

#43

Zeszyty Artystyczne

Misteria – rytuały – performanse.
Wymiar estetyczny

Mysteries – Rituals – Performances.
The Aesthetic Dimension



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(43)/2023

Zdjęcie na okładce

Koncert wizualny Adama Garnka, Kielce 2013

fot. K. Peczański

Izabela Franckiewicz-Olczak

Socjolog, kulturoznawca,
doktor nauk społecznych,
adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki
w Instytucie Socjologii Uniwersytetu
Łódzkiego. Jej zainteresowania
badawcze oscylują wokół sztuki
nowych mediów, sztuki współczesnej,
instytucji upowszechniających sztukę,
demokratyzacji sztuki. Jest autorką
wielu artykułów i dwóch książek:
*Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu
i dźwięku w sztukach medialnych* (2010)
oraz *Sztuka interaktywna. Społeczny
kontekst odbioru. Perspektywy Ervinga
Goffmana a nowe media* (2016).



<https://orcid.org/0000-0001-7059-9678>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43) 2023, s. 114-127
doi: 10.48239/ISSN1232668243116129

Izabela Franckiewicz-Olczak
Uniwersytet Łódzki

Performatywna sztuka światła – między elitaryzmem sztuki a egalitaryzmem widowiska masowego

Światło w kulturze

Nietrudno znaleźć związki pomiędzy rytuałem, światłem i performansem. W poniższym artykule szczególna uwaga zostanie poświęcona dwóm ostatnim. Zarówno jednak performans, jak i jego jedna ze specyficznych form, czyli rytuał oraz światło, przenikają się nawzajem, wchodząc ze sobą w relacje. Rytuał to forma performansu, światło wykorzystywane jest zarówno w rytuałach, jak i szeroko rozumianych działaniach performatywnych. To, co je łączy, to jednoczesny potencjał egalitarny i elitarny, inkluzywność i ekskluzywność.

Światłem potocznie nazywa się widzialną część promieniowania elektromagnetycznego. W naukach ścisłych określa się je mianem promieniowania optycznego. Paradoksalnie to promieniowanie optyczne łączy w sobie wymiar misterialny, rytualny i performatywny. Posiada ono

w kulturze niezwykle rozbudowaną symbolikę odnoszącą się zarówno do wierzeń, kultu i rytuałów z nimi związanych, jak i stanu umysłu. Symbolizuje wieczność, bezcielesność, duchowość, objawienie, radość duchową i zwyczajną wesołość. Może oznaczać również intelekt, wiedzę, natchnienie czy intuicję.

Każda epoka historyczna odnosiła się w twórcach swej kultury – zarówno z obszaru tzw. sztuk plastycznych, literatury, jak i muzyki czy architektury – do symbolicznego wymiaru światła. Jego źródła: słońce i jego promienie oraz ogień stanowiły i wciąż stanowią obiekty kultu rozmaitych wierzeń i religii. Ogień stanowił element rytuałów w różnych szerokościach geograficznych i wierzeniach. Jego znaczenie jest niezwykle zróżnicowane, a nawet skrajnie różne. Ogień może symbolizować w rytuale złe moce czy piekło, jak również oznaczać wyjście z ciemności, objawienie. Artystyczny wymiar światła obecny jest w sztuce ludowej, kulturze popularnej, sztuce użytkowej i kulturze wysokiej.

Przełom w artystycznej eksploracji światła nastąpił wraz z nastaniem elektryczności. Elektryfikacja, dostarczając ludzkości nowych, w większej mierze jej podporządkowanych źródeł światła – parafrazując Waltera Benjamina – odarła je z aury¹. Jednocześnie zagwarantowała sztuce nowe medium. Począwszy od XIX wieku dość powszechnie zaczęto eksplorować światło (pierwsze próby datuje się już na XVII wiek) po prostu jako środek wyrazu.

Współcześnie terminu sztuka światła (*light art*) używa się do opisu tych działań i artefaktów artystycznych, których główne medium stanowi światło (najczęściej sztucznie wytworzone). Sztuka światła to w zdecydowanej większości sztuka o charakterze performatywnym. Performans jest pojęciem szerokim, kontrowersyjnym z istoty² i trudnym do umieszczenia w ramach teoretycznych³. Choć pierwotnie performans rozwijał się albo pod postacią działań teatralnych, albo rytualnych, z czasem coraz więcej różnorodnych aktywności codziennych i działań artystycznych zaczęto interpretować w kategorii performansu⁴. Jak twierdzi Richard Schechner,

» 1 Pojęcie aury Walter Benjamin wprowadza w swoim eseju z 1936 roku *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*. Opisuje ją odnosząc się do zjawisk naturalnych, których aurę odkrywamy, je obserwując. Nie mamy jednak możliwości ich osiąść. Chęć przybliżenia się zarówno przestrzennego, jak i społecznego do przedmiotu, prowadzi – zdaniem Benjamina – do zaniku jego aury. Por. Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej”, w: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisieliwska, Mirosław Pęczak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993), 273-284.

» 2 Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 23.

» 3 Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska”, w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984), 16.

» 4 Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas 2011), 37-68.

to wiek XVII nadał znaczeniu słowa „perform” dodatkowy aspekt teatralno-muzyczny: od tego momentu performans zaczął wiązać się z występem, odegraniem, wykonaniem określonego utworu⁵. Pojęcie performansu tradycyjnie tłumaczone jest jako widowisko, występ bądź przedstawienie, jednak te polskie substytuty nie wyczerpują jego zakresu znaczeniowego⁶. Performatywność sztuki światła nie zamyka się w sztuce performans, utożsamianej z widowiskiem lub przedstawieniem. Performatywny – rozumiany jako procesualny, widowiskowy i efemeryczny – charakter posiadają instalacje świetlne, a nawet rzeźby świetlne.

Światło, z racji swego archetypicznego charakteru, jak już wspomniałam, znajduje wykorzystanie zarówno w rytuałach, performansach, jak i innych performatywnych formach artystycznych. To właśnie performans o charakterze artystycznym i performatywny (procesualne, widowiskowe, efemeryczne) działania artystyczne będą omawiane w dalszej części tekstu.

Rytuały można podzielić na religijne i świeckie, zbiorowe i prywatne. Bazują one na dychotomii sacrum–profanum. Te cechy rytuał współdzielą z funkcjonowaniem w kulturze światła. I to one, w powiązaniu z wszechobecnością światła w kulturze, jego ludycznym wymiarem, czynią z performatywnej sztuki światła formę wyrazu, doskonale funkcjonującą zarówno w rozrywce (profanum, doświadczenie zbiorowe), jak i sztuce (sacrum, doświadczenie prywatne). Artystyczne wykorzystanie światła świetnie uniaocznia możliwość jednoczesnego zaspokojenia potrzeb szerokiego grona odbiorców i dostosowania do gustu wąskiego grona odbiorców tworzącego Beckerowski art world⁷.

Początki muzealnictwa / demokratyzacja kultury / wszystkożercy

Proces upowszechniający kontakt ze sztuką rozpoczął się wraz z rozwojem kultury masowej i przebiegał wieloaspektowo. Począwszy od XVIII wieku rozpoczyna się upublicznianie prywatnych kolekcji sztuki w przestrzeniach powszechnie dostępnych⁸. Rozwój muzealnictwa, jak zauważa Maria Popczyk, nie przebiegał według jednego scenariusza⁹, a sama sztuka „została uwikłana w wielość dyskursów niedających się łatwo od siebie oddzielić, zarówno tych jawnie publikowanych, jak i tych skrytych”¹⁰.

» 5 Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 391-392.

» 6 Carlson, *Performans...*, 13.

» 7 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008).

» 8 Maria Popczyk, „Dialektyka początku i końca”, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2006), 268.

» 9 Popczyk, „Dialektyka...”, 268.

» 10 Popczyk, „Dialektyka...”, 273.

W pierwszych muzeach, które z racji upowszechniania w nich dorobku ludzkości, kojarzą się z demokratyzacją kultury, przeważają w zasadzie procesy dystancjacyjne¹¹. Stanowiły one bowiem przestrzenie dość elitarne i wysublimowane w porównaniu z innymi atrakcjami, takimi jak targi czy pokazy osobliwości, od których nowo zaistniała instytucja muzeum chciała się odróżnić. Zważywszy na to, muzea sztuki, w których umożliwiono szerokiemu gronu odbiorców dostęp do prywatnych kolekcji, uznać należy za egalitaryzujące dostęp do sztuki, której nie prezentowały bardziej jarmarczne formy uczestnictwa w kulturze.

Poza zmianą sytuacji ekspozycyjnej, przeobrażeniom ulega sama sztuka. Wiek XX przynosi nowe formy artystyczne w postaci fotografii i filmu, a w jego drugiej połowie repertuar środków wyrazu wzbogaca się o nowe media, związane z technologią video, a następnie technologią cyfrową. Począwszy od początku XX wieku rozwojowi ulegają również techniki reprodukcji sztuki klasycznej, nad czym, jak już wspominałam, ubolewał Walter Benjamin. Jego zdaniem ekspozycyjne walory dzieła, wraz z możliwością jego technologicznej reprodukcji, przewyższać zaczynają jego wartości kulturowe¹². Ta zaobserwowana przez Benjamina zmiana otwiera nowy rozdział w rozwoju muzealnictwa. Instytucja muzeum, jeśli nie pozbawiła dzieła sztuki aury, nim uczyniła to reprodukcja, to przynajmniej zdecydowanie na nią wpłynęła, m.in. poprzez zestawienie z innymi eksponatami, wpisanie go w narrację wystawy, prezentację w zaplanowanym przez muzealników kontekście. Wystawa – jak twierdzi Martin Heidegger w tekście *Źródło dzieła sztuki* – czyni z dzieła sztuki jedynie przedmiot rozpowszechniania¹³.

Dzieło sztuki – wracając do Benjamina – samo stawia w dobie reprodukcji roszczenia, by stać się masowym¹⁴. Artefakty powstałe w wyniku reprodukcji technicznej stawiają na bezpośredni, codzienny kontakt ze sztuką. Masy, zdaniem przywołanego autora, są matrycą kształtującą na nowo nasz tradycyjny stosunek wobec sztuki. Ilość przechodzi w jakość: pomnożona wielokrotnie masa uczestników, jak twierdzi, daje początek nowemu rodzajowi uczestnictwa¹⁵.

Aktywizacja jednostek celem ich udziału w życiu kulturalnym staje się istotnym elementem zarządzania porządkiem społecznym w XX wieku.

» 11 Dedystancję rozumiem za Mannheimem jako zanikanie, negację dystansów. Analizuję zniesienie dystansu pomiędzy sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną, czyli dedystancję sztuki względem życia, a posługując się skrótem myślowym – po prostu dedystancję sztuki. Odwrotnym procesem jest dystancjacja. Por. Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956).

» 12 Benjamin, „Dzieło...”, 158.

» 13 Martin Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 29.

» 14 Benjamin, „Dzieło...”, 167.

» 15 Benjamin, „Dzieło...”, 171.

Znaczenie kontaktu ze sztuką pokazuje rozwijająca się od lat 30. estetyka pragmatyczna¹⁶. Podała ona w wątpliwość dotychczasowe postkantowskie wartości sztuki związane z kategorią smaku, piękna, bezinteresowności, koncentrując się na jej praktycznym wpływie na życie ludzkie i walorach powszechnego obcowania ze sztuką. Karl Mannheim w swym eseju z lat 30. XX wieku¹⁷, wydanym po raz pierwszy w 1956 r., dostrzegł istnienie określonego, niedemokratycznego w swym charakterze rodzaju wiedzy (przywołuje w tym miejscu m.in. wiedzę historyków i krytyków sztuki). Wiedzę tego rodzaju zdemokratyzowana kultura, jego zdaniem, dewaluuje. W zdemokratyzowanej kulturze wszystko musi być w pełni komunikowalne i pozwalające się zademonstrować¹⁸.

Obserwowany w ostatnim ćwierćwieczu wzrost zainteresowania sztuką, boom frekwencyjny w muzeach można łączyć z opisaną przez Richarda A. Petersona i Rogera M. Kerna wszytkożernością klasy średniej¹⁹, która motywowana kolorowymi czasopismami (publikującymi od czasu do czasu recenzje wystaw), przy wsparciu polityk społecznych i kulturalnych, coraz liczniej dociera do muzeów i galerii sztuki, ufając w ich deklaratywną otwartość, nie bacząc na hermetyczność języka w nich obowiązującego. Co prawda wszytkożercami w ujęciu Petersona i Kerna, bazującym na kulturze amerykańskiej, są odbiorcy kultury wysokiej, którzy sięgają do kultury popularnej, czyli ci, którzy właśnie wyszli z muzeów i galerii sztuki, by skorzystać z bardziej rozrywkowej oferty kulturalnej i w ten sposób budować oznaki swojego nowoczesnego wysokiego statusu. Przynoczeni autorzy problematyzują dostrzeżoną przez Pierre'a Bourdieu dystynktywną rolę kultury, zauważając, że snobizm estetyczny elit został zastąpiony przez wszytkożerność kulturową.

Przyglądając się obecnym wzorcom uczestnictwa w kulturze, można, ich zdaniem, stwierdzić, że wszytkożerność stała się czynnikiem dystynktywnym, oznaką prestiżu. Bódcami dla wszytkożerności są m.in. procesy społeczne czyniące różne gusta i kanony estetyczne coraz bardziej dostęp-

» 16 Sam termin został rozpowszechniony dopiero w 1992 r. za sprawą książki Richarda Shustermana *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, która w 1998 r. została przetłumaczona również na język polski. Nurt rozwijał się począwszy od lat 30. dzięki koncepcjom Johna Deweya, w których wyszedł od bardziej pedagogicznych wątków związanych z demokratycznym wychowaniem (m.in. w książce *Wychowanie i demokracja*) i ewoluował w kierunku sztuki i estetyki (tematyce rozwiniętej w książce *Sztuka i doświadczenie*).

» 17 W całym tekście skupiać będę się głównie na latach 20. i 30. XX wieku, zarówno analizując przykłady artystyczne, jak i rekonstruując myśl teoretyczną. Wybór ten podyktowany jest próbą opisaną wyrywka rzeczywistości, chronologicznie odpowiadającemu okresowi rozwoju idei bauhausowych.

» 18 Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956), 186.

» 19 Por. Richard A. Peterson, Roger M. Kern, „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore”, *American Sociological Review*, 61, no. 5 (1996): 900-907 oraz Richard A. Peterson, Albert Simkus, „How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups”, w: *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, red. Michèle Lamont, Marcel Fournier (Chicago: The University of Chicago Press 1992), 152-168.

nymi szerokim kręgom społecznym i zniesienie elitystycznego standardu estetycznego świata sztuki²⁰. Należy jednak mieć na uwadze, że do hermetycznego świata sztuki konsekrowany dostęp – parafrazując Bourdieu²¹ – ma jedynie część klasy średniej: inteligencja, która może wesprzeć go w budowaniu narracji o sztuce, próbować włączyć się w dyskusję o sztuce. Wynikające z wszystkożerności zmniejszanie dystansu przez dotychczasowych odbiorców kultury wysokiej względem odbiorców kultury popularnej, poprzez podejmowanie wspólnych praktyk kulturowych, może zachęcać do wszystkożerności (w tym przypadku polegającej na korzystaniu z oferty instytucji wystawienniczych) również tych drugich.

Dokonujące się zmiany społeczne – związane z jednej strony z chęcią kontaktu ze sztuką współczesną coraz szerszego grona laików, z drugiej z koniecznością otwierania się instytucji wystawiających sztukę współczesną na szerokie grono odbiorców, wynikającą m.in. z polityk kulturalnych, w których frekwencyjność jest słowem kluczem do budżetów organizatorów – wprowadzają zamęt zarówno do świata sztuki, jak i samej sztuki, o której dostosowaniu pisał już Benjamin.

Formą artystyczną, która doskonale wpisuje się w opisane zmiany, jest sztuka światła. Może ona wymagać od odbiorcy znajomości szerszego kontekstu teoretycznego, a równocześnie odwoływać się do przeżycia zmysłowego, niekiedy czysto fizycznych doznań. Co za tym idzie jest w stanie dotrzeć do odbiorców w ogóle nieinteresujących się sztuką, a następnie ich poruszyć.

Sztuka światła

Sztuka światła od początku XX wieku tworzona była zarówno z nastawieniem na związane z rozrywką potrzeby szerokiej publiczności, jak i w ramach eksperymentów nieadresowanych do licznego grona odbiorców. Poniżej zaprezentowane zostaną egzemplifikacje obu perspektyw.

Oprawy świetlne wydarzeń publicznych

Wykorzystanie światła w przestrzeniach publicznych dla uatrakcyjnienia masowych wydarzeń stanowi przykład pierwszego trendu. Pionierska ekspozycja strumienia świetlnego, jak wskazuje Małgorzata Bartnicka, nastąpiła na jednej z kolejnych wystaw światowych Panama – Pacific Exposition w San Francisco, w 1915 r. Twórcą instalacji był odpowiedzialny za oświe-

» 20 Seweryn Grodny, Jerzy Gruszka, Kamil Łuczaj, „O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszystkożerności kulturowej w Polsce,” *Studia Socjologiczne* 209, nr 2 (2013): 130.

» 21 Por. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2007).

tlenie całości wystawy założyciel i dyrektor generalny General Electric's Illuminating Engineering Laboratory, Walter D'Arcy Ryan²². Jak twierdzi Bartnicka, „właściwie zdominowały całą wystawę, nastąpiła wręcz swoista fascynacja oświetleniem, a także samym światłem. Najbardziej spektakularnym przedsięwzięciem świetlnym tej wystawy stał się wachlarz świetlny, utworzony specjalnie z jej okazji za pomocą baterii silnych reflektorów”²³.

W 1936 r. zakończenie XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie uświetnił Lichtdom – namiot świetlny. Do stworzenia omawianej struktury świetlnej, jak twierdzi przywołana autorka, wykorzystano reflektory przeciwlotnicze rozlokowane wokół stadionu. „W trakcie uroczystości zakończenia olimpiady światła zostały włączone, początkowo świeciły pionowo w górę, a następnie zostały pochylone na kształt namiotu, tak aby strumienie światła spotkały się w jednym punkcie”²⁴.

Swój wkład w popularyzację sztuki światła podczas wydarzeń nieartyściycznych miał również Bauhaus. Edgar Varese z Le Corbusierem w 1958 r. stworzyli multimedialny show *Poeme electronique* w przygotowanym na Targi Światowe w Brukseli (na zamówienie firmy Philips), zaprojektowanym przez Le Corbusiera pawilonie.

Pierwsze koncerty świetlne

Światło, poza jego wykorzystaniem do uświetnienia wydarzeń w przestrzeni publicznej, stanowiło i stanowi doskonały materiał to eksperymentowania z relacją wizualności i dźwięku. Pierwsze próby zastąpienia dźwięku światłem podejmowane były już w XVII wieku w ramach pokazów latarni magicznych. Pod koniec wieku XIX eksperymenty przybrały formę świetlnych koncertów, podczas których zaczęto wykorzystywać specjalnie tworzone świetlne instrumentarium. W 1885 r. w St. James's Hall w Londynie angielski malarz Alexander Wallace Rimington zaprezentował po raz pierwszy swoje barwne organy. W 1919 r. instrument Rimingtona towarzyszył premierze *Synaesthetic Symphony Prometheus: A Poem of Fire* Aleksandra Skriabina w Nowym Jorku, choć można znaleźć również relacje świadczące, że został zastąpiony przez podobną konstrukcję Prestona Millera. Rimington uważał, że barwy, tak jak dźwięki, odwołują się do czystych emocji, mogą być więc źródłem bezrefleksyjnej przyjemności wizualnej. Chociaż odbiór nowej wówczas sztuki, podobnie jak percepcja muzyki, wymaga kompetencji i praktyki. Tak jak jedynie słuch absolutny

» 22 Małgorzata Bartnicka, „Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie”, *Architecturae et Artibus*, 10, nr 2 (2018): 7.

» 23 Bartnicka, „Moc smugi światła...”, 7

» 24 Bartnicka, „Moc smugi światła...”, 8.

jest w stanie wychwycić wszelkie niuanse dźwiękowe, tak i nie każde oko może dostrzec piękno płynące z nowej sztuki²⁵.

W 1916 r. filadelfijskim modernistom z malarzem Arthurem Carlesem na czele udało się stworzyć solar dramę, w której kolorowe światła zastępowały dialogi. W 1918 r. H. Lyman Sayen z Carlem Newmanem i najprawdopodobniej wspomnianym Arturem Carlesem zrealizowali widowisko będące kombinacją muzyki, świetlnej projekcji i tańca, określane jako *color drama*²⁶. Z kolei rosyjski muzyk i teoretyk sztuki Michaił Wasiljewicz Matiuszyn, który swe poszukiwania rozpoczął na gruncie malarstwa, w 1922 r. zrobił performans *Narodziny koloru, światła i dźwięku*.

Już w 1915 r., zatem równolegle do pionierskiego wykorzystania światła podczas opisanej wyżej wystawy światowej, sztuka światła została wyprowadzona przez Claude'a Bragдона w przestrzeń otwartą. Zorganizował on wieczór *Songs and Lights* w Rochester's Highland Park, a rok później powtórzył go w nowojorskim Central Parku. Przyszłość sztuki widział w sztuce światła, która byłaby czymś więcej niż ekwiwalencją między kolorem a dźwiękiem. W swych przekonaniach znalazł sprzymierzeńców w osobie malarza Van Dearinga Perrine'a i artysty duńskiego pochodzenia Thomasa Wilfreda. Ci dwaj wespół z Walterem Kirkpatrickiem Brice'em założyli Stowarzyszenie Prometeusza, którego celem było propagowanie światła jako medium ekspresji²⁷.

O ile podobno pierwsze rimingtonowskie próby upowszechnienia sztuki światła, pomimo zachwyty innych artystów, nie spotkały się z ogromnym aplauzem publiczności, inicjatywy Bragдона cieszyły się zainteresowaniem, co mogło wynikać m.in. z ich ulokowania w publicznych parkach. Wydarzenia te należy uznać za istotne z perspektywy upowszechniania sztuki światła.

Bauhaus i światło

Na omawianym gruncie swe dokonania miał również Bauhaus. W tradycję spektakli świetlnych wpisali się – swym przygotowanym na Latern Festival²⁸ w 1922 r., audiowizualnym performansem *Reflecting Light Games* – Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwerdtfeger i Josef Hartwig. Opierał się

» 25 Izabela Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010), 132, za: <http://www.lumen.nu/rekvelid/files/newart.html> (17.11.2005).

» 26 Ponieważ w tekstach o każdym z artystów, do których udało mi się dotrzeć, jedynie krótko wzmiankowane są powyższe przedsięwzięcia, a obie nazwy stosowane wymiennie, nie udało mi się ustalić, czy faktycznie były to dwa różne projekty, czy mowa o tym samym i jedna z dat jest niewłaściwa.

» 27 Tematykę świetlnych koncertów i relacji obrazu i światła szerzej analizuję w książce *Kolor dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010).

» 28 Jedną z cyklicznych imprez obchodzonych w szkole Bauhausu w Weimarze.

on na wykorzystaniu urządzenia pozwalającego na projekcję cieni. Swoją współpracę artyści kontynuowali aż do lat 50. Pierwszy z nich rozwijał swe zainteresowania światłem również m.in. w ramach performansu *Color-Light Plays*, który bazował na projekcji – grze kolorów, przeistaczaniu się ciemności w jasność, a koloru i kształtu w światło²⁹.

W 1937 r. Xanti Schawinsky w amerykańskim Black Mountain College miał swój pierwszy performans *Spectodrama: Play, Life, Illusion*, w którym łączył kolor i formę, ruch i światło, dźwięk i słowo, a także gesty i muzykę³⁰. Black Mountain College od 1944 r. organizował sesje letnie, w ramach których powstawały projekty łączące media, także skupione wokół relacji obrazu i dźwięku. W 1948 r. uczestnikami takiej sesji byli John Cage i Merce Cunningham (znali się wtedy już od dziesięciu lat). Jej rezultatem był performans, *music drama* Erika Satie *La piège de Méduse*, w której uczestniczyli również Buckminster Fuller, a także Willem i Elaine de Kooning³¹. Po 1933 r. artyści związani z Bauhausem: Josef Albers, Oskar Fischinger, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky czy Andor Weininger, kontynuowali swe świetlne eksperymenty w Stanach Zjednoczonych, dołączyli do wyemigrowali. Ich twórczość inspirowała artystów amerykańskich, m.in.: Merce'a Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Sol LeWitta czy Barbarę Kasten³².

Także bauhausowa, właściwa twórczości László Moholy-Nagy'ego, idea teatru łączącego media, likwidującego podział na scenę i publiczność, miała założenia odnośnie do światła i muzyki. Jednak najbardziej znanym przedsięwzięciem Moholy-Nagy'ego jest *Licht-Raum-Modulator*. To konstrukcja (pierwsza wersja powstała w 1920 r.) składająca się z ruchomych perforowanych blach, siatek metalowych oraz płyt z pleksiglasu i szkła. Emitowane przez modulator światło, spotykając na swojej drodze opisane elementy, rzutuje światło na przestrzeń, w której znajduje się urządzenie.

Poza przywołanymi przykładami, można wspomnieć również o malarzu, fotografie i architekcie El Lissitzky'm, którego twórczość stanowiła inspirację dla idei Bauhausu. Znany jest on ze swych (realizowanych w latach 20.) projektów *Proun Room (Prounenraum)*, które właściwie można określić przestrzennymi aranżacjami jego obrazów w – odnosząc się do nazwy – pomieszczeniach/pokojach, w których istotną rolę pełniło architektoniczne wykorzystanie światła.

» 29 Franckiewicz, *Kolor...*, 136.

» 30 Volker Straebel, *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).

» 31 Peter Frank, „Postwar Performance: Mixing Means and Metiers,” w: *Kunst der Szene*, red. Peter Weibel, Gottfried Hattinger (Linz: Ars Electronica 1988).

» 32 Franckiewicz, *Kolor...*, 137.

Instalacje świetlne

Równolegle do performatywnej sztuki światła rozwijał się (reprezentowany m.in. przez dzieła Moholy-Nagy'ego i Lissitzky'ego) i nadal rozwija nurt związany z realizacjami artystycznymi o charakterze bardziej statycznym czy związanym z przestrzenną aranżacją światła. Modulator Moholy-Nagy'ego, na poły instrument, na poły instalacja świetlna, wpisuje się w tradycję instrumentów świetlnych, którą zapoczątkowały świetlne organy, a którą w świat nowych mediów wprowadził w latach 90. m.in. Nam June Paik, tworząc syntezatory i lasery świetlne (np. *Baroque laser* 1995). Współczesnymi przykładami light artu są prace Olafura Eliassona – artysty tworzącego rzeźby oraz instalacje wykorzystujące właściwości światła i np. wody czy temperatury powietrza (np. *Your Blind Passenger* 2010, *Yellow fog* 2008), czy prace Ryoji Ikedy (np. seria *Spectra*).

Od 2008 r., codziennie po zmroku, Eliassonowska *Yellow fog* uatrakcyjnia Verbund-Zentrale wiedeńską. Użyte w instalacji środki wyrazu: zarówno mgła, którą często w swej twórczości stosuje Eliasson w celu wywołania uczucia dyskomfortu u odbiorcy (związanego z poczuciem zagubienia, zaburzeniem widzenia), jak i żółty kolor, m.in. imitujący słońce, są jednocześnie łatwo rozpoznawalne dla jego twórczości. Wpisują się w szerszy kontekst tematów przez niego poruszanych i sugestywnie oddziałują na odbiorcę, również tego, który pierwszy raz styka się z jego działalnością (wywołują uczucie, które towarzyszy problematyce relacji natury i techniki, zastępowania natury przez technologię)³³. Dzięki umieszczeniu instalacji w przestrzeni publicznej pełni ona praktyczną funkcję estetyczno-architektonicznej iluminacji budynku.

Kolejnym przykładem, jeszcze bardziej unaoczniającym łatwość dostosowywania się do przestrzeni ekspozycyjnych sztuki światła i doskonałemu jej odnajdywaniu się w przestrzeni publicznej, jest seria instalacji *Spectra* wspomnianego już Ryoji Ikedy. To wielkoskalowa instalacja świetlna, na którą składają się snopy białego światła, najczystszej formy energii elektrycznej, emitowane ku niebu. *Spectra* pokazywana była począwszy od 2000 r. w stolicach wielu, nie tylko europejskich, państw, m.in. w Paryżu, Londynie czy Buenos Aires. *Spectra III* natomiast zaprezentowana została podczas Biennale w Wenecji w 2019 r. w pawilonie centralnym w Ogrodach Giardini. Przybrała wówczas niepozorną formę, wąskiego i niskiego korytarza łączącego sale, wypełnionego białym, fluorescencyjnym światłem, którego intensywność oślepiła odbiorcę. W efekcie tra-

» 33 Eliasson na wcześniejszym etapie swej twórczości zajmował się problematyką percepcji. Jego prace odwoływały się głównie do kwestii subiektywności widzenia, ale również angażowały inne zmysły człowieka. Często odwołuje się do czterech żywiołów: wody, powietrza, ziemi i ognia. W twórczości Eliassona widoczne jest coraz mocniejsze kierowanie uwagi na problematykę relacji natury i technologii, a ostatnio ekologii.

cił on ostrość widzenia i zachowywał się, jakby znajdował się w zupełnej ciemności. Innym przykładem adaptacyjnych możliwości sztuki światła jest inna praca Ikedy *Test Pattern*. To system, który konwertuje każdy rodzaj danych wejściowych (muzyka, tekst, obrazy wizualne) w kod zero-jedynkowy. Wykorzystana w instalacji aplikacja testuje relację pomiędzy możliwościami obrazowania danych a percepcją ludzką. Testowanie to dokonuje się zarówno w zamkniętych przestrzeniach galeryjnych, jak i na fasadach budynków na Time Square w Nowym Jorku (2014).

Sztuka światła prężnie rozwija się współcześnie również, a może przede wszystkim na gruncie działań performatywnych. Przeniesieniem idei pierwszych koncertów angażujących media wizualne są współczesne opery i spektakle multimedialne. Popularne jest adaptowanie dzieł klasycznych przy wykorzystaniu nowych mediów. Równocześnie powstają nowe projekty, obliczone już na wykorzystanie nowych technologii, a nawet w swych tematach pozostające poniekąd w kręgu wynalazków XX wieku. Wciąż prężnie rozwija się sztuka VJ'ska. Sztuka światła ingeruje również w tkankę miejską poprzez mapping przestrzeni publicznych czy pokazy świetlnych fontann. Zarówno w Polsce, jak i na całym świeciez roku na rok przybywa festiwali światła.

Podsumowanie

Światło obecne jest w działaniach o charakterze rytualnym, zarówno w rytuałach świeckich, jak i religijnych. Stanowi ono również środek wyrazu w pozarytualnych, artystycznych działaniach performatywnych. Powyżej zostały przytoczone przykłady z jednej strony przybliżające rozwój sztuki światła, z drugiej – jej zróżnicowanie pod względem otwartości czy dostępności dla odbiorcy. Poza swym wymiarem abstrakcyjnym, estetycznym, światło posiada przede wszystkim możliwość fizycznego, bezpośredniego oddziaływania na człowieka. Odniesienie do archetypicznych doświadczeń społecznych, ale i bezpośredniość oraz fizykalność doznań z nim związanych czynią ze światła medium egalitarne. Właściwości te sprawiają, że sztuka na nim bazująca ma potencjał docierania do szerokiego grona odbiorców. Wielopoziomowość odczytań sztuki światła sprawia, że jest ona formą wpisującą się w idee demokratyzacji sztuki. Jednocześnie jednak nie musi być prostą odpowiedzią na opisaną wszystkożerność. Nawet daleka od banału, tandetnej widowiskowości, jest w stanie skupiać uwagę szerokiego grona odbiorców. Jej liczne, pozaartystyczne konotacje kulturowe sprawiają, że pozwala się stosunkowo łatwo dekodować, nie onieśmiela odbiorcy, ale również potrafi trzymać go na dystans, budzić jego zachwyt i podziw. Dlatego jest elitarne i egalitarne, ekskluzywne i inkluzywne zarazem. ●

Abstrakt

Światło posiada liczne konotacje w kulturze, a także zarówno w wersji naturalnej, jak i zelektryfikowanej – szerokie zastosowanie praktyczne. Z racji swej wszechobecności, charakteryzuje się również potencjałem egalitaryzującym sztukę. Autorka kreśląc relacje między światłem, rytuałem i performansem, odwołuje się do koncepcji demokratyzacji kultury, wszytkożerności i założeń estetyki pragmatycznej. W artykule omówione są pierwsze eksperymenty świetlne o charakterze performatywnym, a także współczesne prace wpisujące się w omawiany nurt. Na ich podstawie autorka dowodzi szerokich możliwości popularyzowania sztuki współczesnej poprzez sztukę światła.

Słowa kluczowe:

sztuka światła, performans, rytuał, demokratyzacja kultury, wszytkożerność, estetyka pragmatyczna

Bibliografia

Bartnicka, Małgorzata. „Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie.” *Architecturae et Artibus*, 10, nr 2 (2018): 5-15.

Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej.” W: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak, 273-284. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2007.

Dewey, John. *Demokracja i wychowanie: wprowadzenie do filozofii wychowania*. Tłum. Zofia Doroszowa. Wrocław: Ossolineum, 1972.

Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.

Franckiewicz, Izabela. *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*. Warszawa: Neriton, 2010.

Frank, Peter. „Postwar Performance: Mixing Means and Metiers.” W: *Kunst der Szene*, red. Peter Weibel, Gottfried Hattinger. Linz: Ars Electronica 1988.

Grodny, Seweryn, Gruszka, Jerzy, Łuczaj, Kamil. „O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszytkożerności kulturowej w Polsce.” *Studia Socjologiczne* 209, nr 2 (2013): 127-148.

Heidegger, Martin. „Źródło dzieła sztuki.” Tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9-67.

Mannheim, Karl. *Essays on the sociology of culture*. London: Routledge & Paul, 1956.

McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas 2011.

Popczyk, Maria. „Dialektyka początku i końca.” W: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 265 – 277. Kraków: Universitas, 2006.

Peterson, Richard A., Kern, Roger M. „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.” *American Sociological Review* 61, no. 5 (1996): 900-907.

Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1992.

Straebel, Volker. *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).



Zeszyty Artystyczne

#43 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktor prowadzący

Jakub Żmidziński

Redaktorka naczelna

Justyna Ryczek

Zastępczyni redaktorki naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna

Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji

Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski

Korekta abstraktów anglojęzycznych

Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2023

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

MEiN

UAP | POZNAŃ



Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji –
płatne ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki
na podstawie umowy nr RCN/SP/0363/2021/1
stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”.

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

