwotną czytelność, pozostawiając jedynie fragmenty przedstawiające materię folii. Układ tego materiału, który przypomina wyglądem ufałdowaną draperię znaną z malarstwa portretowego różnych okresów malarstwa, przenosi w kontekst współczesnej sztuki, przede wszystkim zagadnień malarstwa i obrazowania. Pojawiająca się na pracach fałda – jak zauważa Gottfried Wilhelm Leibniz, w okresie baroku fałdy wyzbywają się swojego oparcia i stają się samodzielnymi bytami – u Dawida Marszewskiego podobnie stanowi główny, wyobcowany motyw obrazu. Ukryta gra, jaką rozpoczyna w swoim malarstwie artysta, oparta jest na aporii szczegółu – pomiędzy

» 1 Fragment recenzji dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej mgra Dawida Marszewskiego przygotowanej pod promotorską opieką prof. dra hab. Janusza Marciniaka. Tytuł został nadany przez Martę Smolińską, która dokonała skrótu recenzji.

malarstwem a konstytuującą go treścią związaną z tragicznym losem wymazanych ciał, nie tylko z obrazu malarskiego.

Dariusz Czaja w eseju *Mare nostrum, mare monstrum*, w kontekście tragedii, jaką była absurdalna śmierć tysięcy uchodźców – odnosząc się do Morza Śródziemnego jako kolebki kultury – napisał „wody Morza Śródziemnego nie są już wodami życia – zmieniły się w wody śmierci”². Jak każda wielka tragedia, wobec której nie można przejść obojętnie – egzekwuje od nas zajęcie stanowiska. Dawid Marszewski swoją pracą bada percepcję widza oraz jego zdolność interpretowania faktów.

Widoczny na obrazie zarys zamalowanego czy wypartego ciała staje się okazją do rozmowy o potrzebach tych, których nie znamy i nie widzimy – *Innych*. Praca Dawida Marszewskiego zmusza do dyskusji, czy, idąc dalej, wywołuje konieczność kształtowania języka wolnego od uprzedzeń i represji.



Il. 1.

Loading, Curators'Lab, 12.2020, fot. Joanna Subczyńska

Formułując artystyczną wypowiedź, Dawid Marszewski reaguje na otaczającą rzeczywistość – poszukuje adekwatnej formuły, unikając zbędnego patosu. Wiele innych realizacji, m.in. *Tam dalej już nie, tam nic nie ma*, cykl malarskich prac z 2014 roku, realizacje wideo pt. *Pasek informacyjny* z 2014 roku czy *Rozgrzewka* z 2014 roku, odnoszą się do historii, pamięci, tym samym dotykając podobnych problemów w jego sztuce. (...)

Częścią artystyczną dysertacji doktorskiej jest cykl niewielkich rozmiarem prac na płótnie, którą autor opatrzył tytułem *Loading*. Zestaw prac szczelnie wypełnia ściany przestrzeni galerii, tworząc instalację *site-specific*. Płótna przedstawiają typowe dla internetu obrazy, które znajdujemy w wyszukiwarce, poszukującżądanego hasła. Odpowiedź wyszukiwarki jest zazwyczaj mało precyzyjna, jednak otrzymujemy zestaw graficznych reakcji, rozproszonych, niedających jednoznacznej odpowiedzi. Autor za-

znacza, że *najwięcej jest obrazów, które w abstrakcyjny sposób interpretują niezaladowany obraz wirtualny*. Obejmując wzrokiem całość pracy, nieodparcie nasuwa się spostrzeżenie, że artysta nawiązuje do idei montażu, który pokazuje, według Maurice'a Blanchota, „że rzeczy nie są tym, czym są, że od nas zależy to, że je widzimy inaczej”³.

Marta Smolińska zauważa, że „wieloelementowy obraz, otwierający się na ścisłą korelację z przestrzenią i otaczającym kontekstem, staje się raczej nieustannie zmiennym procesem i czułą na okoliczności zewnętrzne sytuacją, niż ustalonym widokiem”⁴.

Zatem mamy do czynienia z czymś, co do końca nie jest stałe, a montaż w tym przypadku jest metodą poznania rzeczy, których nie jesteśmy w stanie objąć ani wzrokiem, ani tym samym umysłem. To zestawienie jest grą z naszym wyobrażeniem tego, co może być odpowiedzią na znany nam obraz – mający miejsce w naszej pamięci – z tym, co uzyskujemy w wyniku zetknięcia się z przestrzenią, która zamienia naszą realność w świat zapisu cyfrowego. Granica, jaka istnieje pomiędzy tymi światami, skondensowana jest w obrazie monitora, który staje się naszym innym oknem na świat. Dawid Marszewski, posługując się medium malarskim, materializuje badaną granicę, która staje się namacalna, wręcz haptyczna ze swoją niedoskonałością ręcznego wykonania. Pojawia się anachroniczność medium, które w kontekście cyfrowej, matematycznej i precyzyjnej, jednak pozbawionej aury przestrzeni, kontrastuje z malarską interpretacją autora, której tradycyjne medium przywraca aurę.

Mamy do czynienia ponadto z malarską interpretacją *in situ*, która w pamięci widza wyzwała szereg mnożących się obrazów. Marta Smolińska, analizując obraz w częściach, dostrzega także istotną rolę widza i „jego własny pierwiastek w procesualność wizualnego”.

Wirtualny obraz, powstający pomiędzy strukturą materialną widzialnego a odcieniami pamięci widza, ustawicznie „dzieje się” zatem w jego umyśle, aktualizując swój potencjał tym intensywniej, że uruchamia się on w obrębie niepewnych granic i rozgrywa w napięciu pomiędzy efektem fragmentaryzacji a całościowaniem⁵.

Jednak procesualność malarskiego postępowania Dawida Marszewskiego sprawia, że nasze doznanie będzie fragmentaryczne, nie zaznamy pełnego obrazu indagowanej rzeczywistości. Artysta podkreśla sam proces

» 3 G. Didi-Hubermann, *Strategie obrazów. Oko historii*, tłum. J. Margański, Kraków 2011, s. 81.

» 4 M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012, s. 32.

» 5 *Ibidem*, s. 321.

ładowania, oczekiwania na obraz – wynika to z jakości łącza czy z braku dostępu lub znikającego sygnału. Dawid Marszewski zauważył w tym procesie, w samym fakcie poszukiwania obrazu, a później jego ładowania, fakt zbliżony do przemalowywania obrazu. Poszukiwanie odpowiedzi na zadane hasło w internecie przynosi opóźnioną odpowiedź, często zdeformowaną, daleką od precyzyjnych parametrów wyszukiwania. Jest to pewien algorytm przypadku, nieprecyzyjny, niestabilny, stawiający każdego z nas czasami przed zwykłym zdumieniem. Artysta w swojej pracy podkreśla niejasność tego procesu, ale przede wszystkim obrazuje ten proces, zdejmując nas z wymaginowaną pamięcią. Zbiór obrazów jest atlasem zawierającym w sobie przetworzony obraz tego, co dzieje się w rzeczywistości, i możemy w nich dostrzec to, co przetrwało po wirtualnej obróbce. Mamy do czynienia z innym rodzajem pamięci, powiązanej z cyfrowym układem, jednak w dalszym ciągu odnoszącym się do pamiętania. Stworzony przez artystę zbiór prac dotyczy także problemu przetrwania obrazów oraz ich pamięci, jednak cyfrowa pamięć, na której dokonano pewnej obróbki, może ulec nie tylko deformacji, a także zniszczeniu. W ostateczności obraz poszukiwanej tragedii został mimowolnie odarty z jej literalnej treści, zatrzymany w momencie jego ładowania, artysta zatrzymuje go we własnym kadrze, ustanawiając tym samym jego nowe znaczenie – jest obrazem archiwum wymazanej rzeczywistości. *Loading* Dawida Marszewskiego, w ujęciu, które zaproponował autor, w sposób niezwykle szeroki ujawnia wiele nowych kontekstów w sztuce. (...) ●

Krzysztof Gliszczyński

**Przyglądam się od tyłu,
od boku, od góry i od dołu
malarstwu...**

**Artystyczna obecność
Dawida Marszewskiego
w Galerii Sztuki Wozownia
w Toruniu**

Dawid Marszewski wielokrotnie pojawiał się na toruńskiej scenie artystycznej. Festiwal Performance *Koło Czasu*, Międzynarodowe Wystawy Rysunku Studenckiego, pokaz prac laureatów konkursu ArtNoble 2016 w Centrum Sztuki Współczesnej – te i inne wydarzenia artystyczne stworzyły mu okazję do zaprezentowania swoich działań intermedialnych, akcji czy instalacji i usytuowania ich w różnych kontekstach, zarysowywanych przez te zbiorowe inicjatywy. Możliwości skoncentrowania uwagi na własnej twórczości dostał natomiast w Galerii Sztuki Wozownia, gdzie w ramach dwóch wystaw, zorganizowanych w dość niewielkim odstępie czasu, w pełni objawił się jako malarz. W styczniu 2018 r. została otwarta wystawa *Security*, będąca indywidualną wypowiedzią artysty nie tylko na temat kryzysu migracyjnego, ale także sposobów wizualizowania problemów, z jakimi boryka się współczesny świat, za pośrednictwem medium malarstwa sztalugowego. Niewiele ponad rok po tej kameralnej, ale – jak się wydaje – istotnej solowej prezentacji, Dawid Marszewski powrócił do gmachu na rogu ulic Rabiańskiej i Ducha św., by w duecie z Maciejem Andrzejczakiem zaanektować największą z sal Wozowni. Wystawa *Półśrodki*, kuratorowana przez Martę Smolińską, rozgrywała się na wielu płaszczyznach. Z jednej strony zadawała pytania m.in. o naturę i specyfikę procesu

twórczego, rolę zewnętrznych źródeł inspiracji czy kompromis w sztuce. Mimo że wystawa była silnie skoncentrowana na refleksji metaartystycznej, ewokowała także szersze skojarzenia – odnosiła się do naszego funkcjonowania w rzeczywistości, gdzie półśrodki mają dwoistą naturę: mogą zarówno uratować sytuację, będąc czynnikiem zaradczym w kryzysie, jak i stanowić ułomny substytut tego, czego nam naprawdę potrzeba.

W swoich rozważaniach chciałabym skupić się na wątkach związanych z malarską aktywnością Dawida Marszewskiego, a poruszać się będę po orbitach dwóch wspomnianych wyżej, zorganizowanych w Wozowni wystaw. Obszar mojego zainteresowania nie dość, że arbitralnie wybrany, to stanowi także bardzo wąski wycinek twórczości artysty. Mam jednak nadzieję na uchwycenie choć kilku niuansów, które uzupełnią kreślony w niniejszym tomie portret Dawida Marszewskiego. Istotnym punktem odniesienia staną się dla mnie jego wypowiedzi, będące rodzajem autokomentarza do pokazywanych w Wozowni prac. Choć krótkie i rozproszone, przemycają informacje o tym, co realnie zajmowało głowę Marszewskiego, wskazując tym samym obszary refleksji historyczno-artystycznej, wokół których toczyć się może dalsza dyskusja nad jego twórczością.

*

(...) siebie lokowałbym jako osobę, która wskazuje problem¹

Początek pracy nad serią *Security* wiąże się z namysłem nad publikowaną w prasie czy Internecie fotografią reporterską – zapisem tragedii uchodźców, pragnących przedostać się z terenów ogarniętych konfliktami do bezpiecznej Europy. Odwołania do dryfujących w przestrzeni wirtualnej obrazów innych dramatycznych zdarzeń, takich jak ataki terrorystyczne, katastrofy czy kryzysy polityczne, znajdziemy także w cyklu *Loading*, prezentowanym w ramach *Półśrodków*. Analizując obie te grupy prac nie sposób nie odnieść się do rozważań Susan Sontag, opublikowanych w kanonicznym już eseju *Widok cudzego cierpienia*². Podstawę każdego z obrazów Marszewskiego stanowi bowiem pojedynczy kadr fotograficzny – fenomen uznany przez badaczkę za podstawową jednostkę pamięci. Jest on o tyle istotny w epoce wizualnej nadprodukcji, że daje się objąć jednym spojrzeniem, przez co może skupić na sobie uwagę odbiorcy. Tworząc *Security*, z dziesiątek tysięcy kadrów przedstawiających uchodźców malarz wybrał te, które zawierają wspólny, wizualny motyw: charakterystyczne, złote folie termiczne, jakimi okrywa się rozbitków po wyczerpującej podró-

» 1 Rozmowa Iwony Muszytowskiej-Rzeszotek z Dawidem Marszewskim o wystawie *Security*, <http://www.radiopik.pl/6,65067,security-dawida-marszewskiego-w-wozowni&s=3&si=3&sp=3> [dostęp: 21.09.2020].

» 2 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.

ży przez morze. Wokół tego wątku zbudowana została obrazowa narracja serii, badającej stany emocjonalne odbiorców w sytuacji zapośredniczonej przez obraz konfrontacji z czyimś dramatem.



Il. 1.

Dawid Marszewski, cykl *Szablony*, różne techniki, karton, 2018-2019, widok wystawy *Półśrodki*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, 2019, fot. Kazimierz Napiórkowski

W *Security* złoto ujawnia swoją ambiwalentną naturę. Nieodzwrotnie kojarząc się z blaskiem, splendorem, uświęceniem, wzniosłością, u Marszewskiego swój bezpośredni ekwiwalent znajduje w płachtach taniej, cienkiej folii, niewiele wartiej z materialnego punktu widzenia, która jednak zyskuje na wartości w chwili, gdy jest w użyciu. Jej głównym atutem jest (od)dawanie ciepła. Ciepło to jednak nie tylko jakość fizyczna, mierzona w stopniach Celsjusza czy Kelwina, ale także abstrakcyjne pojęcie, odnoszące się do międzyludzkich relacji. Sytuowanie pracy Dawida Marszewskiego w tym kontekście wydaje się prawomocne, a potwierdza to fragment radiowej wypowiedzi artysty o *Security*: „Myślę, że najważniejszym słowem, które mi towarzyszy przy tej wystawie, jest współczucie. Współczucie wobec cierpienia, wobec tego, co się dzieje, wobec tragedii, którą doświadczają osoby daleko od nas, jednak w dyskursie społecznym ta tragedia dotyczy też nas. (...) chcę przez medium sztuki dotknąć tego problemu i wskazać ten problem”³. Choć według Sontag „współczucie to

» 3 Rozmowa Iwony Muszytowskiej-Rzeszotek z Dawidem Marszewskim o wystawie *Security*, op. cit.

nietrwała emocja”, którą należy „przekuć na działanie, inaczej obumiera”⁴, to ono stanowi – razem z empatią – klucz do interpretacji pracy Marszewskiego. Pracy, która nie jest apelem obliczonym na konkretną reakcję odbiorcy, lecz będącej impulsem zapalającym światło alarmowe w jego umyśle.

**

Obraz sam wymusza na nas podejmowanie decyzji⁵

Wspólną cechą prezentowanych w Wozowni serii *Security* i *Loading* jest operowanie dużą liczbą płócien o niewielkich formatach, które koniec końców składają się na anektującą przestrzeń instalację malarską. Decyzja o nadaniu im takiej, a nie innej formy była pokłosiem pracownianych eksperymentów, których efekty rozmięły się z początkowymi założeniami: „(...) zacząłem malować dość duże obrazy, niektóre nawet bardzo duże. Powstało ich kilka – wspominał pracę nad *Security* Marszewski. – Doszedłem jednak do wniosku, że to nie jest odpowiedni format do tego tematu, że on potrzebuje jednak większego skupienia na sobie (...) większej intymności. (...) to jest bardzo intymna scena – scena przeżywania jakiejś tragedii”.

Elementy w skali mikro w zmultiplikowanej formie pojawiły się także w innej, bardzo osobistej pracy zaprezentowanej w ramach *Półśrodków* – kompozycji *Ostatni rok relacji z Ojcem*. To malarskie odwzorowanie zapisu toczonej za pośrednictwem internetowego komunikatora konwersacji. Proporcje każdej z siedemdziesięciu dwóch prostokątnych płytek oddawały wymiar ekranu smartfona. Marszewski stworzył serię malarskich *screenów* rozmów, jednak tematy w nich podejmowane pozostają tajemnicą. Widzimy jedynie kolorowe dymki, które pozwalają rozróżnić wypowiedź jednego interlokutora od wypowiedzi drugiego. W obrazie tym jak bumerang wraca obecny w innych pracach Marszewskiego aspekt emocjonalnego wymiaru przestrzeni internetowej, wpleciony tym razem w bardzo osobistą wypowiedź, odnoszącą się do wątków autobiograficznych.

» 4 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, op. cit., s. 121.

» 5 Rozmowa Iwony Muszytowskiej-Rzeszotek z Dawidem Marszewskim i Maciejem Andrzejczakiem o wystawie *Półśrodków*, <http://www.radiopik.pl/6,76543,nowe-wystawy-w-galerii-wozownia-w-toruniu> [dostęp: 21.09.2020].

Przyglądam się od tyłu, od boku, od góry i od dołu malarstwu...⁶

Seriom *Security* i *Loading* wspólne jest balansowanie na granicy niedopowiedzenia oraz gra (z) tym, co odsłonięte/zasłonięte. Owa binarność to kwestia podstawowa dla metamalarskiej refleksji, bo – jak stwierdził Victor Stoichita – „temat obecności/nieobecności (nieobecność ciała, obecność jego projekcji) leży u podstaw malarstwa, a dialektyka tego związku przenika historię sztuki”⁷. W *Loading* kilkadziesiąt zawieszonych równo obok siebie płócienek w całości lub części pokrytych jest barwną płaszczyzną lub kolorowymi, rozmalowanymi smugami. Realistyczne odwzorowania kadrów wolno wczytujących się w komputerze z winy słabego łącza internetowego stanowią tylko nieznaczny ułamek powierzchni poszczególnych obrazowych pól. Obecnemu w tytule cyklu odniesieniu do – doświadczonej chyba przez nas wszystkich – konieczności użerania się z „mulącym” Internetem towarzyszy przede wszystkim analiza problemu, który może postawić przed sobą tylko malarz: pytania o możliwość niesienia przez barwę określonego uczuciowego ekwiwalentu: „(...) kolor [dominujący w każdym z obrazów – uzup. N.C.] jest średnią, która wynika z tego, co ten obrazek reprezentuje. I tutaj pojawia się we mnie pytanie, które badam też w tej pracy: na ile kolor i jednobarwna płaszczyzna może przechowywać w sobie ładunek emocjonalny, ładunek jakiegoś zaangażowania czy współczucia. Czy on buduje dystans, czy wręcz przeciwnie – jeszcze bardziej wzbudza w nas emocje (...)”⁸ – pytał Marszewski. Cykl *Loading* jest więc namysłem nad tym, czy operując określonymi środkami, obraz jest w stanie wywołać u odbiorcy określoną uczuciową reakcję.

Również w *Security* większość pola obrazowego pokryta jest warstwą mniej lub bardziej gładko nanoszonej farby, która przysłania cały kontekst przedstawienia, czyniąc go zasadniczo nieistotnym. Postaci pojawiające się na poszczególnych pracach są z kolei szczelnie zasłonięte odmalowaną na złoto połacią materiału. Mieniające się metalicznym blaskiem folie w pracach Dawida Marszewskiego budzą asocjacje z dawnym malarstwem, zwłaszcza średniowieczną czy bizantyńską sztuką sakralną. Złoto – jak definiuje je Maria Rzepińska – jest „obce wszelkiej cielesności”⁹ i ten aspekt w pełni odnosi się do obrazów Marszewskiego, które *de facto* zaledwie ewokują przedstawienie sylwetki ludzkiej niż takie przedstawienie rzeczywiście stanowią. Choć złoto niewątpliwie jest wabikiem dla oka, idea cyklu

» 6 Ibidem.

» 7 V. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 2001, s. 7.

» 8 Rozmowa Iwony Muszytowskiej-Rzeszotek z Dawidem Marszewskim i Maciejem Andrzejczakiem o wystawie *Półśrodki*, op. cit.

» 9 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 120.

wiąże się z koncentracją na innych aspektach, niż czysto przedstawieniowe – jakościach emocjonalnych.

Można zaryzykować tezę, że obecność refleksji dotyczącej natury medium obrazowego jest immanentnie wpisana w twórczość Dawida Marszewskiego. Potwierdza to również cykl *Szablony* – bodaj najbardziej metamalarski zespół prac prezentowanych w Wozowni w ramach wystawy *Półśrodki*. Mamy tu do czynienia z kompozycjami wyciętymi z tekturowych arkuszy, noszącymi na sobie charakterystyczne ślady farby rozlanej wokół liter. Szablony mogły posłużyć wcześniej artyście jako narzędzie pomocnicze do stworzenia właściwych obrazów. Czy ta teza jest uzasadniona? To pytanie pozostaje w zawieszeniu, bo żadne z takowych płócien na wystawie się nie pojawiło. Szablony „przemawiają” do nas mową-trawą: „Jesteś zwycięzcą”, „Gorzej być nie może”, „Dasz radę” – to tylko niektóre



Il. 2.

Widok wystawy *Security*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, 2018,
fot. Kazimierz Napiórkowski

z zawartych w nich haseł. Banalność treści, z jaką mamy tu do czynienia, sprawia, że uwaga koncentruje się na medium i – nomen omen – nie-szablونowym podejściu artysty do kwestii obrazu, polegającym m.in. na grze z pojęciem unikatowości dzieła sztuki. Wszak Marszewski wystawił jako autonomiczny obiekt artystyczny szablony, które zazwyczaj pełnią rolę półproduktu, umożliwiającego „taśmową” produkcję wielu kolejnych, podobnych obrazów.

Czy powyższe luźne uwagi do twórczości Dawida Marszewskiego pozwalają jakoś scharakteryzować działalność tego malarza? Uwypuklone wątki – zainteresowanie emocjonalnymi jakościami malarstwa, badanie relacji między sztuką a kulturą wizualną doby Internetu czy koncentracja na wątkach metamalarskich – licują z prezentowanymi na dwóch wystawach w Wozowni pracami artysty. Jednak poczucie, że ślizgam się tylko po powierzchni, nie mogąc dalej zgłębiać tematu – jakbym przeczytała tylko jeden rozdział książki, która pozostanie już na zawsze niedokończona – sprawia, że dokonywanie jakichkolwiek podsumowań wydaje mi się niemożliwe... ●

Natalia Cieślak

Dawidowi...¹

Dziękuję Ci, za to i za tamto².

Przyznam szczerze, że pisanie tego tekstu mnie przerasta. Nie tylko dlatego, że wciąż wypieram to, co się stało, i że tak trudno pisać w czasie przeszłym o osobie tak zawsze silnie osadzonej w teraźniejszości, tak obecnej w rzeczywistości wielu z nas, ale również dlatego, że gdy już skończę, nie będę mogła go spytać o zdanie. Przecież dotąd konsultowaliśmy każdy efekt swojej pracy. Nie wiem, jak miałabym się bez tego obejść. Jak obejść miałby się *Piekariat*³, który – chociaż niedawno jako przestrzeń pracowni przestał funkcjonować – wciąż istnieje w postaci bliskich relacji. Przyznam, że jestem bezradna i przerażona. Nie chciałabym go rozczarować, wpadając w przesadny sentymentalizm, którego oboje się wystrzegaliśmy, zgodnie przyjmując, że bywa on wrogiem sztuki.

Tym razem jednak będzie musiał mi to wybaczyć, bo nie znajduję sposobu, by przezwyciężyć naturalną skłonność do patosu. Choć według Freuda, doświadczenie utraty i związana z tym żałoba mogą otwierać na doświadczenie piękna świata, to nie potrafię przyjąć tego rodzaju narracji. Pierwszy raz wszystko, co mogę jeszcze zrobić, wydaje mi się niewystarczające, puste i bezużyteczne. Dbałość o jego dorobek, troska o pamięć, liczne dedykacje, a nawet niniejszy tekst, jawią się jako niezbędne, ale ostatecznie próżne wysiłki, służąc już tylko nam – pozostawionym wobec jego silnie oddziałujących prac. Świadectwo całego życia i twórczości Dawida nie jest dla mnie wystarczającą rekompensatą. Chrześcijańska retoryka odrodzenia, z którą spotkaliśmy się przy okazji pogrzebu, nie przemawia tu do mnie i nie wypełni pustki po osobistej stracie. Żaden obraz, tekst ani wystawa nie uniosą tego ciężaru. Może rację mieli tu średniowieczni teolo-

» 1 Michelle Gurevich, *Almost Shared a Lifetime*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=EvO6100eJZo> [dostęp: 11.10.2020].

» 2 To cytat z performance'u *Urodziny*, przeprowadzonego przez Dawida w ramach zajęć w VI Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych.

» 3 *Piekariat* to społeczność-pracownia, która mieściła się na ul. Piekary 8A/21A od października 2016 do lutego 2020. Należeli do niej: Kinga Popiela, Julia Królikowska, Maciej Andrzejczak, Dawid Marszewski i Anna Kołacka. 29.06.2019 w Polskim Radio Dwójka została wyemitowana audycja poświęcona działalności *Piekariatu*, przygotowana przez Aleksandrę Łapkiewicz-Kalinowską: [online] <https://www.polskieradio.pl/8/5343/Artykul/2333445,Piekariat-Z-wizyta-u-mlodych-malarzy> [dostęp: 11.09.2020].

gowie apofatyczni, którzy uznawali niewspółmierność możliwości poznawczych człowieka do tajemnicy Absolutu. Odwołanie się do Boga, uniwersalnych prawd, naturalnego porządku/biegu rzeczy, cykliczności przyrody są dla mnie teraz tylko wyrazem bezradności człowieka wobec sił, których nie jest on w stanie zrozumieć. Dla mnie istnieje tylko niewypełniona niczym pustka, brak dziesiątek wymienianych dziennie SMS-ów, wspólnoty celów i radości, wypijanych razem litrów kawy i piwa, pomarańczowego kubka, zrozumienia bez słów, długich rozmów o sztuce, oglądanych razem Muminików, artystycznych rad, wzajemnego wsparcia i wielu, naprawdę wielu innych rzeczy. Przede wszystkim jednak tej szczególnej, symultanicznej niemal zgodności dążeń i potrzeb. Nigdy nie zapomnę, gdy na ostatnim spotkaniu wigilijnym daliśmy sobie ten sam prezent – książkę, o której nigdy nawet nie rozmawialiśmy.



Il. 1.

Dron, akryl, płótno, 2020, dokumentacja czarno-biała, fot. Anna Kołacka

Sam Dawid mówił czasem, że mamy wspólny krwiobieg. To druzgocące, bo jakby spełniło towarzyszące mi od wielu lat zdanie Julio Cortáзара, że „przy takich proporcjach różnica jest jak gdyby zagrażającą katastrofą”⁴. Odrębność jednostki, która manifestuje się w momencie śmierci, okazała się dla mnie okrutną konfrontacją. Nagle, zamiast akcentować znaczenie wspólnoty, obszaru porozumienia, które wspólnie budowaliśmy

» 4 J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2001, s. 217.

przez tych dziesięć lat, musiałam na nowo odkryć sens autonomii jednostki. Ona przecież, jak to podkreśla wielu filozofów dialogu, jest warunkiem zaistnienia każdej relacji. Nagle, z pewnym dystansem widzę to, kim był i do czego dążył w swojej sztuce. Tematy społeczne, które Dawid podejmował w większości prac, zwykle składają się z treści, opartych na analizie doświadczeń wybranych przez niego grup, oraz formy, która występuje równorzędnie, ale nie dominuje nad zasadniczym przekazem. Zdawał sobie sprawę z niemocy sztuki wobec liczby i rozmiaru ogólnoswiatowych problemów, dlatego udawało mu się uniknąć niebezpieczeństwa publicystyki i pretensjonalnego tonu. Chciał raczej zwracać uwagę na problem, niż go rozwiązywać, trochę jak Krzysztof Wodiczko w swoich projekcjach, oddając głos podmiotom wykluczenia. Nie stawiał diagnoz, nie oceniał; widział niejednoznaczność świata i dzięki temu nie tracił krytycyzmu.

Daleka jestem od przyjęcia obrazu Dawida, który wyłania się z narracji jego środowiska związanego z rodzinną miejscowością; wydaje się trochę jednostronne przedstawianie go jako człowieka i artystę, którego tożsamość opiera się przede wszystkim na chrześcijańskich postulatach. To prawda, że posiadał szczególną wrażliwość na cierpienie innych, ale nie zauważyłam, by zatrzymywał się przy każdym ubogim. Jego empatia nie wpisywała się w żaden schemat; to człowiek o niezwyklej wrażliwości i inteligencji, ale też świadomy złożoności świata. Dla mnie był wielowymiarową osobą, spontaniczną, błyskotliwą, ale także przenikliwą i analityczną. W gruncie rzeczy na co dzień podchodził racjonalnie i praktycznie do życia, rzeczywistością swoich przeżyć dzieląc się z gronem ludzi, którym ufał. Jego otwartość na innych była wręcz niespotykana, ale nie można jej mylić z łatwowiernością. Czasem widząc, że w różnych sytuacjach brak mu asertywności, walczyłam o to, by nauczył się odmawiać – w trosce zarówno o siebie, jak i o innych.

W zasadzie jego sztuka i życie stanowiły komplementarną całość. Twórczość wypływała bezpośrednio z jego stosunku do rzeczywistości, a drugi człowiek znajdował szczególne miejsce w obydwu tych obszarach. Miejscom, w których Dawid się pojawiał, nadawał od razu szczególną atmosferę, a parafrazując słowa jego przyjaciela o Mateusza, wypowiedziane w tekście homilii wygłoszonej podczas ceremonii pogrzebowej, Dawid swoją obecnością uwalniał ludzi od lęku. Nawet charakterystyczny dla niego pomarańczowy kolor (uwaga – unikał malowania obrazów w tym kolorze, ale planował w przyszłości takie kolekcjonować) był aktywizującym akcentem poznańskiego środowiska artystycznego, i tak jak elementy stroju, tak i jego twórczość kierowała nasze spojrzenia na najważniejsze zagadnienia społeczne i artystyczne.

Przez swoją świetną orientację w sztuce współczesnej, potrafił doskonale dopasować metodę pracy do podejmowanej treści. Niezwykle

zaangażowany i skuteczny w działaniu, podejmował się nie tylko wielu projektów artystycznych i wystawowych, ale także ogromnej liczby przedsięwzięć uczelnianych. Zarówno do prywatnych inicjatyw, jak zawodowych zobowiązań, zawsze podchodził bardzo poważnie, ale też z pewną swobodą. Wzajemnie nauczyliśmy się od siebie spoglądania na sztukę, ale mam wrażenie, że ja otrzymałam niewspółmiernie więcej w tym zakresie. Dawid posiadał rzadką zdolność łączenia jednocześnie nowatorskich i wygodnych rozwiązań, a swoją efektywnością czasem aż mnie denerwował. Traktując pracę artystyczną niejako w duchu estetyki relacyjnej, opierał swój proces twórczy na świadomym researchu i intuicji. To połączenie wydaje mi się dość rzadko spotykane, ale dzięki niemu jego obrazy miały w sobie malarską swobodę/dezynwolturę, mimo powagi podejmowanych treści. Jego prace instalacyjne i performatywne z czasów studiów zresztą znamięnowało doskonale poczucie humoru. Odciskało się ono także w wystroju wnętrz; najpierw w naszej wspólnej pracowni na poddaszu budynku na Garncarskiej, później na 90 metrach przestrzeni *Piekariatu*, w postaci kartek w łazience, szeszlongowej książki (do której zawsze można było zajrzeć, gdy brakowało inspiracji), błękitnego koca w delfiny, upiornego manekina w rajstopach czy zabawnych piosenek o uczelni.

Janusz Marciniak stwierdził, że Dawid był niezastąpiony – i miał rację. Nie wiem, czym zasłużyłam sobie na bliską przyjaźń, którą mnie obdarzył. W ostatnim czasie bardzo starał się nie obciążać mnie ciężarem, który nosił, jakby nie rozumiejąc, że tym, co jeszcze mogłabym dla niego zrobić, mogę się choć trochę odwdziżyć za to, ile na co dzień od niego dostawałam.

Piekariat długo funkcjonował, przynajmniej dla części z nas, jako miejsce schronienia. Myślę, że jego utrata i czas pandemii były dla Dawida bardzo trudnym doświadczeniem. Wiele osób pytało mnie o przyczynę religijnych manifestacji i wycofania z życia towarzyskiego, które zwracały uwagę przez ostatnie półtora miesiąca przed jego śmiercią. Na próżno próbowałam szukać wyjaśnień – muszę przyznać, że tak naprawdę nie wiem. Miałam z nim kontakt niemal codziennie i bardzo niepokoiły mnie treści, które poruszał, ale już wcześniej miał momenty dystansu, jakby trawiło go coś od środka, czym prędzej czy później się ze mną podzieli. I niezależnie od okoliczności i ostatecznej przyczyny śmierci, która tak naprawdę nie została jeszcze oficjalnie stwierdzona, pewnie długo jeszcze będę się zastanawiać, co przeżywał.

W jednej z codziennych rozmów z czasu wzmożonej izolacji spowodowanej pandemią, Dawid stwierdził, że będziemy się z tego okresu śmiać na starość. I choć to już się nie stanie, myślę, że miałby ubaw i teraz, widząc, z jaką starannością pakujemy z Maciejem jego prace – nie jadą przecież do *MoMy*. To, co materialne, uważał on raczej za nośnik właściwej treści – istotny, ale mający wyrazić coś dużo większego. Podobnie, dwieście

obrazów z cyklu doktorskiego *Loading*, choć już na galeryjnej ścianie robi ogromne wrażenie, to tak naprawdę odsyła do zjawisk znacznie od nich większych. Może jednak rację miał niemiecki filozof Gottfried Wilhelm Leibniz i rzeczywiście istnieje coś zamiast tej niewyobrażalnej, złowieszczej pustki, i jestem przekonana, że owo wyjątkowe coś należy za wszelką cenę ocalić. Niech tę refleksję zakończy krótki wiersz, jedna z wielu rymowanek, która pochodzi z wiadomości SMS-owych, wymienianych z Dawidem na przełomie 2015 i 2016. ●



II. 2.

Przemoc domowa, 24 części, szara ścierka, nić, 2020 – dokumentacja czarno-biała, fot. Agnieszka Sowisło

Dlaczego istnieje raczej „coś” niż „nic”?
Nie rozumiesz performance’u –
– czy jakkolwiek się to pisze.
Czy refleksja jest bez sensu,
gdy się ma gotowe klisze?

Sen ci kradnie to pytanie,
co dziś w sztuce warto robić:
górze śmieci w cytatach zdobić
czy się zsunąć w malowanie?

*Może lepiej fotografii
resztę życia już poświęcić.
Gdy na World Press Photo trafi,
za granicą czas swój spędzić.*

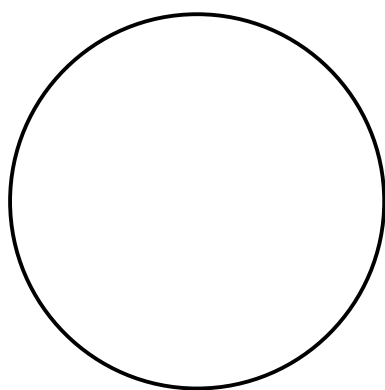
*Albo zacząć od youtube'a,
opowiadać anomalie,
o najgorszych losu zgubach,
świata odsłaniać realie.*

*Śpiewać też można spróbować
albo tańczyć do kamery,
w necie ćwiczyć swe maniery,
z Cindy sylwetkę śrubować.*

*Może pisać do gazety
o minionych wydarzeniach,
wypisywać do ankiety
o najskrytszych swych marzeniach.*

*Wszystko to – próżny wysilek,
tyle tylko: godnie w miarę
dojść na drogi swojej schyłek
i tak idąc, stracić wiarę.*

Anna Kołacka



Kronika WEaIK

lipiec

publikacja 37. numeru „Zeszytów Artystycznych”, pod tytułem
Centra i peryferie – idiom geograficzny w sztukach audiowizualnych.
 Redaktorka prowadząca: dr hab. Ewa Wójtowicz prof. UAP.

sierpień

(11.08)

warsztaty dla najmłodszych *Lato na Cyryla.*

Prowadzący:

mgr Aleksander Radziszewski

oraz studentki WEAiK Marta Bączyk, Marika Opas

oraz Marta Wieczorek.

Organizatorzy:

Rada Osiedla Stare Miasto

we współpracy z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu.



Warsztaty dla najmłodszych *Lato na Cyryla*,
 fot. Archiwum UAP



Projekt plakatu: Żaneta Nykiel,
wystawa studentów I Pracowni Rysunku i laureatów konkursu plastycznego
Pocztówki z kwarantanny



Pocztówki z kwarantanny, wystawa prac studentów i studentek I Pracowni Rysunku Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP prof. Joanny Imielskiej oraz laureatów konkursu plastycznego w siedzibie Stowarzyszenia „Sztuka pączek” MUA przy ulicy Młyńskiej 7 w Poznaniu, fot. Rafał Łubowski

wrzesień

(4–16.09)

wystawa studentów I Pracowni Rysunku i laureatów konkursu plastycznego *Pocztówki z kwarantanny*,
Galeria Stowarzyszenia MUA/Sztuka Pączek ul. Młyńska 7, Poznań.
Organizatorzy: I Pracownia Rysunku WEAiK Uniwersytetu Artystycznego, Fundacja Jak Malowana, Rada Osiedla Stare Miasto oraz Miasto Poznań.

•

(11–12.09)

warsztaty dla dzieci i młodzieży *Domy dla owadów*,

Prowadzący:

mgr Aleksander Radziszewski,

wsparcie studentek WEAiK: Marty Bączyk, Marty Wieczorek i Mariki Opas, oraz studentki Wydziału Rzeźby Kai Koster.

Organizatorzy:

Rada Osiedla Stare Miasto

we współpracy z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu.



Warsztaty dla dzieci i młodzieży *Domy dla owadów*, fot. Archiwum UAP



Warsztaty dla dzieci i młodzieży Domy dla owadów, fot. Archiwum UAP



Warsztaty dla dzieci i młodzieży Domy dla owadów, fot. Archiwum UAP

(30.09)

nagroda jubileuszowa za 20 lat pracy na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu dla dr. hab. Rafała Łubowskiego prof. UAP

(30 września 2020 r.)

październik

(1–9.10)

wystawa prof. dr. hab. Piotra C. Kowalskiego *UAP/ASP/PWSSP/PISZ/PSSZ*, realizowana w ramach cyklu *100 / 100 – sto wystaw na sto lat UAP*; Galeria Rotunda UAP Budynek A, Al. Marcinkowskiego 29.

•

(19.10)

prezentacja Pracowni Projektów i Działań Twórczych w trakcie konferencji – spotkania metodycznego nauczycieli przedmiotów artystycznych.

Organizator:

Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Poznaniu, Stowarzyszenie MUA; siedziba Stowarzyszenia MUA w Poznaniu, ul. Młyńska 7.

•

(19–23.10)

wystawa pt. *SILPHIUM* studentki Oliwii Szepietowskiej, z serii *100/100. Sto wystaw na sto lat* Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu – pokaz licencjackiej pracy dyplomowej, powstałej pod patronatem Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki WEAiK UAP, Galeria Rotunda UAP Budynek A, Al. Marcinkowskiego 29.

•

(21.10)

wykład otwarty dr. hab. Władysława Polcyna prof. UAP (UAM) zorganizowany w ramach Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych przez dr. hab. Joannę Hoffmann-Dietrich, prof. UAP.

listopad

(6.11)

promocja książki *Architektura okresu III Rzeszy w Polsce*, red. Karolina Jara, Aleksandra Paradowska, Centrum Kultury Zamek

w Poznaniu, Sala „Pod zegarem”, link do wydarzenia:
<https://ckzamek.pl/wydarzenia/6463-spotkanie-woko-ksiazki-urbanistyka-i-architektura-/>

Książka powstała przy wsparciu WEAiK.

•

(6–16.11)

udział studentów II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku
w wystawie *Czego nauczył mnie 2020 rok*,
Centrum Inicjatyw Kulturalnych PIREUS, ul. Głogowska 35.

•

(26.11)

wykład i warsztaty online *Łączniki/Pocztówki* przeprowadzone
przez dr Magdalенę Kleszyńską oraz mgr Annę Marię Brandys
w ramach XXIII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki.

•

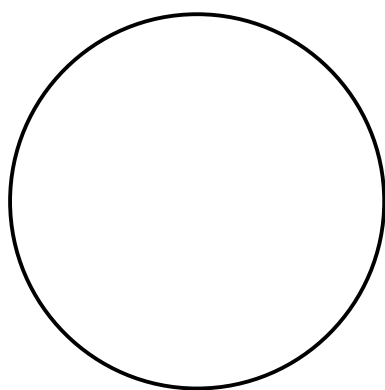
(3.12)

wystawa organizowana przez dr Magdalенę Kleszyńską
oraz mgr Annę Marię Brandys *Łączniki/Pocztówki* w ramach
XXIII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki,
Atrium UAP Budynek B, al. Marcinkowskiego 29.

•

(23–24.11)

wykład dr Karoliny Majewskiej-Güde
Badania oparte o sztukę/sztuka oparta o badania oraz warsztaty
kuratorskie *Laboratorium/Research*
z kolektywem pisze/mówi/robi dla studentów kierunku kuratorstwo
i teorie sztuki UAP.
Organizatorka: dr hab. Marta Smolińska prof. UAP.



Kalendarium

Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Magiel – Galeria Sztuki
Galeria Sztuki w Mosinie
Galeria Rotunda
Galeria Scena Otwarta
Galeria :SKALA
Galeria Szewska 16
Galeria Naprzeciw

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

lipiec

Katedra Bioniki i Krajobrazu UAP
 (28.07–3.09)

Kurator: Łukasz Sychaj
 Kurator wystawy *Z natury*: Maciej Kurak

październik

Reguły są po to, żeby je przekraczać
 Pracownia Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz
 (8–29.10)

Kuratorki wystawy:
 dr Anna Borowiec, prof. dr hab. Anna Goebel

listopad

Krzysztof Mętel / laureat 8. edycji Konkursu
 Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie
 (5–16.11)

•

Naila Ibupoto / laureatka 8. edycji Konkursu
 Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie
 (19–30.11)

grudzień

Grzegorz Marszałek (8–31.12)





**REGUŁY SĄ PO TO, ŻEBY
JE PRZEKRACZAĆ**
PRACOWNIA GOBELINU
PROF. MAGDALENY ABAKANOWICZ

8-29.10.2020

Galeria regionalna (ul. - cięteł)
w godzinach 10.00-12.00
8-10.2020
w godzinach 10.00-12.00

Galeria Centralna LAB
Nowoarski 12 I Piasek

Wszystkie wystawy
dł. Anna Borkowa
prof. dr hab. Anna Góral



UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
W POZNANIU



MIEJSKIE
CENTRUM
UAP



LAB



ARTYSTAS



POZNAŃ

Reguły są po to, żeby je przekraczać (8–29.10)
Pracownia Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, Poznań
www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

lipiec

Z natury, Piotr Szwiec
 (14.07–14.09)



Katedra Bioniki i Krajobrazu UAP
 (28.07–3.09)

Kurator: Łukasz Spychaj
 Kurator wystawy *Z natury*: Maciej Kurak

październik

Y.O.U., Marta Wyszyńska
 (5–29.10)

listopad

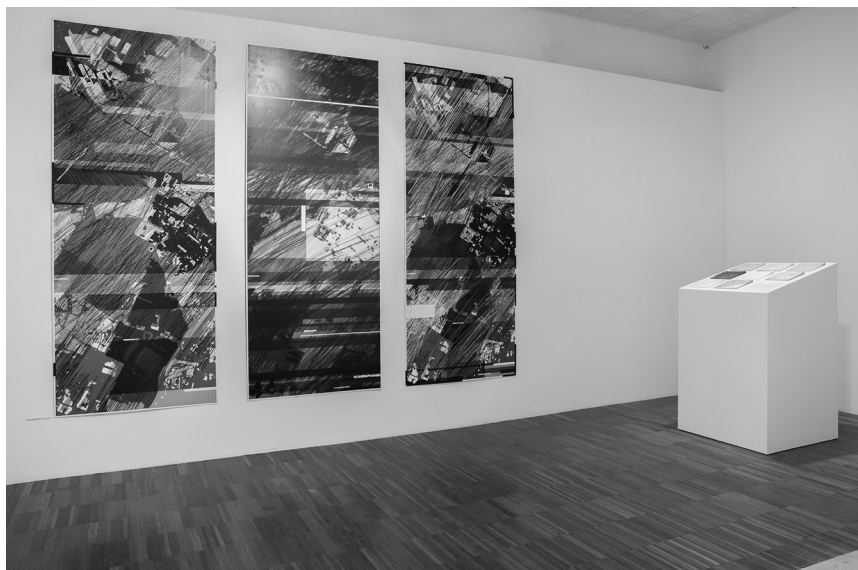
Joanna Wiernicka / laureatka projektowego Grand Prix
 39. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz
 (5–19.11)

grudzień

PINK TV only good news
 (16.12.2020–01.2021)



Katedra Bioniki i Krajobrazu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (28.07–3.09)
fot. Archiwum Galerii



Katedra Bioniki i Krajobrazu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (28.07–3.09)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

lipiec

Katedra Bioniki i Krajobrazu UAP

(28.07–3.09)

Kurator: Łukasz Spychaj

Kurator wystawy *Z natury*: Maciej Kurak

wrzesień

Ciało rozszerzone, Olga Skliarska

(13–15.09)

październik

Ostatnie obrazy, Dawid Marszewski

(7.10–3.11)

listopad

Plakaty, Yossi Lemel

(10–29.11)

grudzień

Patrycja Maria Kowal,

wyróżnienie 38. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz

(3–30.12)

Galeria Magiel

Magiel – Galeria Sztuki Współczesnej, Wielichowo
ul. Farna 2a, 64-050 Wielichowo
Prowadzący: Dawid Szafrński

październik

DIRTY & PURE THOUGHTS,
Piotr Mastalerz (8–16.10)



DIRTY & PURE THOUGHTS, Piotr Mastalerz (8–16.10)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Sztuki w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina
 www.galeriamosina.pl
 Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

sierpień

MASKI, Ireneusz Domagała
 (4–18.08)

•

Malowanki, Jacek Frąckiewicz
 [wystawa online]

•

PRZESTRZENIE OŻYWIONE,
 Piotr Paweł Drozdowicz (8.08–6.09)

wrzesień

METAMORFOZY,
 Łukasz Jagielski (12.09–4.10)

październik

Rzeźba, Wiesław Koronowski /
Malarstwo, Jacek Strzelecki (10.10–7.11)

listopad

I KATEDRA RYSUNKU – UAP
 (21.11.2020–3.01.2021)

Artyści:

Jacek Strzelecki, Adam Gillert, Vladislav Radzivillović,
 Maciej Andrzejczak, Barbara Pilch, Katarzyna Kujawska- Murphy,
 Filip Wierzbicki- Nowak, Natalia Wegner, Jakub Malinowski,
 Grzegorz Keczmerski, Agata Nowak, Tomasz Bukowski, Anna Kołacka.



PRZESTRZENIE OŻYWIONE, Piotr Paweł Drozdowicz (8.08–6.09)
fot. Archiwum Galerii



METAMORFOZY, Łukasz Jagielski (12.09–4.10)
fot. Archiwum Galerii



Rzeźba, Wiesław Koronowski / Malarstwo, Jacek Strzelecki (10.10–7.11)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

październik

UAP/ASP/PWSSP/PISZ/PSSZ,

Piotr C. Kowalski (1–9.10)

100 / 100 – sto wystaw na sto lat UAP

•

Obiekty elektryczne, Raman Tratsiuk

(12–16.10)



UAP/ASP/PWSSP/PISZ/PSSZ, Piotr C. Kowalski (1–9.10)

fot. Archiwum Galerii



UAP/ASP/PWSSP/PISZ/PSSZ, Piotr C. Kowalski (1–9.10)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Scena Otwarta

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
www.poznangalleries.com

lipiec

Katedra Bioniki i Krajobrazu UAP
(28.07–3.09)

Kurator: Łukasz Spychaj
Kurator wystawy *Z natury*: Maciej Kurak

•

wrzesień

Wysypisko wspomnień,
Małgorzata Mycek (8–9.09)

•

GARDENCITY,
Magdalena Raczkowska (11–14.09)

•

Obecność Ojca? (16–19.09)

Artystki i artyści:

Kaja Bursa, Radosława Hrabovská, Maja Kopa, Aleksander Korczak,
Aleksandra Kubiak, Jarosław Mikołajewski, Mori Sikora

Kuratorka: Jagoda Witkowska

•

HORTUS HEDONE,
Kamila Lukaszczyk (25–26.09)

październik

nic się nie zmieniło,
Martyna Pakuła (5–18.10)



HORTUS HEDONE, Kamila Lukaszczuk (25–26.09)
fot. Archiwum Galerii



Obecność Ojca?, (16–19.09), fot. Maja Kopa

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

lipiec

Objętość wysiłku (3),

Jakub Czyszczoń (10.07–21.08)

wrzesień

Nie pytajcie skąd pochodzi.

*Nie widzicie, że jest najpiękniejszym kwiatem
w całym ogrodzie?*

/ Don't ask where it comes from.

Can't you see it's from the garden

and the most beautiful flower of them all?,

Sebastian Prusaczyk (23–24.09)

październik

UNESSENTIAL (9.10–18.10)

Artyści:

Mateusz Bratkowski, Maria Furtacz, Maciej Gąbka,

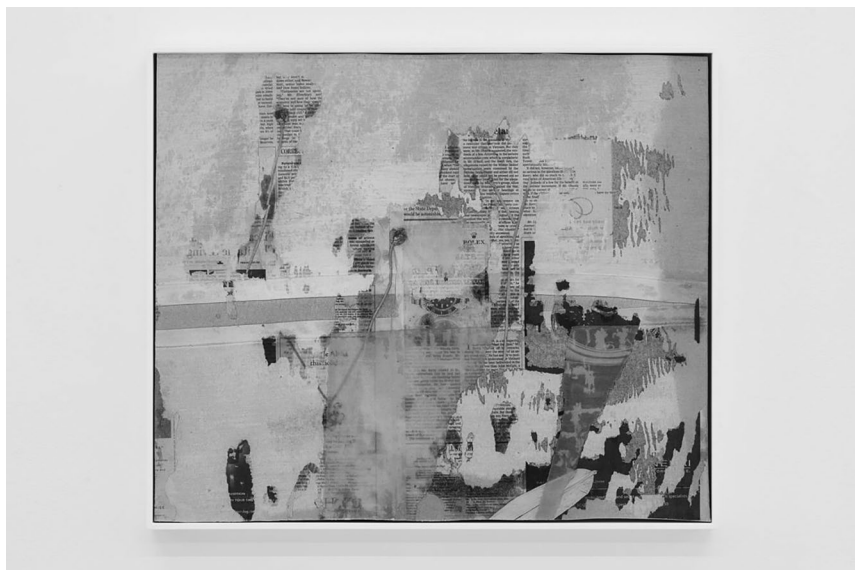
Biedna dziewczyna, Dominika Hoyle, Agata Kneć,

Krzysztof Kruger, Lena Lubińska, Anna Niestatek, Alicja Nowicka,

Lena Peplińska, Sebastian Prusaczyk, Jakub Rodzki, Kaja Róg,

Natalia Sucharek, Filip Strzelczyk, Martyna Tokarska, Jakub Trzciński,

Weronika Witkowska, Katarzyna Żurawska



Objętość wysiłku (3), Jakub Czyszczoń (10.07–21.08)
fot. Archiwum Galerii



Objętość wysiłku (3), Jakub Czyszczoń (10.07–21.08)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Dawid Marszewski

Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

październik

Malarstwo o malarstwie – Dawidowi

(21.10–8.11)

Artyści:

Maciej Andrzejczak, Tomasz Ciecierski, Mikołaj Garstecki,
Krzysztof Gliszczynski, Marek Haładuda, Bartosz Kokosiński,
Anna Kołacka, Mariusz Kruk, Janusz Marciniak, Mateusz Piestrak,
Kinga Popiela, Marek Przybył, Agnieszka Sowisło-Przybył,
Paweł Susid, Sebastian Trzoska

Kuratorzy:

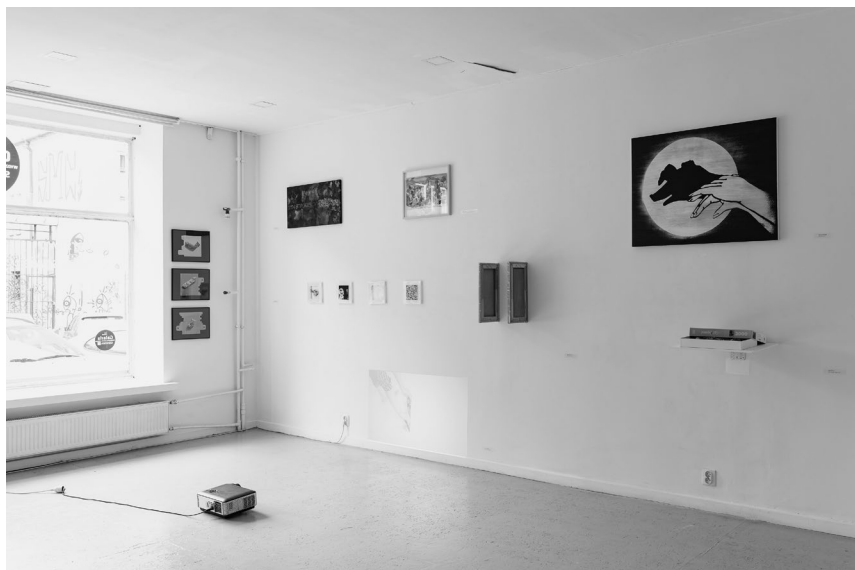
Natalia Czarcińska, Dawid Marszewski

Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

listopad

malarstwo,

Paulina Łuczak (18–29.11)



fot. Jadwiga Subczyńska



fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria Naprzeciw

ul. Mielżyńskiego 24, II piętro

wrzesień

ODWRÓCENIA (30.09–1.10)

Artyści:

Natalia Brandt, Wojciech Gorączniak, Maryna Mazur,
Paweł Polus, Mikołaj Poliński, Jarosław Szelest



ODWRÓCENIA (30.09–1.10), fot. Archiwum Galerii

* * *

W związku z zagrożeniem związanym z koronawirusem COVID-19 i ponownym zamknięciem instytucji kultury decyzją Prezesa Rady Ministrów, Galeria AT, Galeria Atrium UAP oraz Galeria Stara Papiernia UAP nie prowadziły działalności.

Kalendarium zaktualizowano w dniu zamknięcia numeru 30. listopada 2020.

Abstracts

Mateusz M. Bieczyński
Rafał Boettner-Łubowski
Izolda Kiec
Adam Mazur
Justyna Ryczek
Marta Smolińska
Maciej Szymanowicz
Jan Wasiewicz

Mateusz M. Bieczyński

Censorship of abstractions?
– about abstract art, its social and
legal reception

This article is devoted to the topic of abstraction censorship, understood both as a legal and social phenomenon. The author argues that there may be several interrelated reasons for the periodic repressions against abstract art. Starting from a historical perspective, this article shows the continuity of socio-legal processes related to the public presentation of works of abstract art, which changes its meaning depending on the context of the presentation and were the reason for the legal reaction. An extensive analysis has been devoted to the description of the case of administrative and legal censorship of Richard Serra's work titled "Titled Arc". •

Rafał Boettner-Łubowski

Auto-thematic considerations,
2018–2019 / Comments on the completion
of a certain exhibition

The text entitled „*Auto-thematic considerations, 2018–2019*” / *Comments on the completion of a certain exhibition*, presents the author's experiences and thoughts related to the execution of his exhibition at the Biuro Wystaw Artystycznych gallery in Jelenia Góra in December 2019. The works presented at the exhibition came from an art and research project of the same title, carried out by the artist at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies at the University of Arts in Poznań. The author describes the process of creating the above-mentioned exhibition as both an artistic and a creative activity, determined by „working with the existing space” and the creation of new structural and semantic relations between individual exhibition elements, among others, through appropriate re-editions of some of his own earlier works. In addition, the author presents a situation when artwork with such meaning as „art about art” can also allusively comment on issues regarding tolerance and lack of approval for acts of exclusion of specific people, groups, attitudes and beliefs. •

Izolda Kiec

The art of compromise or the first art school in Poznań

The article "The art of compromise or the first art school in Poznań" is about the beginnings of the first art school in Poznań (1919). It presents the social and cultural background of the capital of Wielkopolska after the retrieving of independence, the idea of the school of applied arts (english and german influence, concepts of polish artists and critics: Kazimierz Mayer, Karol Maszkowski, Bronisław Bartel), and the first months of the school's functioning (authorities, lecturers, departments, finances and cooperation with the industry). The article is based on documents and literature. The author shows the need of overcoming the main obstacle: Poznań separatism and negligence in terms of artistic education and Poznań cultural life. ●

Adam Mazur

The Last Pictures. Small History of Astrophotography

Adam Mazur's *The Last Pictures. Small History of Astrophotography* is an attempt to delineate a so far marginalized narration regarding photographs of the moon, the sun and the solar system as well as of the outer space. The title is a direct reference to Trevor Paglen's art project. Paglen develops an artifact designed to last billions of years – an ultra-archival disc, micro-etched with one hundred photographs and encased in a gold-plated shell. 100 pictures placed on a communications satellite EchoStar XVI will survive humanity and – possibly – the Earth itself becoming the last artifact representing our times. The text discusses the dawn of photography pioneers like John Adams Whipple, Hermann Krone, and Adolphe Neyt and then moves on to documents produced by Edwin Hubble. However, main subject of *The Last Pictures* is a whole set of images taken by astronauts from Apollo missions, images send to outer space as a part of Voyager missions, as well as non-human photographs taken by all kinds of satellites and Hubble Space Telescope. Artists like, Thomas Ruff, Joan Fontcuberta, Penelope Umbrico, Hito Steyerl are included to a discussion concerning space photography and artistic imagery. Even though art photography of cosmos seems redundant, it is a part of contemporary art canon. ●

Justyna Ryczek

The Art of Responsibility for the World The Demon and Messenger in Agnieszka Polska's work

The article *The Art of Responsibility for the World. The Demon and Messenger in Agnieszka Polska's work* investigates Hans Jonas' theory of responsibility and its connections with the ethics of posthumanism. In its light Agnieszka Polska's work is discussed. The author focuses on the presented vision because she analysed other theories of responsibility before, and do not want to repeat these considerations here, at the same time the artistic realization that she analyses is distinguished by a clear, straightforward, but not intrusive, call for participation in the ongoing processes. This implies various reflections on the condition of the world around us. Agnieszka Polska tells us a gripping story, and viewers notice that it is not only a multi-threaded story, but also a platform for shaping our own attitudes. The work asks questions about our responsibility, being a messenger and participation in ongoing processes. •

Marta Smolińska

Redefinitions of the sculpture plinth and seduction of the sense of touch: on selected examples of works by Arp, Brâncuși and Giacometti

In this essay, I analyze two multi-part sculptures by Arp from the early thirties: *Head with Annoying Objects of 1930-32* and *Sculpture to Be Lost in the Forest of 1932*. I compare them with selected works by Arp's contemporaries Constantin Brâncuși and Alberto Giacometti, who in this context were inspired by both August Rodin's groundbreaking approach as well as so-called primitive art. They, too, attempted to modify the pedestal's conventional function as rhetorical expression for the presentation of art. I argue that all three artists questioned the traditional forms of the pedestal, namely in close connection with a rejection of ocularcentrism and the discovery of the potential role that the sense of touch may play in the perception of a sculpture. From today's perspective, I will also address this topic in the context of tactility, in terms of the sensorimotor and somaesthetic experiences as defined by Richard Shusterman, and in

relationship to the question of horizontality and the phenomenological properties of biomorphic forms. ●

Maciej Szymanowicz

Duograms in the service of advertising

About the forgotten episode in the art of

Stefan Wojnecki

The article presents works and ideas of Stefan Wojnecki from the 1970s, which originated with respect to the issue of advertisement. The artist addressed the problem of advertising in September 1972, when he presented an individual exhibition entitled *Duograms* at the *1st International Congress of Socialist Advertising* in Poznań. Wojnecki presented works created in a duogram technique developed in 1965, which enabled the simultaneous and independent perception of a plane by both eyeballs. He attempted at adapting duograms to the needs of advertising. The article discusses his works and opinions about the art of persuasion. At the same time, the activity of Wojnecki was presented in comparison with the theory of socialist advertising developed at that time in Poland. ●

Jan Wasiewicz

Tilling the Fallow Memory Work on Serfdom

in Polish Media, Humanities, Culture and Art of

the First Two Decades of the 21st Century

The author of the article starting from acknowledged thesis of rural-peasant roots of Polish society points out that the Poles “silence” their peasant origins because both on the individual and collective level their identity is shaped largely by an imaginary of the noble provenance. This suppressing of peasant origins is strictly connected with marginalizing and distorting the history of Polish peasants, especially regarding the serfdom system. In the next part of his article the author shows however that in the public discourse (media, literature, visual arts etc.) over the past two decades quite a few voices have appeared which have been trying to work through and make part of the collective functional memory and thus part of Polish identity the peasant past. Finally, the author stresses that reclaiming Polish peasant history should not only involve working through the trauma of serfdom, but also reminding the Poles of various forms of peasant resistance and revolt. ●





Zeszyty Artystyczne

#38 / 2020 / rok XXIX

Redakcja

„Zeszytów Artystycznych”

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zstępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Redaktor prowadząca

Justyna Ryczek

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Autorki / autorzy

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2020

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

Unii Lubelskiej 1

61-249 Poznań

UAP | POZNAN



100-lecie UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

