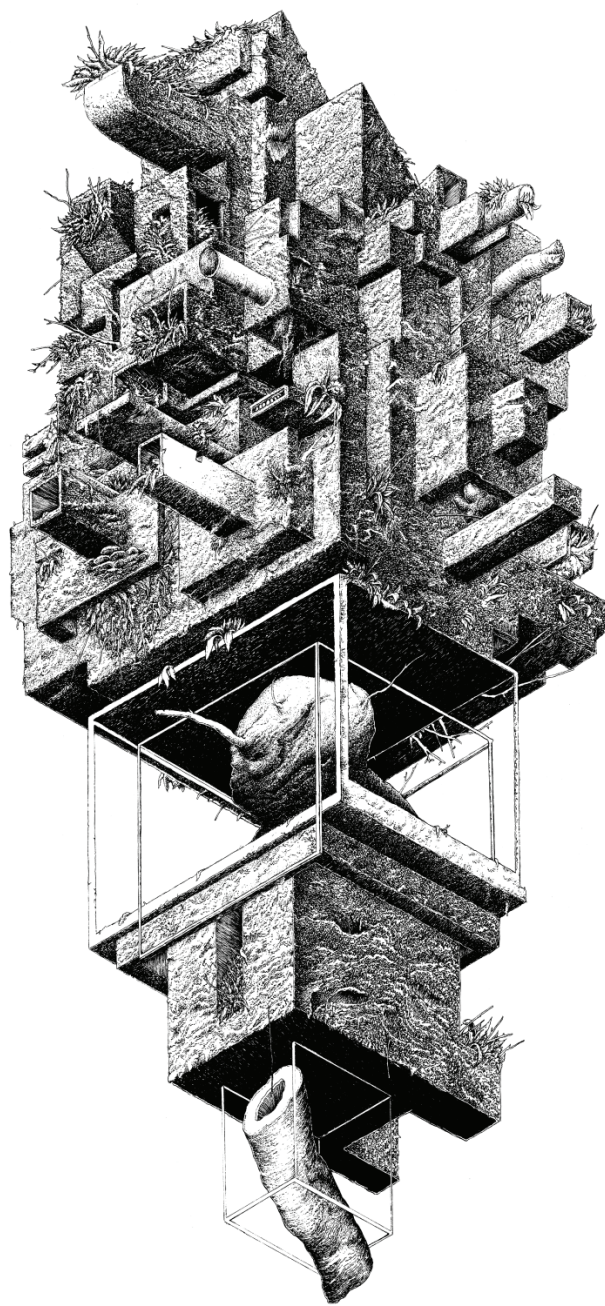


Estetyka. Biuletyn



Nr 1(1)
Kraków 2014

Estetyka. Biuletyn

Nr 1(1)

**Uniwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Estetyczne**



Kraków 2014

REDAKCJA

Rada Naukowa

Grzegorz Dziamski (Uniwersytet Adama Mickiewicza),
Bohdan Dziemidok (Szkola Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie),
Iwona Lorenc (Uniwersytet Warszawski),
Richard Shusterman (Florida Atlantic University),
Grzegorz Sztabiński (Uniwersytet Łódzki),
Krystyna Wilkoszewska (Uniwersytet Jagielloński)

Redaktor naczelny

Lilianna Bieszczad

Z-ca redaktora naczelnego

Sebastian Stankiewicz

Sekretarz redakcji

Ewa Chudoba

Redaktor działu recenzji

Jakub Petri

Redaktorzy korespondencji – Biuletyn

Karolina Golinowska (Poznań), Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź),
Małgorzata Kądziela (Katowice), Monika Krzykała (Lublin),
Piotr Martin (Wrocław), Zbigniew Mroch (Gdańsk),
Piotr Schollenberger (Warszawa)

Redaktor techniczny

Sławomir Sobczyk

Wydawca

UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI
POLSKIE TOWARZYSTWO ESTETYCZNE

Adres

Instytut Filozofii UJ
ul. Grodzka 52
31-044 Kraków
pok. 87
<http://www.iphils.uj.edu.pl/pte>
e-mail: pte@iphils.uj.edu.pl

Skład

Skład: „Studio WW”
studio2w@gmail.com

Okladka

Praca Bartosza Zaskórskiego *bez tytułu*, 54 x 34 cm, cienkopis na papierze, 2014
Copyright © B. Zaskórski 2014

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI	6
I. ARTYKUŁY, RECENZJE – OMÓWIENIA – DYSKUSJE	7
WOLFGANG WELSCH Powrót do Schillera – „Piękno to wolność w zjawisku”. Estetyka jako wyzwanie dla myślenia nowoczesnego	8
IWONA LORENC Ku faktyczności doświadczenia estetycznego	20
KRYSTYNA WILKOSZEWSKA Doświadczenie estetyczne w <i>continuum</i> natura-kultura. Biologiczny wymiar estetyki pragmatycznej	34
KAROLINA ŚMIŁOWSKA By ciało giętkie powiedziało o tym, co pomyśli głowa	45
II. PREZENTACJE ARTYSTYCZNE	50
BARTOSZ ZASKÓRSKI	51
III. BIULETYN PTE	58
19. ICA Kraków 2013 – Refleksje i relacje	59
Informacje	80
Konferencje	80
Publikacje	93
Doktoraty, habilitacje, profesury	95
Wykłady, dyskusje, promocje	96
Koła Naukowe	98
Wydarzenia artystyczne	100
Informacje Zarządu PTE	116
Wspomnienie – Na początku była sztuka. Arthur Coleman Danto 1924–2013	117

OD REDAKCJI

Internetowe czasopismo naukowe „Estetyka. Biuletyn” jest wydawane przez Uniwersytet Jagielloński oraz Polskie Towarzystwo Estetyczne. Pismo, które w zamierzeniu ma ukazywać się w formie cyfrowej dwa razy w roku, jest z jednej strony kontynuacją ukazującego się od 2002 półrocznika „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” a zarazem rozszerzeniem jego formuły do kształtu recenzowanego czasopisma naukowego.

Oblicze estetyki jako dyscypliny ulega obecnie daleko idącym przeobrażeniom, a sama estetyka staje się ważną przestrzenią refleksji skupiającą zainteresowania pochodzące z różnorodnych obszarów wiedzy. Podejmując szeroko rozumianą tematykę estetyki i sztuki, czasopismo internetowe „Estetyka. Biuletyn” w zamierzeniu ma być otwartym forum dla rozwijania zakresu i przedmiotu estetyki jako dyscypliny naukowej. W czasopiśmie publikowane będą w związku z tym artykuły poruszające problemy tradycyjnej estetyki filozoficznej oraz współczesne zagadnienia wielodyscyplinowych badań, w których podejmuje się aspekty problematyki estetycznej lub artystycznej.

Nawiązując do profilu „Biuletynu PTE”, w nowym czasopiśmie internetowym obok artykułów badawczych, recenzji ważnych dla refleksji estetycznej publikacji, czy not dyskusyjnych, znajdzie się również część informacyjna, dotycząca najważniejszych wydarzeń ze świata polskiej estetyki: zapowiedzi i relacje z konferencji estetycznych, najnowsze publikacje, krótkie omówienia nowości wydawniczych, wywiady z artystami oraz informacje Zarządu PTE. Dzięki stałej współpracy z korespondentami z najważniejszych polskich ośrodków estetycznych prezentowane będą także aktualne informacje z dziedziny estetyki dotyczące ważniejszych wydarzeń artystycznych, promocji, gościnnych wykładów oraz awansów naukowych.

Pismo kierowane jest do szerokiego grona odbiorców, zarówno specjalistów, jak i pasjonatów związanych ze światem estetyki, sztuki, jak i innych dyscyplin.

Lilianna Bieszczad i Sebastian Stankiewicz

**I. ARTYKUŁY,
RECENZJE – OMÓWIENIA – DYSKUSJE**

Powrót do Schillera – „Piękno to wolność w zjawisku”. Estetyka jako wyzwanie dla myślenia nowoczesnego*

WOLFGANG WELSCH

Streszczenie: *Przedstawiona w dziele Kallias, czyli o pięknie (1793), Schillerowska idea piękna pojętego jako „wolność w zjawisku”, zostaje poddana ponownej ocenie w opozycji do wczesnonowoczesnych i nowoczesnych poglądów, ugruntowanych na separacji między naturą i wolnością oraz światem i człowiekiem. Rozdział ten można przezwyciężyć dzięki potwierdzonej przez współczesną naukę tezie Schillera, że naturalne piękno bierze się z wolności w naturze. Pogląd Schillera jest rekomendowany i broniony jako sposób wyrwania się z modernistycznej bigoterii.*

Słowa kluczowe: *dualizm, etyka szacunku, Goethe, Hegel, Kallias, czyli o pięknie, Kant, Krytyka władzy sądenia, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka, natura, nowoczesność, obiektywność, piękno, samoorganizacja, Schiller, subiektywizm, wolność*

1. Rozważania wstępne

a. Ukryta wskazówka estetyki doby nowoczesności – człowiek nie jest odseparowany od świata, lecz z nim połączony

W pierwszej połowie lat 70. XVIII w. Immanuel Kant zapisał bardzo interesującą uwagę: „Piękne rzeczy wskazują, że człowiek pasuje do świata”¹. Jeśli to stwierdzenie jest prawdziwe, to estetyka ma szansę osiągnąć w myśli nowoczesnej poczesne miejsce. Estetyka posiadałaby wtedy potencjał do tego, aby w jej ramach rozważyć a nawet przezwyciężyć fundamentalny błąd, na którym zasadzają się nowoczesne i współczesne sposoby myślenia, a mianowicie, założenie o istnieniu nieprzekraczalnej przepaści między ludźmi a światem, będący konsekwencją przypisania człowiekowi i światu do całkiem odmiennych porządków – *res cogitans* i *res extensa*.

W istocie, zasadniczą nowością, która pojawiła się wraz z rozwojem myśli wczesnej nowoczesności, było przekonanie, że świat nie będąc w żaden sposób zabarwiony duchem, jest radykalnie pozbawiony rozumności i zdeterminowany jedynie swą rozciągłością, materią i czysto mechanicznymi prawami, podczas, gdy ludzie wciąż określają racjonalność i myślenie. W konsekwencji, powstała rzekomo fundamentalna przepaść między ludźmi i światem, czyli dobrze znany dualizm

* Wersja angielska: *Schiller Revisited: „Beauty is Freedom in Appearance” – Aesthetics as a Challenge to the Modern Way of Thinking* opublikowana w „Contemporary Aesthetics”, vol. 12 (2014).

¹ „Die Schöne Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe” (I. Kant, *Reflexionen zur Logik, Akademie-Ausgabe*, Reimer, Berlin 1914, XVI, s. 127 [Nr 1820 a]). Według Ericha Adickesa refleksja ta pochodzi z lat 1771–72 albo 1773–75.

człowiek/świat. W obliczu świata, ze swej istoty pozbawionego ducha, człowiek jako byt z istoty duchowy, mógł pozostać jedynie bytem od niego oderwanym.

Z uwagi na domniemaną heterogeniczność człowieka i świata, uważano, że ludzie mogli jedynie wytwarzać świat według swojej wyobraźni, w żaden sposób nie mogąc poznawać świata realnego. Relacja między człowiekiem a światem miała być z zasady konstruktywistyczna zamiast realistyczna – wystarczy pomyśleć o teorii filozoficznej Kanta. Od tego czasu, myśl nowoczesna zmierzała do fundamentalnego subiektywizmu, niezależnie od tego, czy miał on transcendentalne, historycystyczne, czy społeczne oblicze. W swoim konwencjonalnym programie, filozofia nowoczesna od czasu Kanta aż po współczesną filozofię analityczną, ujawniała znamię subiektywizmu.

Jednakże nieoficjalny program filozofii nowoczesnej polegał na przewyciężeniu dualizmu i wypracowaniu w miejsce dychotomii między ludźmi a światem, nowego pojęcia łączności świata i człowieka. Choć przez długi czas wszystkie próby osiągnięcia takiego celu były skazane na porażkę, to być może przejście to uda się osiągnąć dopiero w naszych czasach².

W ramach estetyki, tej najwyraźniej przypadkowej dyscypliny filozofii, pracuje się – jeśli refleksja Kanta przytoczona na początku jest prawdziwa – podążając własnymi ścieżkami, nad niejawnym, lecz niezwykle ważnym zadaniem wykazania, że człowiek pasuje do świata. Tę myśl chciałbym uzasadnić w dalszej części przyglądając się poglądom Friedricha Schillera.

b. Zadanie estetyki według Kanta oraz dlaczego Kant go nie wypełnił z powodu subiektywistycznego nastawienia

Przyjrzyjmy się najpierw jeszcze raz poglądom Kanta. Jak wspomniałem, Kant z okresu przedkrytycznego, rozumiał piękno jako fenomen, który – w przeciwieństwie do typowego dualistycznego przekonania – dostarcza dowodu na naszą łączność ze światem.

Jednakże Kant z okresu krytycznego zaczął opracowywać logikę dualizmu. W *Krytyce czystego rozumu* (1781), pokazał że świat fizyczny reprezentuje związek zjawisk określony przez prawa wynikające z zasad czystego intelektu. Z kolei w *Krytyce rozumu praktycznego* (1788) wyjaśnił, jak dla istot moralnych, jakimi są ludzie, ważny jest nie ten fizyczny, lecz całkiem odmienny porządek wolności. Zrodziło się w związku z tym ważne pytanie, jak te dwa porządki mogą być ze sobą zgodne oraz jak, w szczególności, akty wolności są możliwe w deterministycznie określonym świecie?

Problem ten w lapidarnej formie ujawnia oczywisty dualizm myśli nowoczesnej. Kant próbował przedstawić rozwiązanie w swojej *Krytyce władzy sądu* (1790) i dlatego też pisał o niej jako „o środku spajającym dwie części filozofii w jedną całość”³. Zjawisko piękna z jednej strony oraz zjawisko

² Por. W. Welsch, *Blickwechsel – Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 2012, Tenze, *Mensch und Welt. Eine evolutionäre Perspektive der Philosophie*, Beck, München 2012, Tenze, *Homo mundanus – Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2012.

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądu* [1790], przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 2004, s. 19.

organiczności z drugiej, powinny umożliwić „przejście od dziedziny pojęć] przyrody do dziedziny pojęcia wolności”⁴ i świadczyć w ten sposób o tym, że jesteśmy upoważnieni do przyjęcia zgodności między naszymi racjonalnymi oczekiwaniami i strukturą świata. W rezultacie, powinno nas to upewnić, że jako ludzie nie jesteśmy – jak twierdzi się w klasycznym założeniu myśli nowoczesnej – zasadniczo obcymi w świecie, lecz, jak pisał Kant dwadzieścia lat wcześniej – człowiek w sposób oczywisty „pasuje do świata”.

Jednakże sposób, w jaki Kant wyraził rolę tego, co piękne, nie był najszczerliwszy. Podkreślił bowiem subiektywność sądu smaku zbyt mocno. Ogólnie rzecz biorąc, to podkreślenie jest wadą jego filozoficznych koncepcji, zwłaszcza jego teorii wiedzy, w której wszystkie roszczenia do obiektywności zostały zredukowane do spełnienia subiektywnych wymogów. Równocześnie, estetyczna radość z piękna, według Kanta, powinna także pochodzić wyłącznie ze spełnienia naszej podstawowej poznawczej intencji, którą jest osiągnięcie harmonii między zmysłowością a intelektem⁵. Argumentując jednak w ten sposób, Kant wyraźnie zagubił tę cechę, która – w myśl jego wcześniejszej idei – powinna stać się cechą decydującą o pięknie, tj. doświadczenie zgodności ze światem. Piękno, gdy jest odczytywane jedynie za pomocą terminów subiektywistycznych, pozwala tylko na doświadczenie zgodności władz podmiotu, zamiast na doświadczenie zgodności ze światem.

Kantowskiej epistemologii i estetyce brakuje przyjrzenia się źródłom naszych wzorców poznawczych. Skąd je wzięliśmy? Dlaczego są takie, jakie są? Odpowiedź nie jest trudna. Te wzorce rozwinęły się bowiem w toku ewolucji we współpracy ze światem, dlatego też, sam świat, jest już w nie wpisany. W rezultacie, istnieje zgodność między tymi wzorcami a strukturą świata i to dlatego piękno oparte na takich wzorcach, pozwala nam doświadczyć, że człowiek „pasuje do świata”.

Nie będąc tego świadomym, Kant nie był w stanie przedstawić piękna jako zjawiska reprezentującego fakt, że pasujemy do świata. Stąd też w swojej realizacji, *Krytyka władzy sądzenia* nie osiąga zamierzonego wcześniej celu: korespondencji między człowiekiem i światem.

Jak zaznaczyłem, subiektywizm stanowi sedno filozofii Kanta, jednakże jego następcy dostrzegli subiektywizm przede wszystkim jako osiągnięcie, a nie problem, stąd nawet wzmocnili tę perspektywę, zwłaszcza Johann G. Fichte oraz wcześniejsi romantycy.

⁴ Tamże, s. 54.

⁵ „[...] zdolność powszechnego udzielania się sposobu przedstawiania [zawartego] w sądzie smaku powinna mieć miejsce bez założenia z góry jakiegoś określonego pojęcia, nie może ona być niczym innym, jak tylko [samym] stanem umysłu [zachodzącym] w swobodnej grze wyobraźni i intelektu (o ile władze te, tak jak to jest wymagane dla jakiegoś poznania w ogóle, zgadzają się ze sobą); zdajemy sobie bowiem sprawę z tego, że ten subiektywny stosunek, nadający się dla poznania w ogóle, musi być tak samo ważny dla każdego [podmiotu], a zatem mieć zdolność powszechnego udzielania się, jak każde określone poznanie, które przecież zawsze opiera się na owym stosunku, jako na [swym] subiektywnym warunku. Ten jedynie subiektywny (estetyczny) sąd o przedmiocie lub o przedstawieniu, dzięki któremu dany zostaje przedmiot, poprzedza więc rozkoszowanie się nim i stanowi podstawę dla rozkoszowania się harmonią władz poznawczych” (tamże, s. 86-87).

Zaledwie kilku filozofów przeciwstawiło się tej tendencji i ujmowało subiektywizm jako co najwyżej półprawdę. Paradygmatycznie uczynił to Hegel, ganiąc idealizm subiektywny zapoczątkowany przez Kanta i nazywając go idealizmem „płaskim”, „niemądrym”, a nawet „filisterskim”⁶. Cały swój wysiłek Hegel poświęcił, aby wyjść poza ten „zły idealizm czasów nowoczesnych”⁷. Podobnie Goethe ubolewał w swych późniejszych latach: „Odebrano mi cały mój czas, zmitrężyłem go bowiem całkowicie na subiektywistycznych poszukiwaniach, podczas gdy ja, wraz z moją obiektywistyczną misją, znalazłem się w niekorzystnym położeniu pozostając zupełnie sam”⁸.

2. Schiller – piękno i wolność

Zwróćmy się teraz do Schillera. Jego także uwierał subiektywizm Kanta, gdyż sam opowiadał się za obiektywnością piękna. Szczególnie interesujący jest sposób, w jaki Schiller usiłował tę obiektywność zademonstrować. Uczynił to łącząc piękno z wolnością, bowiem piękno jest według niego „wolnością w zjawisku”. Jeśli jego formuła jest wiarygodna, to można by wtedy powiedzieć z pewnym wyprzedzeniem, że problem z *Krytyki władzy sądzienia* zostaje rozwiązany, ponieważ natura wytwarzająca piękno już sama z siebie zawiera cechy wolności. Stąd realizacja ludzkiej wolności pośród natury przestaje być w ogóle problemem, gdyż wolność reprezentuje tu stały łącznik między światem a ludźmi. W konsekwencji, estetyka jest w stanie wydostać się ze ślepej uliczki nowoczesnego dualizmu.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się szczegółowo, w jaki sposób Schiller uczynił swoje rozwiązanie wiarygodnym. Odwołuję się do listów, które napisał do swego przyjaciela Gottfrieda Körnera w 1793, nadając im tytuł *Kallias, albo o pięknie*⁹. W moim przekonaniu, pomysł rozwinięty w tych listach (które niestety zostały opublikowane znacznie później, bo w 1847) jest najwyższej wagi, znacznie wyższej, niż poglądy wyrażone w sławniejszym dziele *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* opublikowanym w 1795.

a. Regularność, wolność i piękno

Najpierw Schiller stwierdza, że doświadczamy tylko takich rzeczy naturalnych jako pięknych, których powstawanie opiera się na regule. Gdy przyglądamy się liściowi, odnosimy natychmiastowe wrażenie, że różnorodne jego

⁶ G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 2014, s. 123 [§ 46]; G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii* [Vorlesungen 1816–1832], t. III, przeł. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 2013, s. 385; G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii religii* [Vorlesungen 1821–1831], t. II, przeł. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 2007, s. 445.

⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii* [Vorlesungen 1816–1832], t. III, przeł. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 2013, s. 405; por. tamże, s. 440.

⁸ J.W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, red. K. Richter et al., vol. 19: J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, red. H. Schläffer, Hanser, München 1986, s. 101 [14 kwietnia 1824].

⁹ F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, przeł. M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007.

części otrzymały swoje przemyślane uporządkowanie w efekcie podążania za jakimś prawidłem¹⁰. Gdyby to uporządkowanie miało zniknąć, przestalibyśmy sądzić o liściu, że jest piękny. W takim razie, po pierwsze, doświadczenie piękna opiera się na wrażeniu regularności. Po drugie, tej reguły nie wolno narzucać przedmiotowi z zewnątrz, ma ona bowiem swe źródło w samym przedmiocie¹¹. Powinno się odnieść wrażenie, że reguła oraz powiązane z nią kształtowanie przedmiotu „wypływa swobodnie z samego przedmiotu”¹². W tym wypadku, przedmiot jawi się jako samookreślający, samoregulujący lub jako wolny¹³.

Jeśli oba warunki są spełnione, to znaczy, gdy postrzegamy przedmiot jako ten, który podąża za regułą biorącą się z niego samego, wtedy doświadczamy, że jest on piękny. Dlatego też doświadczenie piękna utrwala wolność: piękno jest kryptogramem wolności¹⁴. Formuła Schillera wyrażająca tę myśl, brzmi: „piękno jest wolnością w zjawisku”¹⁵. Nie posiada ona jednak rygorystycznego znaczenia, ponieważ Schiller nie chce powiedzieć, że w przypadku piękna, wolność występuje tylko w niewłaściwej, zjawiskowej formie (zważywszy, że wolność w swej istocie jest czymś inteligibilnym), ale że – w zupełnie pozytywnym sensie – wolność pojawia się rzeczywiście, wysuwa na plan pierwszy, sama się manifestuje i staje się oczywista. Piękno jest realnym doświadczeniem wolności na drodze percepcji¹⁶.

b. Obiektywność

Dla Schillera ważne jest, że jego wyjaśnienie percepcji piękna jako wolności gwarantuje, w przeciwieństwie do Kanta, obiektywność piękna. Dzieje się tak, ponieważ regularność będąca świadectwem wolności i równocześnie przyczyną piękna, jest obiektywną cechą samego przedmiotu, przynależącą do niego niezależnie od tego, czy postrzegamy go, czy też nie¹⁷, dlatego jest to rzeczywiście niezależna od podmiotu cecha.

¹⁰ Por. tamże, s. 54, [List z 23 lutego 1793].

¹¹ Musi to być taka reguła, że: „coś [tj. rzecz naturalna – przyp. tłum.] istnieje dzięki regule, którą samo sobie nadało” (tamże, s. 60).

¹² Tamże, s. 62.

¹³ Wrażenie, że kształtowanie przedmiotu wynika z samookreślającej reguły, prowadzi do „przedstawienia określoności wewnętrznej, czyli wolności” (tamże, s. 55). Rzecz „zmusza” nas „abyśmy zauważyli przysługującą mu właściwość bycia określonym nie zewnętrznie” (tamże, s. 54).

¹⁴ „[...] to, co obiektywne w rzeczach, za sprawą czego mogą one jawić się jako wolne, jest zarazem tym samym [czynnikiem], który jeśli jest, czyni rzeczy pięknymi, a którego brak pozbawia je piękna” (tamże, s. 53).

¹⁵ „Piękno nie jest więc niczym innym jak wolnością w zjawisku” (tamże, s. 43) [List z 8 lutego 1793]; „Podstawą piękna jest zawsze wolność w zjawisku” (tamże, s. 55) [List z 23 lutego 1793].

¹⁶ Nawiasem mówiąc, dla Schillera i Kanta, piękno naturalne liczy się najbardziej, bardziej niż piękno w sztuce; przy czym to ostatnie „wymaga (...) całkiem osobnego rozdziału” (tamże, s. 59).

¹⁷ Schiller podkreśla, że „natura i heautonomia stanowią obiektywną właściwość tych przedmiotów, którym ją przypisuję; gdyż przysługuje im także wtedy, gdy wyobrażamy sobie, że nie ma żadnego postrzegającego je podmiotu. Różnica między dwiema istotami natury, z których jedna jest samą formą i wykazuje całkowite panowanie siły ożywiającej nad masą, druga zaś jest zniewolona właśnie przez swą masę, różnica ta pozostaje również, gdy całkowicie pominiemy oceniającego” (tamże, s. 59).

c. Wolność wszędzie, albo „W estetycznym świecie każda istota naturalna jest wolnym obywatelem”

Schiller w ten sposób dokonuje dwóch posunięć. Najpierw demaskuje doświadczenie piękna jako doświadczenie wolności, nazywamy bowiem pięknymi te przedmioty, które ujawniają wolność. A następnie, przenosi cechy charakterystyczne dla wolności ze sfery ludzkiej w obręb świata naturalnego – dostrzega, że wolność jest już tam obecna. W rezultacie, doświadczenie piękna prowadzi nas poza antropiczne *stretta*, gdzie wolność nie jest już dłużej jedynie ludzkim zjawiskiem, lecz staje się także fenomenem naturalnym. Schiller rozwija ogólną ontologię wolności, która obejmuje nie tylko sferę ludzkiego działania, ale także dziedzinę rzeczy naturalnych, jak i bytów kulturalnych.

Zacytujmy tu dłuższy fragment: „Kiedy mogę w pełni stwierdzić, że osoba jest pięknie ubrana? Wtedy, gdy ani ubiór z powodu ciała, ani ciało z powodu ubioru nie tracą swojej wolności; wtedy, gdy szata wygląda tak, jak gdyby nie miała nic wspólnego z ciałem, a mimo to w najdoskonalszy sposób mu służyła. Piękno, lub raczej smak, rozważa wszystkie rzeczy jako *samocelowe* i nie toleruje zgoła tego, żeby jedno drugiemu służyło jako środek lub dźwigało [za nie] jarzmo. W estetycznym świecie, każda istota naturalna jest wolnym obywatelem, który ma takie samo prawo jak najszlachetniejszy [obywatel] i który *ani razu nie powinien być zmuszany dla dobra całości*, lecz na wszystko bezwzględnie musi *wyrazić zgodę*. W tym świecie estetycznym, całkiem innym aniżeli najdoskonalsza platońska republika, również surdut, który noszę na grzbiecie, domaga się ode mnie respektu wobec swej wolności, i żąda ode mnie, zawstydzonego użytkownika, żebym nigdy nikomu nie dał poznać, że on mi *służy*. Dlatego też wzajemnie obiecuje mi, używać swej wolności tak oszczędnie, żeby przy tym w najmniejszym stopniu nie uchybić mojej; i jeśli obydwie strony dotrzymają słowa, to cały świat powie, że jestem pięknie ubrany”¹⁸.

W ten sposób Schiller sugeruje, jak już wcześniej wskazałem, poszerzenie wolności. Rozciąga jej występowanie poza ludzką moralność na naturę oraz artefakty. Estetycznie można odkryć wolność wszędzie: „Smak rozważa *wszystkie* [podkreślenie autora] rzeczy jako *samocelowe*”¹⁹. Całość natury jest dziedziną wolności: „...każda piękna naturalna istota [będąca] ode mnie szczęśliwszym obywatelem [tego królestwa] woła do mnie: bądź wolny tak samo jak ja”²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 62-63. Schiller kontynuuje: „Jeśli natomiast surdut *uciska* mnie, wówczas oboje, surdut i ja, stracimy na swej wolności. Dlatego wszystkie ubrania zbyt ciasne i nazbyt obszerne są mało piękne; ponieważ nie chodzi o to, żeby oba ograniczały swobodę poruszania się, tak jak w ciasnym ubraniu ciało ukazuje swą figurę jedynie kosztem surduta, a w obszernym ubraniu surdut zataił kształt ciała, rozdymając sam siebie, a swego pana sprowadzając jedynie do roli tragarza” (tamże, s. 63).

¹⁹ Tamże, s. 62.

²⁰ Tamże, s. 66; pełne zdanie brzmi: „Dlatego królestwo smaku jest królestwem wolności – piękny świat zmysłowy [jest] najszczęśliwszym symbolem [tego], jakie powinno być [królestwo] moralne, a każda piękna naturalna istota [będąca] ode mnie szczęśliwszym obywatelem [tego królestwa] woła do mnie: bądź wolny tak samo jak ja”. Można by nawet powiedzieć, że rzeczy naturalne są już wolne podczas, gdy ludzie wciąż jeszcze nie; muszą ciągle dążyć do wolności, którą rzeczy naturalne już posiadają. Realizacja ludzkiej wolności jest wciąż otwartym politycznym dążeniem. W tym sensie, człowiek winien brać do-

Wolność jest już zjawiskiem naturalnym zanim stanie się zjawiskiem ludzkim. W związku z tym, każdą istotę naturalną należy rozpoznawać i szanować jako „wolnego obywatela”. Różnica pomiędzy człowiekiem a naturą nie jest różnicą między wolnością i jej brakiem, gdyż obie strony wolność posiadają. Mówiąc precyzyjnie – wszystko jest przykładem wolności. To, że wolność nie jest ludzkim przywilejem, ale istniejącym już faktem naturalnym, odkrywamy dzięki doświadczeniu estetycznemu, które każe nam ten fakt brać zdecydowanie pod uwagę.

Doświadczenie estetyczne prowadzi w ten sposób do etyki wolności. Powinniśmy postrzegać wszystkie rzeczy jako figury wolności i traktować je z odpowiednim szacunkiem. Wolność jest bowiem podstawową naturą Bytu. Postawa estetyczna ujmuje tę naturę implikując etykę uniwersalnego szacunku. Tutaj Schiller najwyraźniej wykracza poza zachodnie ograniczenia i opowiada się za etyczną perspektywą, która jest lepiej znana w Azji Wschodniej jako perspektywa np. taoizmu lub buddyzmu. Powinniśmy traktować wszystkie byty, wszystkich naszych naturalnych współobywateli w tym świecie z równym szacunkiem. Dość typowo, Schiller odwraca również zachodni wzorzec, według którego wolność jest przede wszystkim wolnością własną (przypomnijmy sobie koncepcję Fichtego) a dopiero później wolnością innego, zwłaszcza wtedy, gdy pisze: „Pierwsza zasada dobrego tonu [brzmi]: *szanuj cudzą wolność*; druga: *ukaz własną wolność*”²¹, komentując to potem: „Skrupulatne spełnienie obu jest nieskończenie trudne; lecz dobry ton wymaga ich niezawodnie i to tylko one kształtują doskonałego światowca”²².

d. Iluzja estetyczna czy wolność rzeczywista?

Kończąc tę interpretację Schillera, chciałbym postawić dwa powiązane ze sobą blisko pytania. Jak wypada filozofia wolności rozwinięta w listach *Kallias*, czyli o pięknie w porównaniu do myśli z późniejszego dzieła *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*? oraz, czy rzeczywiście Schiller uważa wolność za obiektywną cechę rzeczy naturalnych (lub przynajmniej pięknych rzeczy w naturze), czy też jedynie chce abyśmy *uważali* je za figury wolności, choć w rzeczywistości nimi nie są (lub w ścisłym sensie nie można tego twierdzić)²³? Czy „królestwo smaku”²⁴ zarysowane w listach *Kallias* jest w końcu-

słownie i na poważnie odwołanie do wolności wyrażane przez rzeczy naturalne.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Pod wpływem Kanta, Schiller mówi jednak „że nie ma w świecie zmysłowym rzeczy, która posiadałaby prawdziwą wolność, a nie tylko pozorną” (tamże, s. 53). Niemniej, wypowiada się w obronie obiektywności piękna, argumentując w ten sposób: „Skoro jednak rzeczy, o ile występują one w zjawisku, wolności nie mogą posiadać, ani okazywać, to jak można szukać obiektywnej podstawy przedstawienia [wolności] w zjawiskach? Tą obiektywną podstawą musi być taka właściwość [rzeczy], której przedstawienie bezwzględnie *zmusza* nas do tego, aby wytworzyć w nas ideę wolności, a następnie odnieść ją do przedmiotu” (tamże). Schiller poszukuje w ten sposób drogi do obiektywności piękna, której nie naruszają Kantowskie wątpliwości.

²⁴ Tamże, s. 66.

wym rozrachunku jedynie sprawą iluzji, jak to się dzieje w przypadku proklamowanego w dziele *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* „państwa estetycznego”²⁵?

Różnica między tymi dwiema koncepcjami jest znacząca. W listach *Kallias, czyli o pięknie*, Schiller nie ogranicza się, jak robi to w pracy *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, do świata człowieka, czy konkretniej „tylko do nielicznych wybranych kręgów”²⁶, lecz traktuje o wolności dokładnie tak, jakby dotyczyła ona dziedziny wykraczającej *poza* człowieka. Najważniejsze jednak, że Schiller rozumie i zaleca wolność nie tylko jako zjawisko lub jako ideę regulatywną, czy coś w tym rodzaju; nie ma bowiem na myśli, że powinno się *uważać* rzeczy naturalne za formy wolności, bo w rzeczywistości nimi nie są. Schiller jest natomiast przekonany, że wszystko *jest* przykładem wolności i że należy to brać pod uwagę.

3. Ocena koncepcji Schillera

Spróbujmy teraz oszacować stanowisko Schillera z krytycznego punktu widzenia.

a. „Wolność”

Pierwsza wątpliwość dotyczy Schillerowskiego rozumienia wolności, polegającego na tym, by postrzegać wolność wszędzie tam, gdzie kształt przedmiotu naturalnego jest determinowany przez regułę narzuconą sobie; dobrą ilustracją był tu przykład z liściem. Czy pogląd Schillera jest właściwy i wystarczający?

Sednem Schillerowskiego postrzegania wolności jest to, że kształt przedmiotu nie jest wymuszony przez nacisk zewnętrzny, lecz jest efektem wewnętrznej aktywności tego przedmiotu. Z pewnością byłoby przesadą powiedzieć, że ten kształt wynika wyłącznie z tej aktywności, nie trzeba bowiem wspominać, że czynniki zewnętrzne także odgrywają tu rolę. Decydującą sprawą jest to, że istnieje tutaj *interakcja*, w której bierze udział dążność przedmiotu do właściwego kształtu oraz że daje się to w rezultacie rozpoznać. Schiller mówi o wolności wówczas, gdy w grę wchodzi takie samokształtowanie i gdy daje się ono postrzegać.

Istoty żywe z pewnością zawdzięczają swoją postać aktom samokształtowania. Ich uformowanie jest zatem efektem działania czynników nie tylko zewnętrznych, lecz także wewnętrznych; używając współczesnej terminologii – kod genetyczny zakłada konkretny wzrost i etapy formowania, które następnie są implementowane w interakcji z otoczeniem.

²⁵ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, (w:) Tenże, *Pisma teoretyczne*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, *List dwudziesty siódmy*, s. 154 i n.

²⁶ Tamże, s. 157: „Czy istnieje takie państwo pięknego pozoru [tj. państwo estetyczne, przyp. tłum.] i gdzie go szukać? Jako potrzeba istnieje w każdej duszy subtelnej, w rzeczywistości zaś, podobnie jak prawdziwy Kościół i prawdziwą Rzeczpospolitą, znaleźć je można tylko w nielicznych wybranych kręgach...”.

Oczywiście, dany osobnik nie wymyśla sam siebie z niczego, lecz realizuje modalność gatunkową w ramach konkretnych warunków środowiskowych. Jednakże całkowitego procesu samoformowania nie musimy brać pod uwagę, gdy mówimy o wolności (wolności nie można zrównywać z arbitralnością lub dowolnością). Co więcej, sama modalność gatunkowa powstała w procesie, który zakłada wolność, bowiem ostateczne, genetycznie zakorzenione zasady były rozwijane w ramach gatunku przez długi czas w ścisłym zestroju z warunkami zewnętrznymi. Mówiąc krótko, zarówno pojawienie się cech gatunkowych, jak i ukształtowanie się osobniczych wzorców konkretnych gatunków, wskazują na obecność elementów samokształtowania. Pogląd Schillera jest więc zupełnie poprawny, jeśli bierzemy pod uwagę istoty żywe.

b. Czy wszystko co naturalne jest piękne?

Pytanie to oczywiście prowadzi wprost do kluczowej kwestii. Pogląd Schillera dotyczący wolności można stosować do wszystkich istot żywych, choć sami doświadczamy tylko niektórych takich istot jako pięknych. Gdyby nasze poczucie piękna było, jak sugeruje Schiller, na ogół wywołane przez percepcję samokształtowania, wtedy doświadczalibyśmy wszystkich istot żywych jako pięknych. Jednak tak nie jest, a zatem, coś musi być nie tak z koncepcją Schillera.

Najlepsza odpowiedź na tę wątpliwość wydaje się następująca: Schiller wyobraża sobie typ piękna (i coraz to bardziej ten jeden jedyny), który jest zasadniczo wskaźnikiem wolności. Wszystko, co się dla niego liczy, to odkryć ślady wolności i gdziekolwiek je odnajduje, mówi o pięknie. Można by to uważać za jednostronność lub nawet osobliwość, ale należy także pamiętać, że pojęcie i poczucie piękna nie są ustalone *per se*, lecz są kulturowo i historycznie zmienne. Żyjąc w epoce wolności i będąc początkowo entuzjastą Rewolucji Francuskiej²⁷, Schiller po prostu szuka wolności wszędzie i czyni z piękna jej detektor. Stąd też, chcąc zachować spójność, musi uważać każdy organiczny kształt – jeśli tylko ujawnia cechy samokształtowania – za piękny²⁸. Jest to z pewnością bardzo szczególny sposób oceny piękna, lecz zarazem taki, który daje się dobrze zrozumieć. Na przykład, wielu biologów na podstawie swojej specjalistycznej wiedzy uważa stworzenia za piękne w każdej własności, które zwykły człowiek raczej odrzuca jako brzydkie.

c. Samoorganizacja i wolność w naturze

Czy propozycja Schillera, aby dostrzegać wszędzie w naturze elementy wolności i w konsekwencji uważać i traktować każdą rzecz naturalną jako

²⁷ W 1792 Narodowe Zgromadzenie Prawodawcze rewolucyjnej Francji nadało Schillerowi zaszczytny tytuł Obywatela Francji.

²⁸ W podobny sposób, jego estetyczny opis artefaktów jest ukierunkowany przez perspektywę wolności. Surdut bowiem, jak widzieliśmy, jest estetycznie kompletny, jeśli z jednej strony posiada wolność, a z drugiej jej przydaje.

wolnego obywatela, nie posuwa się za daleko? Współczesna nauka w znacznym stopniu dowodzi racji Schillera. Wskazuje się w niej bowiem, że natura ujawnia cechy wolności na wielu poziomach. Jest to powszechne na poziomie mikro, bowiem świat kwantowy nie jest deterministyczny i ujawnia spontaniczność w wielu swoich aspektach. To samo obowiązuje na poziomie makro, gdyż samooodniesienie i samoorganizacja – fundamentalne formy wolności, które można odnaleźć w świecie fizycznym – są najbardziej podstawowymi zasadami, zgodnie z którymi natura wytwarza swoje struktury porządku, począwszy od galaktyk, poprzez organizmy, aż po twory społeczne. Tak oto, wolność jest fundamentalną i uniwersalną zasadą natury albo ewolucji, zarówno ewolucji kosmicznej, jak i biotycznej czy kulturalnej²⁹. Schiller miał całkowitą rację, gdy twierdził, że wolność w naturze jest obecna już wcześniej.

Ponadto teza Schillera, że wolność naturalna znajduje swój wyraz w pięknie, także zostaje wsparta przez współczesną naukę. Naukowcy odkryli, że powszechnie uznane typy piękna biorą się z faktu, iż rzeczy naturalne uzyskują swój kształt w procesach samoorganizacji³⁰. Dzieje się tak – na przykład – w przypadku wzorców wzrostu przedmiotów naturalnych, które odwzorowują „złoty kąt”, będący zastosowaniem złotego podziału w odniesieniu do koła; przykładami są tu: rozmieszczenie łusek (sporofili) w szyszce sosnowej, czy ziaren w kwiecie słonecznika, albo uporządkowanie płamek na pawim ogonie, czy też struktura muszli morskich³¹. W takich przypadkach, nasze poczucie piękna odpowiada na zasadę samopodobieństwa, która bierze się z procesów sprzężenia zwrotnego, i staje się przez to wykrywaczem samoorganizacji. W ten sposób nauka współczesna potwierdza teorię Schillera, a piękno jest efektem samoorganizacji³². Podsumowując, Schiller nie tylko nie myli się uważając, że wolność jest obecna w naturze już wcześniej, lecz także ma rację, gdy twierdzi, że estetyka może być dla tego faktu drogowskazem³³.

²⁹ Zauważmy, że ewolucja z zasady nie jest procesem deterministycznym, lecz takim, który zakłada istnienie wolności. Ta z kolei znajduje lub stwarza dla siebie miejsce na drodze wielorakich zróżnicowań i sposobów samooodniesienia. Ostatecznie, nawet prawa natury, które znamy dzisiaj, mogą nie posiadać uniwersalnej ważności, lecz pochodzić z procesu ewolucji naszego kosmosu (por. W. Welsch, *Homo mundanus*, dz. cyt., s. 855–857).

³⁰ Por. na ten temat: W. Welsch, *Zur universalen Schätzung des Schönen*, (w:) Tenże, *Blickwechsel – Neue Wege der Ästhetik*, dz. cyt., s. 292–330.

³¹ Por. F. Cramer, *Chaos und Ordnung: Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1989, s. 195–202; por. także: F. Cramer, W. Kaempfer, *Die Natur der Schönheit: Zur Dynamik der schönen Formen*, Insel, Frankfurt/Main 1992), s. 264–283.

³² A oto fragment, w którym Schiller wyjaśnia, że z pozoru czyste kategorie estetyczne otrzymują właściwy sobie sens dopiero jako kategorie naturalnych wzorców formacyjnych: „Celowość, porządek, proporcja, doskonałość – własności, w stosunku do których od dawna pokładano nadzieję na odnalezienie piękna – nie mają z pięknem nic wspólnego. Lecz tam, gdzie porządek, proporcja etc., należą do natury rzeczy, jak w przypadku każdego organizmu, tam *eo ipso* są one także nienaruszalne; lecz nie ze względu na nie same, ale ponieważ nie sposób ich oddzielić od natury rzeczy. Duże zaburzenie proporcji okazuje się brzydkie, ale nie dlatego, że uważamy proporcję za piękno. Lecz dlatego, że jest ono zaburzeniem natury, a zatem wskazuje na heteronomię” (Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, s. 62 [List z 23 lutego 1793]).

³³ Od okresu wczesnoromantycznego w filozofii, aż po współczesnego filozofa Johna McDowella, przyjmowano, że po wczesno- i późnonowoczesnej mechanistycznej degradacji natury, potrzebujemy „odczarowania” natury. Tylko w ten sposób można ponownie zjednoczyć ducha i naturę. Oczekiwano tego od-

d. Schillerowska koncepcja estetyki przekracza nowoczesny, dualistyczny sposób myślenia

Na zakończenie przywołajmy rozważania początkowe. Powiedziałem, że estetyka jest w stanie zaleczyć podstawowy błąd myślenia nowoczesnego polegający na wyraźnym odseparowaniu człowieka od świata, a który wynika z rzekomo fundamentalnej ontologicznie, zasadniczej różnicy między nimi. W toku wywodu, zobaczyliśmy jak estetyka Schillera zarysowana w dziele *Kallias, czyli o pięknie*, dostarcza nam rozwiązania problemu. Dualizm modernistyczny zostaje tu przewyciężony poprzez ukazanie faktu, że natura nie jest tylko zwyczajnie deterministyczna, lecz obejmuje także zjawisko wolności; przestaje być ona kategorialnie opozycyjna wobec dziedziny ludzkiej wolności, lecz staje się na nią otwarta³⁴.

Z estetycznego punktu widzenia, Schiller w miejsce modernistycznego dualizmu zarysowuje monizm wolności. Jeśli świat niesie już ze sobą aspekty wolności, wtedy człowiekowi nie wolno konfrontować się ze światem jako czymś obcym wobec niego, lecz winien on przedmioty naturalne – według słów Schillera – powitać z radością i szacunkiem przysługującym równym obywatelom, jako pokrewne instancje wolności, które wołają do nas: „bądź wolny tak samo jak ja”. W ten sposób można przewyciężyć opozycję między człowiekiem i światem, a my, ludzie, możemy działać dalej w przymierzu z naszymi naturalnymi współobywatelami.

Przeł. Sebastian Stankiewicz

czarowania ze strony religii, filozofii, literatury oraz nowych mitologii – jednak takie próby się nie pojawiły. Dlatego też ludzie nadal skarżą się, że ów dezyderat nie został spełniony i że ugrzęźliśmy w odwiecznej niedoli. Jednak ci, co tak uważają, musieli przespać osiągnięcia współczesnej nauki, bowiem tylko w ten sposób można wyjaśnić nieświadomość tego, że „odczarowanie” trwa już od długiego czasu, jednak nie ze strony instancji, w których pokładano nadzieje, ale spośród wszystkich możliwych instancji, ze strony tej, od której nie oczekiwano niczego dobrego i ją zignorowano: współczesnej nauki. To od niej wyszedł faktyczny, wspaniały ekwiwalent „odczarowania”, mianowicie, naukowe ujęcie natury oferujące wszystko, czego można sobie zażyczyć, aby wydostać się ze starego mechanicyzmu i dualizmu. W eseju tym, starałem się pokazać, w jaki sposób estetyczna koncepcja Schillera dostarcza ku temu wystarczających środków.

³⁴ Gdyby Kant rozumiał naturę w ten sposób, byłby w stanie uratować swoją trzecią krytykę.

Schiller Revisited: „Beauty is Freedom in Appearance” – Aesthetics as a Challenge to the Modern Way of Thinking

WOLFGANG WELSCH

Abstract: *This essay re-evaluates Schiller's idea of beauty as „freedom in appearance”, as brought forward in his Kallias or on Beauty (1793), against the backdrop of early modern and modern thinking that based itself on a fundamental split between nature and freedom, world and man. Schiller's claim that natural beauty results from freedom in nature bridges this gap. His suggestion is confirmed by modern science. Schiller's view is recommended and defended as a way of escaping modern bigotry.*

Keywords: *beauty, Critique of Judgment, dualism, ethics of respect, freedom, Goethe, Hegel, Kallias or on Beauty, Kant, Letters on the Aesthetic Education of Man, modernity, nature, objectivity, Schiller, self-organization, subjectivism*

Ku faktyczności doświadczenia estetycznego

IWONA LORENC

Uniwersytet Warszawski

Streszczenie: *Celem artykułu jest wskazanie potrzeby zorientowania badań estetycznych na przysługujący doświadczeniu estetycznemu wymiar faktyczności. Potrzeba ta staje się dzisiaj szczególnie dojmująca w obliczu faktu, że współczesne dyskursy humanistyki stronią od zagadnień związanych z tym wymiarem współczesnego doświadczenia. Kwestia faktyczności doświadczenia estetycznego, podnoszona przez współczesną fenomenologię i hermeneutykę, jest blisko związana z zadaniem rozwiązania problemów skończoności codziennego doświadczenia. Ujawnia się tu ważność faktyczności życia zmediatyzowanego przez sztukę w warunkach późnej nowoczesności, a w ten sposób doświadczenia i rozumienia faktyczności określonej przez estetyzację oraz interpretację.*

Słowa kluczowe: *faktyczność, doświadczenie estetyczne, humanistyka współczesna, sens, znaczenie, późna nowoczesność, aisthesis*

1. Nauki humanistyczne a potrzeba badań nad faktycznością

Zadaniem szkicu jest ukazanie potrzeby ukierunkowania badań estetycznych na wymiar faktyczności, przysługujący doświadczeniu estetycznemu. Zakładam, że potrzeba ta staje się dzisiaj szczególnie dojmująca. Tym bardziej ważna, im dalej od zagadnień związanych z faktycznością współczesnego doświadczenia są liczne dyskursy nauk humanistycznych.

Michał Paweł Markowski trafnie wskazuje – za Theodorem W. Adornem, jak również za Peterem Sloterdijkem – na przyczyny kryzysu nauk humanistycznych, które hołdując ideałowi naukowości przyczyniają się do pogłębiania procesu trwającego późną nowoczesność, a mianowicie – do „odduchowania ducha”. W efekcie prowadzi to do „zakłócenia równowagi między życiem teoretycznym i praktycznym, albo teorią i mądrością, na zdecydowaną niekorzyść życiowej praktyki”³⁵. Ów dość oczywisty stan pogłębiającego się dystansu dzielącego „zielone drzewo życia” od „szarej teorii” humanistycznych dyskursów dodatkowo uzupełnia towarzysząca im sytuacja „nieustannej niepewności spowodowanej substancjalnym rozziwem (asymetrią) między tekstami i rzeczywistością”³⁶. Słowem – jako humaniści skazani na interpretację tekstów kultury, nie możemy być pewni ich sensów. W przeciwieństwie do faktów i praw, nad którymi pochylają się przyrodnicy, sens będący

³⁵ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013, s. 48.

³⁶ Tamże, s. 39.

przedmiotem humanistycznej interpretacji zawsze będzie nosił ślady owej wyjściowej badawczej sytuacji rozdarcia między życiem/doświadczeniem życia i zapisem/interpretacyjnym odczytaniem. Dodajmy do tej pobieżnej charakterystyki czynnik autorefleksyjności, który – np. zdaniem Anthony Giddensa³⁷ – w późnej nowoczesności ulega znacznej intensyfikacji. Im bardziej nauki humanistyczne, w tym filozofia, zwracają się ku sobie samym, tym mniej pewności, tym bardziej spoczywają one na „lotnych piaskach”.

Giddens trafnie ujmuje taki stan rzeczy jako charakterystyczny dla późnonowoczesnych procesów czasoprzestrzennej dystancjacji. Doświadczenie świata przez człowieka nowoczesnego jest nieciągłe, a wraz z przyspieszonym tempem zmian cywilizacyjnych i kulturowych, wraz z globalizacją zagrożeń, postępującymi procesami wykorzeniania człowieka z tradycyjnych sposobów osadzenia w doświadczeniach czasoprzestrzennych, ów stan nieciągłości nabiera szczególnej wyrazistości. Sens, ku któremu zmierzają w swoich interpretacjach humaniści, nie znajduje już trwałego osadzenia w tradycji, w czasoprzestrzennych konfiguracjach ludzkich doświadczeń i ich nieodmiennych znaczeniach, lecz wyłania się z napięć pomiędzy nimi, z obserwacji ich pojawiania się i zaniku.

Doznaniowość charakterystyczną dla późnej nowoczesności cechują niepokojące współczesnych tendencje do rozśrodkowania (rozproszenia uwagi lub osłabienia funkcji ześrodkowania w podmiocie wolicjonalno-refleksyjnym). Wraz z procesami estetyzacji przyczyniają się one do rozluźniania sieci związków, jakie łączą nasze prekonceptualne zakorzenienie w świecie ze strukturą znaczeń utrwalonych w tradycji kulturowej. A przecież to właśnie stabilność owych związków decyduje w znacznym stopniu o poczuciu komunikacyjnego, poznawczego i egzystencjalnego bezpieczeństwa opartego na zrozumiałości świata, języka, przy pomocy którego próbujemy ją wyśłowić, osadzonego na założeniu przewidywalności wydarzeń i poczuciu ciągłości doświadczenia.

W świetle powyższych uwag, zwłaszcza tych, które dotyczą postępującej utraty ciągłości doświadczenia w późnej nowoczesności, pytanie o to, czy i jaki mamy dostęp do doświadczeń innych ludzi (w tym do doświadczeń minionych) nabiera kluczowego znaczenia dla współczesnego humanisty. W tym względzie korzystną furtkę dla humanistyki otworzyły badania Wilhelma Diltheya, zwłaszcza jego kategoria *Erlebnis* (skutecznie odróżniona od poznawczo rozumianego doświadczenia jako *Erfahrung*). Pozostając w ścisłym związku ze światem przeżywanym utorowała ona drogę, jak trafnie zauważa Martin Jay³⁸, fenomenologii – zarówno w jej wersji Husserlowskiej, jak i Heideggerowskiej – oraz amerykańskim pragmatystom.

Przeżyte doświadczenie wytwarza własne ekspresje (w tym kontekście należałoby umieścić doświadczenia estetyczne); rozumienie owych ekspre-

³⁷ Por. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 26.

³⁸ Por. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 323.

sji przebiega znacznie wcześniej niż komunikacja słowna, tym bardziej teoretyczna. Jest ujęciem przedrefleksyjnym, aktem zanurzenia się w życiu i tylko poprzez ów akt zanurzenia się w życiu uzyskujemy dostęp do życia innych ludzi. Tym właśnie, jeśli wyciągnąć pozytywne wnioski z Diltheyowskich wskazań, byłaby interpretacja uprawiana przez humanistę: aktem rozumienia, które dokonuje powtórnego zanurzenia się w żywiole doświadczenia życia. Nietrudno zauważyć, że dla tak rozumianej humanistyki doświadczenie estetyczne, które pozwala podmiotowi na przywrócenie czasoprzestrzennych wymiarów doświadczenia własnej egzystencji (nawet, jeśli jest to doświadczenie wymiarów świata fikcyjnego) nabiera egzemplarycznego charakteru. To ponowne zanurzenie interpretatora w życiu za sprawą uczestnictwa w doświadczeniu estetycznym uruchamia faktyczne związki i napięcia, dzięki którym możliwe jest przenikanie się doświadczeń.

Podkreślając rolę inicjującą ujęcia Diltheyowskiego, pragnę jednak mocno podkreślić, iż zgadzam się z Jayem, który trafnie wskazał w cytowanej książce na jego ograniczenia i anachroniczność. Nie on jeden zresztą i nie miejsce tu na dyskusję z Diltheyem. Dla mnie w toku niniejszych wywodów jest on ważny jako myśliciel prowadzący ku późniejszemu, głównie fenomenologiczno-hermeneutycznym próbom ujęcia problematyki faktyczności doświadczenia estetycznego podejmującym i rozwijającym wyróżnione przeze mnie wątki.

Dostrzegam co najmniej trzy strategie problematyzacji owego tematu w filozoficznie zorientowanej humanistyce współczesnej. Pierwsza, mająca swoich przedstawicieli w filozofii ukierunkowanej teologicznie, kategorię „żywej obecności sensu” interpretuje w perspektywie obecności w dziele sztuki względnie – w doświadczeniu estetycznym sensu transcendentnego. Druga – widzi jej miejsce w perspektywie pragmatycznie interpretowanych form i związków życia. Szczególnie bliski jest mi jednak inny trop, trzecia droga – fenomenologiczno-hermeneutyczna, podejmująca zadanie rozpracowania problemów skończoności naszego współczesnego istnienia; zdająca sprawę z sensu przenoszonych przez sztukę faktyczności życia w warunkach późnej nowoczesności, a więc przeżywania i rozumienia przez człowieka własnej faktyczności jako określanej przez estetyzację i interpretację. Nasze bycie w świecie jest byciem już jakoś przez nas zinterpretowanym. Ukazuje się nam na mocy naszego w nim uczestnictwa i dlatego procesy jego ukazywania się należą do faktyczności, są częścią jego stającego się, żywego doświadczenia sensu.

2. Charakterystyka pola faktyczności estetycznej

Dzisiaj w odniesieniu do tego, co estetyczne nie da się już stosować schematów myślowych przeciwstawiających fikcyjność sztuki realnemu światu. W naszej kulturze dawno została zatarta granica między tym, co iluzyjne, wykreowane oraz istniejące niezależnie od naszych działań. Jeśli sztuka ma zdać sprawę z faktycznego wymiaru naszej obecności w świecie, jeśli ma być wehikułem faktyczności (a uważam, że najlepsza sztuka jest takim wehikułem), to

powinna ona wydobywać związki, zależności, motywy, dążenia etc. człowieka umieszczonego w „rzeczywistości” zredefiniowanej przez późną nowoczesność.

Powyższym konstatacjom towarzyszy przekonanie, że moc przenoszenia i ukazywania faktyczności życia, sztuka zawdzięcza swojemu zmysłowo-wraźliwemu oraz uczuciowemu charakterowi, który – na tym poziomie doświadczenia – jest ściśle zrośnięty z prekonceptualnym i prerefleksyjnym porządkowaniem świata.

Aisthesis sztuki jest w związku z tym rozpoznaniem pierwotnych form dystrybucji znaczeń oraz przenikania się ich w polu tego, co jednostkowe i ogólne. Jest to pole głęboko infiltrowane przez kulturę, praktykę, ekonomię, siły rządzące procesami społecznymi. Źródłowy charakter *aisthesis* sztuki nie oznacza, że znajdujemy się wraz z nią w przestrzeni czysto zmysłowo-doświadczalnej „natury”, oznacza raczej, że jesteśmy u źródeł fenomenu świata, u narodzin jego ukazywania się nam w dojrzałych, kostniejących w formy postaciach. Ta ostatnia konstatacja przybliżyła nas do sformułowania zasadniczej tezy: Pozostawanie sztuki u źródeł fenomenalizacji świata nadaje jej cechy żywej faktyczności i pozwala nam tej żywej faktyczności doświadczyć.

Poza deklarowaną tu optyką fenomenologiczno-hermeneutyczną pojawiają się również inne, mniej lub bardziej rozbudowane możliwe opcje badań nad faktycznością interesującego nas obszaru. Na przykład, nawiązując do faktyczności życia Georga Simmla, w szerszym stopniu można by rozwinąć wątki hermeneutyki radykalnej (G. Vattimo, J. Caputo) czy zbadać pod kątem tego, co faktyczne Hala Fostera „przesunięcie od realności, rozumianej jako efekt reprezentacji, do realności jako rzeczy traumatycznej”³⁹, nawiązać wreszcie do koncepcji „obrazu-rozdarcia” Georgesa Didi-Hubermana. Pewne tropy podsuwa Teresa Pękala pisząca w *Estetycznych kontekstach doświadczenia przeszłości* o zdarzeniowym i granicznym charakterze faktyczności⁴⁰. Generalnie z wyżej wymienionych, ale też z wielu niewymienionych tutaj częściowych prób podjęcia tego tematu wyłaniają się inne, z pewnością godne uwagi pola możliwych badań nad faktycznością jako kategorią estetyki. Sygnują je takie kategorie, jak: płynność, przepływ, trauma, doświadczenie graniczne, wydarzenie, idiom. Kategorie te – włączone w optykę fenomenologiczno-hermeneutyczną nabierają dużej nośności heurystycznej.

Chodzi w owej optyce badań nad faktycznością nie tylko o to, z czego zdały sprawę dawne „filozofie ducha”, a więc o współwystępowanie zarówno upodmiotowienia realności, jak i przynależności procesów kulturowych, mentalnych, ludzkich wyobrażeń itp. do realnych procesów; chodzi również o postępujące procesy medializacji naszego świata, które powodują, że granica między tym, co iluzyjne, wykreowane oraz istniejące niezależnie od naszych działań i procesów mentalno-wyobraźniowych, została dawno zatara-

³⁹ Por. H. Foster, *Awangarda u schyłku wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 177.

⁴⁰ T. Pękala, *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

ta. Mimo, iż z praktycznych powodów wciąż ją prowizorycznie wytyczamy w pragmatyce naszych codziennych doświadczeń oraz w większości praktyk naukowych i kulturowych. Czym byłyby bowiem na przykład praktyki prawnicze, medyczne, naukowe, dziennikarskie itp. bez owej stale na nowo wznoszonej granicy?

Przyjmując inne niż potoczne znaczenie terminu „faktyczność” wychodzę poza tę opozycję, a owemu przekroczeniu służy perspektywa współczesnej fenomenologii, zwłaszcza taka, której zadania przecinają się z hermeneutyką. Faktyczność, o której tu będzie mowa ma coś z cech Heideggerowskiej charakterystyki tego fenomenu, choć daleka jestem od przyjmowania jej za Heideggerem „z dobrodziejstwem inwentarza”, tj. z całym, przysługującym Heideggerowi (zwłaszcza wczesnemu) bagażem rozstrzygnięć filozoficznych. Charakterystyki „życia faktycznego” dokonuje Martin Heidegger przede wszystkim w *Grundprobleme der Phaenomenologie*; podkreśla takie jego cechy, jak samowystarczalność, źródłowość oraz zwracanie się ku sobie samemu w praktycznym wymiarze. Dla mnie ważne są również takie cechy Heideggerowskiej charakterystyki faktyczności, jak nierefleksyjność i ateoretyczność, co u Heideggera nie oznacza jej bezznaczeniowości. Życie faktyczne jako zawsze ukierunkowane na to, co przysze i umotywowane tym, co przeszłe, jest strukturą określaną przez owe odniesienia do przyszłości i do przeszłości, jest spłotem motywów i ukierunkowań, które decydują o przysługującym mu znaczeniu. Nie jest to jednak znaczenie teoretyczne, predykatywne. Rozumienie fenomenu faktycznego życia w odróżnieniu od Husserlowskiego opisu fenomenu, dotyka tego, co ukryte przed naocznością przedmiotową, co jest raczej sensem niż znaczeniem.

Już na poziomie tej pobieżnej charakterystyki po Heideggerowsku rozumianej faktyczności otwierają się możliwości zastosowania owej kategorii do doświadczenia estetycznego, które niejako modeluje i „fraktalnie” odwzorowuje faktyczność życia a zarazem tę faktyczność udostępnia w rozumiejącej (nie zawsze refleksyjnej, a nawet niekiedy czysto doznaniowej) interpretacji. Mowa o takich cechach doświadczenia estetycznego, jak jego relatywna autoteliczność, czasoprzestrzenne, dynamiczne i splecione z ludzkimi dążeniami i motywami ustrukturuwanie, głęboki – będący zadaniem do interpretacyjnego wydobywania – charakter tego ustrukturuwania, niesprowadzalność (względnie nieuchwytność) jego sensu do kulturowych artykulacji znaczeń a nawet do opisu wewnętrznego życia podmiotu.

Sens ów udostępniany jest w materii zmysłowego doświadczenia, a owej reanimacji żywej obecności sensu w tym, co zmysłowe, owemu udostępnianemu przez artystów wymiarowi faktyczności życia odpowiada termin *aisthesis*. Dzięki doświadczeniu estetycznemu, a w szczególności dzięki doświadczeniu sztuki – „dotykamy” sensu. Doświadczenie estetyczne przenosi bowiem i wydobywa ze znaczeniowo-symbolicznych sedymentacji pierwotną zmysłowo-przestrzenną „architektonikę” sensu. Pisali o tym Maurice Merle-

au-Ponty czy Jean-Luc Nancy. Przede wszystkim chodzi o wewnętrzną dynamikę czasowości i przestrzenności przysługującej doświadczeniu faktyczności życia oraz doświadczeniu estetycznemu oraz o związaną z tą dynamiką ekspansywność estetycznego doświadczenia, anektującego w coraz to większym stopniu to, co nieestetyczne. Jak ujmuje Jacques Rancière w *Aisthesis*, w doświadczeniu estetycznym (zwłaszcza w jego aisthetycznym wymiarze) porządek postrzegania, odczuwania oraz interpretacji sztuki wchłania i przeobraża obrazy, przedmioty, związki i działania, które wydawały się najbardziej od sztuki oddalone⁴¹. Uczy nas zatem na nowo doświadczać sensu rzeczywistości (czytać ją i rozumieć jako sensowną).

Aisthesis sztuki wprowadza nas na powrót do doświadczenia, od którego oddala się porządek symboliczny kultury, a mianowicie doświadczenia zmysłowo-emocjonalnego, imaginatywnego, prekonceptualnego, choć już rozumiejącego. Czyni to przedzierając się przez uwarstwione w kulturze sedymentacje sensu, uwarstwione znaczeniowo. Toteż *aisthesis* sztuki pozostaje w stałym napięciu z podlegającym nieustannej petryfikacji porządkiem symbolicznym kultury, stoi na straży otwartości porządku znaczeniowego na to, co faktyczne. Powstrzymuje procesy przekształcania sztuki w ideologię, dyskurs abstrakcyjny, jest gwarantem idiomatycznego charakteru estetycznych doświadczeń, przytrzymuje ich niepowtarzalność pozostającą w związku z ogólnością (owym słynnym, kantowskim „komunikowaniem bez pojęć”).

Ta ostatnia uwaga kieruje nasze spojrzenie na problematykę relacji między sensem źródłowym (wymykającym się percepcji, a więc dla doświadczenia percepcyjnego, które dąży do obiektywizacji, często nieobecnym) i kulturowym znaczeniem, które zatrzymując obecność sensu, zarazem potwierdza niemożność przytrzymania go w siatce stabilnych znaczeń. Fenomen faktyczności życia jest odwzorowany w sztuce i doświadczeniu estetycznym jako gra o przytrzymanie żywej obecności sensu.

Biorąc pod uwagę wspólnotowy charakter doświadczenia estetycznego (gdzie źródłowe doświadczenie sensu jest zawsze doświadczeniem współuczestnictwa w jego kulturowych, znaczeniowych artykulacjach), należy założyć, iż obydwie wspomniane płaszczyzny badawcze: badań nad estetyczną współpartycypacją w znaczeniach oraz badań nad estetyczną współpartycypacją w sensie, wzajemnie zakładają się i łączą. Cenne w tym względzie są tropy wyznaczane przez takich filozofów, jak wspomniany Merleau-Ponty, Malinowski, Nancy, Ricoeur, Lyotard, Rancière.

Sztuka to ślad, świadectwo owej pierwotnej współpartycypacji oraz jej czynnik. Zarazem własna cielesność doświadczenia estetycznego może być rozpatrywana w funkcji performatywu sensu, jakiego doświadczamy w naszym intercielesnym byciu w świecie; sztuka „modeluje” faktyczność naszego doświadczenia sensu. Doświadczenie możliwych światów tworzonych przez artystów na powrót uwrażliwia nas na faktyczne związki rzeczywistości, a poprzez owo

⁴¹ J. Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011.

przywrócenie wrażliwości na faktyczność, uruchamia mechanizmy współpartycypacji w doświadczeniach sensu, również w ich aksjologicznym wymiarze.

Współczesny, technologicznie zapośredniczony świat narzuca nowe formy współpartycypacji. Nakazują one zrewidowanie nie tylko dotychczasowych formuł humanizmu, ale i – wpisanych w te formuły – sposobów rozumienia tego, co estetyczne. Sztuka ma nie tyle zbawiać, uspokajać, oszukiwać (co nie znaczy, że nadal i z powodzeniem funkcji tych nie pełni), ile zdawać sprawę z owej destabilizacji związków, jak chcieliby tego dla „prawdziwej”, wysokiej sztuki Nietzsche, Heidegger, Adorno. Ma ona nie tylko zdawać sprawę z rozpadu doświadczeń, ale i pomagać nam w trudnym zadaniu zrozumienia samych siebie w warunkach, w których dotychczasowe formuły człowieka, podmiotu, rzeczywistości kultury, natury i cały sztafaż metafizycznych sygnatur zostały nihilistycznie „przepracowane” i „pożegnane” lub są wciąż „przepracowywane” i „żegnane” (jak chcą niektórzy) przez późną nowoczesność.

Mając na względzie przepastny (choć wciążający i fascynujący) charakter niekończących się procesów estetyzacji – należy raz jeszcze przyjrzeć się możliwościom współczesnej sztuki oraz zreinterpretowanej sztuki dawnej. Idąc tropem Heideggera, Hansa Georga Gadamera, Adorna, niektórych przedstawicieli współczesnej fenomenologii i hermeneutyki, można dostrzec w jej doświadczeniach szansę odnalezienia punktu oparcia. Nawet jeśli ów punkt oparcia nie będzie już stabilnie umocowany na trwałym gruncie metafizyki, w jej „twardej” ontologii, nawet jeśli będzie się on przesuwiał wraz z ewoluowaniem form naszego życia, sposobów osadzenia w kulturze, wraz z nowymi sposobami odbioru świata, oraz wrażliwości percepcyjnej. Należy przywrócić sztuce jej związek z faktycznością życia, dostrzec na nowo, w warunkach współczesnych przejawów „erozji podstaw” jej funkcję ożywiania faktycznych związków, przywoływania doświadczeń żywej obecności sensu. Ów motyw został „zepchnięty w kąt” współczesnej filozoficznej refleksji nad sztuką przez dzieje estetycznego autonomizmu z jednej strony, z drugiej zaś – przez siłę ciążenia krytyki przedstawieniowego charakteru kultury oraz łączonej z nią zasady mimetyczności.

Mechanizmy doświadczania faktyczności w polu tego, co estetyczne:

a. Ambivalencja dystansu i przyswojenia

Wszelkie próby percepcyjnego i kulturowego przyswojenia świata są razem sprawdzianem niemożności tegoż przyswojenia, doświadczeniem nieprzejrzystości, dystansu. Dotyczy to naszych kontaktów ze światem w ogólności, jak i prób przyswojenia światów indywidualnych: innych ludzi, a nawet głębi mojego własnego świata. Każda próba ich zrozumienia, nazwania, wyrażenia czy przedstawienia wywraca na opak relację między głębią (zakrytością) podłoża i widzialnością powierzchni: to, co ustaliło się jako powierzchnia językowego i obrazowego przedstawienia, ukazuje swą nieprzeniknioną głębię

niewidzialnego. „Mogę wyjść poza siebie jedynie poprzez świat”⁴² – zauważa Merleau-Ponty. Doświadczenie estetyczne umożliwia szczególny wgląd w tę sytuację i zarazem nadaje jej twórczy kierunek. Bowiem właśnie dzięki dialektyce dystansu i przyswojenia, która przysługuje mojemu doświadczeniu świata, stwarza ono szansę komunikacji; modyfikuje mój świat, poszerza moje doświadczenie. W ten sposób malarstwo, literatura, muzyka sprawiają, że „wychodząc z nie wiadomo jakiego podwójnego dna przestrzeni, przeziiera inny świat prywatny poprzez tkanę mojego i przez to w nim właśnie ja żyję, będąc już tylko tym, kto odpowiada na owo wezwanie, które do mnie skierowano”⁴³. Ta swoista komunikacja, którą umożliwia nam sztuka, „czyni z nas świadków jednego i tego samego świata, tak jak synergia naszych oczu wiąże je z jedną rzeczą. Lecz w jednym i w drugim wypadku pewność, jakkolwiek nieodparta by nie była, pozostaje absolutnie niejasna; możemy nią żyć, nie możemy ani jej pomyśleć, ani sformułować, ani podnieść do poziomu tezy”⁴⁴.

Powyższy sposób myślenia, którym – w jakże sugestywny sposób – autor *Oka i umysłu* „zaraził” część współczesnych fenomenologów, ma swoją strukturę. Wydobycie tej struktury jest o tyle w tym miejscu ważne, że pozwala dostrzec, iż wyłamuje się ona ze schematów poznawczo zorientowanej estetyki. Estetyki w takim wydaniu, które krytykuje z dużą dozą racji Gadamer w pierwszych partiach *Prawdy i metody*, a która bierze swój początek od Baumgartena i Kanta⁴⁵. Poglądy tej grupy fenomenologów nie mieszczą się w modelu spełniającym ideał pełnej adekwatności wiedzy i jej przedmiotu. Wskazując na tę różnicę, podkreślam fakt, iż inspirowana przez Merleau-Ponty’ego fenomenologia współczesna stwarza określoną alternatywę dla rozwiązań postoświeceniowych, wpisanych w „niedokończony projekt moderny”.

b. Estetyka faktyczności jako estetyka doświadczenia otwartego

Również i ten rodzaj strategii zilustruję odwołując się do rozwiązań Merleau-Ponty’ego. W określeniu doświadczenia estetycznego nie zmierza on do charakterystyki modelu wiedzy ułomnej, zatrzymującej nas w połowie drogi do pełnego poznania. Francuskiemu filozofowi obca jest idea poznania absolutnego. To, co jest nam dane w postrzeżeniu świata, to, co się ukazuje jako zewnętrzny czy wewnętrzny obraz świata, nie jest – jak zauważa autor *Oka i umysłu* – tekstem do odczytania, za którym stałby jeden, wspólny wszystkim, obiektywny sens. Odczytywanie obrazu jako tekstu, zakładanie, iż możliwe jest odkrycie jego ostatecznego sensu, „to wszak poniechanie rozumienia świata faktycznego i wkroczenie w obszar pewności takiego rodzaju, który nigdy nie odda nam owego ‘jest’ [*il y a*] świata”⁴⁶.

Doświadczenie faktyczności świata powinno zawierać bowiem własną

⁴² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekł. zbiorowy, Fundacja Aletheia, Warszawa 1966, s. 25.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2013.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 48.

omyślność. Jeśli ma być żywym doświadczeniem, powinno być ruchem korekt i przymiarek, ruchem przyswojenia i dystansu, niekończącej się zmiany pozycji postrzegania, a więc – wymienności wnętrza i zewnątrz, powierzchni i podłoża. Zarówno zapytywanie o byt jak i postrzeganie go dokonuje się wewnątrz świata: tym, co widzi jest moje ciało; widzący jest zarazem widzialny, wpisany jest on w świat, który staje się widzialny właśnie na mocy owe go wpisania i właśnie dlatego nie jest on identycznością z sobą samym, nie jest bytem w sobie, lecz zawiera swoją własną negację. Jako, że *percipi* stanowi jego nieodłączny moment, niemożliwa jest jego pełna totalizacja, uzyskanie jego pełnego znaczenia.

Chodziłoby tu raczej nie o adekwację, lecz o aproksymatywne zbliżanie się do faktyczności świata, o stałe odraczanie aktu ostatecznego jej doświadczenia; nie o doświadczenie pełni jakkolwiek rozumianej obecności. Jeśli przyjąć to założenie Merleau-Ponty'ego, nie można traktować obrazu jako artykulacji tego finalnego aktu. Obraz malarski – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczenia świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – jest również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości, które są nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata i które wnoszą w byt obrazu to istotowe pęknięcie, lub rozziw, o którym Hans Belting pisał w kategoriach obecności i nieobecności, zaś Merleau-Ponty w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka on i demonstruje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc obraz, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji), niż obraz iluzjonistyczny.

Dlatego prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w naszym doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, którym jest potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwijne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, grube pociągnięcia pędzla, niedbale rzucane plamy koloru etc.). Przedstawienie malarskie „żyje”, jeśli nie osiąga efektu pełnej obecności rzeczy przedstawianej.

Może to osiągnąć poprzez eksponowanie roli medium. Pisz o tym efekcie Belting: „Jedynie w sztuce ambiwalencja, która istnieje między obrazem i medium, tworzy tak silny bodziec dla naszej percepcji. Bodziec, przypisywany przez nas obszarowi tego, co estetyczne. Zaczyna się on już tam, gdzie nasze wrażenie

zmysłowe pobudzone jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego. Następnie rozkoszujemy się – jako wysoce estetyczna podnieć – ambiwalencją między iluzją i faktem, między przedstawioną przestrzenią i pomalowanym płótnem. Weneccy malarze renesansu świadomie grali z tą ambiwalencją, wprowadzając szczególnie grubo tkane płótno, aby dobitnie unaocznili widzowi przyleganie farby do materialnego nośnika⁴⁷.

Podłoże obrazu wyziera spod powierzchni; powierzchnia jest odbierana jako płaszczyzna zamalowanego płótna, wraz z jego kolorem i fakturą, ale zarazem – w oscylującym ruchu nastawienia odbiorczego – jest ona wstępem do innego świata: świata widzianego oczyma innego człowieka i świata moich możliwych doświadczeń. Dlatego tak przemawiają do nas ślady pędzla, rozpoznawane jako ślady ruchu ręki malarza, będące cielesnym przełożeniem relacji między jego własnym ciałem i otoczeniem. W tym sensie ślad pędzla jest rysem, odciskiem tego intercielesnego doświadczenia, które wszak nie jest mechanicznym odciskiem niczym pieczęć, ale jest rysem, któremu przysługuje byt intencjonalny. Jest to bowiem ślad określonego sposobu rozpoznania sensu, nawet jeśli to rozpoznanie sensu przebiegało w płaszczyźnie intercielesnej i jeszcze nie zostało ujęte w pojęcia. Zarazem jest to akt nadania sensu; dzięki niemu uczymy się widzieć świat, odkrywamy niedostrzegane dotąd związki między rzeczami; dzięki niemu inaczej niż dotąd jesteśmy w świecie.

c. Estetyka faktyczności jako estetyka doświadczenia nieciągłego

Estetyczne doświadczenie, o którym mowa powyżej, ma charakter wydarzenia wyrwywającego nas z ciągłości narracji budowanej przez tradycyjne, kulturowe sposoby rozpoznania sensu. W tym kontekście należałoby umieścić rozwijaną współcześnie estetykę „wydarzeniowości”. Czerpie ona z inspiracji fenomenologicznych i hermeneutycznych, wpisuje się w antymetafizyczną batalię ponowoczesności. Jean-François Lyotard, będący tej tendencji reprezentatywnym przykładem, zmierza do wypracowania nowych narzędzi rozpoznających artystyczną wydarzeniowość, takich jak kategorie: figuralności, anamnezy, zredefiniowanej wzniosłości. Przylegają one do sztuki współczesnej, ale i pozwalają na ponowną interpretację historii dzieł i praktyk artystycznych. Prowadzą nas nowymi, nie eksploatowanymi dotąd tropami ku wydobyciu wymiarów faktyczności sztuki.

Warunkiem wkroczenia na nowe interpretacyjne szlaki jest jednakże to, co stało się dokonaniem kultury nowoczesnej w jej późnej fazie, szczególnie sztuki modernistycznej, zwłaszcza surrealistycznej. Chodzi o uwolnienie *aisthesis* artystycznej od zobowiązań metafizycznych. Wrażliwość, doznaniowość artystyczna, zwracając się ku samej sobie, staje się wyrazem i dokumentem późnonowoczesnych procesów wykorzenia człowieka, ale też i destabilizacji obowiązujących dotychczas schematów interpretacyjnych. Nihilistycznym mo-

⁴⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 43.

mentom sztuki modernistycznej i współczesnej można przypisać rolę pozytywnego czynnika procesów stymulowania wolności interpretacyjnej, zwłaszcza w odniesieniu do ponownie odczytywanej sztuki przeszłości.

Jak trafnie zauważa Karl Heinz Bohrer w *Absolutnej terażniejszości*, w związku z nastawieniem na napotykanie tego, co się wydarza, stajemy się dziś szczególnie podatni na powrót mitycznych sposobów przeżywania świata (np. otwarci na epifanię grozy, która jest związana z doświadczeniem nagłości i tego, co nieoczekiwane)⁴⁸. Nagłość późnonowoczesnej grozy, tak jak w micie attyckim, jest doświadczeniem kontyngencji i skończoności istnienia. Doświadczenia tego nie łągodzi już mit oświecenia wraz z jego utopią pojednania, stojący u podstaw eskapistycznych i kompensacyjnych koncepcji sztuki.

Nowy typ odbiorczej wrażliwości jest szczególnie nastawiony i otwarty na szok wywołany tym, co nieoczekiwane, na „wydarzanie się” aisthetycznej „powierzchni” dzieła. W przeciwieństwie do interpretacji poszukujących założonego, utrwalonego w znaczeniach kulturowych sensu, owe uwolnione możliwości interpretacyjne kultury zaangażowane są w pracę współkonstituowania znaczenia dzieła. Powstaje ono, a raczej wydarza się wraz z aktem interpretacji. Akt ten nie mógłby zaistnieć bez swego kulturowego zaplecza, ale – właśnie w wydarzaniu się sensu dzieła owo zaplecze zostaje wywołane z tła innych możliwości i zaprzęgnięte do pracy interpretacyjnej. Na przykład – jeśli poddajemy współczesnej reinterpretacji dzieło sztuki dawnej, dajmy na to *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta, bardziej niż kiedykolwiek jesteśmy otwarci na pozatematyczną percepcję tego dzieła, na ujmowanie go w kategoriach efektów czysto malarskich, oderwanych od tematycznych założeń, uwolnieni od konieczności odczytywania go jako tylko malarskiego zapisu pewnej kulturowej opowieści.

Nasza wrażliwość jest dziś ponadto „wytrenowana” przez percepcję opartą na efekcie szoku, przede wszystkim – przez kino i media elektroniczne, a w przypadku odbiorcy wykształconego – uposażona w figury postrzegania aisthetycznego, którego uczą nas artyści – od impresjonizmu po sztukę współczesną. Uwolnienie postawy interpretacyjnej od konieczności wyjściowego uwikłania w narrację mityczno-teologiczną i skierowanie jej ku analizie wrażeniowo-doznaniowych aspektów obrazu, sprzyja otwartości na „wydarzanie się” doświadczenia tego, co aisthetyczne. Możliwe jest fragmentaryczne, wyrwane z ram zespalażącej całości znaczeniowej doświadczenie pewnych elementów obrazu i włączanie w nowe konteksty interpretacyjne, uruchamianie kulturowo i życiowo (indywidualnie) zapośredniczonego potencjału interpretacyjnego.

Może zdarzyć się zatem, że „uderzenie” w odbiorcę, mającego za sobą obcowanie z dziełami impresjonistycznymi, plamy koloru i światła pewnego detalu obrazu, na przykład pięty syna marnotrawnego na obrazie Rembrandta, umożliwi własne, odbiorcze wykadrowanie przestrzeni malarskiej tego dzieła,

⁴⁸ K.H. Bohrer, *Absolutna terażniejszość. Semantyka czasu terażniejszego*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

a następnie – dzięki redukcji do czystej wizualności, umożliwi swobodę poszukiwania nowych kontekstów interpretacyjnych dla owego detalu. Wyizolowane z odniesień treściowych wydarzenie aisthetyczne może się stać osią obrotową nowej interpretacji. Może ono teraz wydobywać sensy ukryte przed wykładnią zdominowaną przez narrację mitologiczną. Wokół tej osi może być budowana własna mikrologia obrazu. Nie musi to wcale oznaczać unieważnienia jego znaczenia mitycznego, symboliczno-kulturowego. Wręcz odwrotnie, znaczenie to ma szansę znaleźć się w polu głębszych odniesień; pozwala go np. czytać w polu „żywej faktyczności” jako zderzenie ludzkiego dramatu z hieratycznością i wertykalnością planu teologicznego.

Owo *punctum* (używając terminu Rolanda Barthesa) – plama światła na bosej stopie – staje się w tym przypadku zwornikiem porządku boskiego i tego, co ludzkie. Również w tym znaczeniu, że czyni zbieganie się powyższych planów naszym własnym wydarzeniem interpretacyjnego odkrycia. Przebiega ono na poziomie aisthetycznym, prekonceptualnym, gdzie spłot tego, co jest moim własnym doświadczeniem egzystencjalnym z tym, co stanowi kulturowe uposażenie mojego postrzegania nadaje szczególną wagę tym, a nie innym elementom przestrzeni wizualnej zagospodarowanej przez malarza. Wydarzenie plamy światła i koloru otwiera nasze doświadczenie percepcyjne na to, co w owej widzianej przestrzeni niewidzialne i to, co w opowiedzianej historii mitycznej niepowiedziane. Ów ruch otwarcia jest więc ruchem różnicy, a nie – tożsamości sensu i znaczenia.

Poprzez przeniesienie ruchu różnicy z obszaru doświadczenia naszej obecności w świecie i obecności świata dla nas w obszar sztuki, dokonuje się przemiana: „inny” wkracza w rejon mojego doświadczenia, dotykam wymiarów innego świata (nawet jeśli jest on „we mnie”, jako przejaw mojego życia wewnętrznego). Niezależnie czy nazwać ten moment przemiany metamorfozą magiczną (Belting), fuzją horyzontów (Gadamer) czy intercielesnością (Merleau-Ponty), odbywa się on za pośrednictwem doświadczenia estetycznego jako takiego wyjścia ku światu, które jest zarazem owego świata przyswojeniem.

Warto pójść dalej tym tropem badając sytuację współczesnego podmiotu estetycznego doświadczenia, którą cechuje – jak chciałby chociażby Foster – „rozszczerzenie czasoprzestrzenne, paradoks bliskości przez mediatyzację; moralne rozszczerzenie, paradoks obrzydzenia podszytego fascynacją lub sympatii podszytej obrzydzeniem; a także rozszczerzenie obrazu ciała, ekstaza rozproszenia, któremu przeciwdziała zbroja, lub fantazja odcieleśnienia, którą rozprasza abiekcja”⁴⁹. W rezultacie jesteśmy dziś stawiani wobec niejednoznaczności współczesnych, zapośredniczonych technologicznie doświadczeń jako doświadczeń bliskości i oddalenia zarazem.

To współczesne zawieszenie podmiotu między bliskością i oddaleniem określa jego współczesną kondycję, której faktyczność dotyka nas za pośrednictwem sztuki, zwłaszcza współczesnej. To za jej sprawą bywamy niejed-

⁴⁹ H. Foster, *Awangarda u schyłku wieku*, dz. cyt., s. 262.

nokrotnie własną prawdą „dotknięci”. O owym uczuciu „bycia dotkniętym” przez sztukę pisali Walter Benjamin i Adorno. Ten ostatni określał owo uderzenie faktyczności jako stan „wdarcia się obiektywności do świadomości subiektywnej”⁵⁰.

Można zgodzić się z Lyotardem, że nowe formy sztuki mają do spełnienia istotne zadanie. Pozbywając się bagażu treściowego związanego z tradycyjnym, zakorzenionym metafizycznie sposobem postrzegania świata, pozwalają na nowo określić jego faktyczność. Próba fenomenologiczno-hermeneutycznego, ale też i antropologicznego zrozumienia głębokich, ludzkich wymiarów estetyki rodzącej się w związku z procesami „odczarowania świata” ujmuje to, co estetyczne (nawet jeśli nie pretenduje ono do rangi apofatycznego kontaktu z absolutem) w kategoriach faktyczności tak, jak rozumiał ją Heidegger.

⁵⁰ Por. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. S. Krzemień, PWN, Warszawa 1994, s. 444.

Towards Facticity of Aesthetic Experience

IWONA LORENC

University of Warsaw

Abstract: *The aim of this essay is to demonstrate the need for orienting aesthetic research towards the dimension of facticity inherent in aesthetic experience. I presume that nowadays this need has become particularly pressing; all the more, the further numerous discourses of human sciences move away from issues related to facticity of contemporary experience. The question of facticity of aesthetic experience, raised by contemporary phenomenology and hermeneutics, is closely interrelated with the task of unraveling the problems of finiteness of present-day experience. It recognizes the significance of facticity of life mediated by art in the conditions of late modernity, and thus of experiencing and understanding one's facticity as defined by aesthetization and interpretation. Our being in the world is always somehow interpreted. In virtue of our participation in being it manifests itself to us and hence the processes of its manifestation belong to facticity and are part of its becoming, living experience of meaning.*

Keywords: *facticity, aesthetic experience, contemporary humanities, meaningfulness, meaning, late modernity, aisthesis*

Doświadczenie estetyczne w continuum natura-kultura. Biologiczny wymiar estetyki pragmatycznej

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

Streszczenie: Zarówno estetyka pragmatyczna, jak i somaestetyka Richarda Shustermana, zakorzenione w teorii doświadczenia Johna Deweya, opierają się na idei ucieleśnionego podmiotu. Wydaje się, że Deweyowska naturalistyczna estetyka pobudza do poszerzania i pogłębiania refleksji na temat biologicznego wymiaru człowieka jako istoty żyjącej, a także do badań nad możliwością estetyki przed-ludzkiej. Opierająca się na Darwinowskiej teorii ewolucji koncepcja „estetyki zwierząt” Wolfganga Welscha, zostaje skonfrontowana krytycznie z propozycją Deweya.

Słowa kluczowe: estetyka pragmatyczna, somaestetyka, Deweya teoria doświadczenia, estetyka ewolucyjna

Estetyka pragmatyczna kojarzona jest dzisiaj przede wszystkim z nazwiskiem Richarda Shustermana, bowiem to on w 1992 opublikował książkę pod takim właśnie tytułem (*Pragmatist Aesthetics*)¹, dając w niej zarys całościowej koncepcji. Nigdy wcześniej książka o takim lub podobnym tytule nie została opublikowana, jak również – mimo wzrastającego zainteresowania dla pragmatyzmu oraz dla estetyki pragmatycznej – nie ukazała się później żadna inna większa praca, która stanowiłaby konkurencję w stosunku do propozycji Shustermana. Natomiast ukazało się wiele artykułów i prac bardziej szczegółowych, rozwijających wątki estetyki pragmatycznej.

Niemniej estetyka *implicite* pragmatyczna, choć nie pod taką nazwą i nie w całościowym projekcie istniała przed Shustermanem, zawarta w filozofii pragmatycznej, zwłaszcza zaś w filozofii doświadczenia jak i filozofii sztuki Johna Deweya. Sam Shusterman w swej książce wskazuje na Deweyowskie źródła swej estetyki.

Integralną część projektu pragmatycznej estetyki Shustermana stanowi jego somaestetyka, nakierowana na problematykę cielesności i sensualności człowieka. Autor podkreśla rolę somaestetyki w koniecznej dzisiaj transformacji nauk humanistycznych. Ich nazwa po niemiecku *Geisteswissenschaften* dobrze oddaje to, że europejska humanistyka, zajmując się człowiekiem, traktowała swój przedmiot badań jako *res cogitans*, zaniedbując lub wykluczając

¹ Polskie wydanie: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

kwestie cielesności. Z kolei, w istniejącym podziale nauk, *Naturwissenschaften* traktowały ciało wyłącznie w jego aspekcie fizycznym i biologicznym². Rolą somaestetyki jest współpraca z innymi dyscyplinami celem włączenia „ciała” do nauk humanistycznych i zarazem przeformułowania figury cielesności w naukach przyrodniczych. W tych ostatnich zachodzą dzisiaj – zwłaszcza pod wpływem zastosowania nowych technologii – zasadnicze zmiany co do pojmowania cielesno-świadomościowej struktury istoty ludzkiej.

Dlatego Shusterman w miejsce terminu *body* wprowadza termin *soma*, by uniknąć dualizmu (*body/mind*) tak mocno osadzonego w tradycji myśli europejskiej. Ciało w somaestetyce to ciało świadome (*conscious body*), ciało – choć w specjalny sposób – „myślące” (*thinking through the body*).

Chociaż Shusterman twierdzi, że somaestetyka w swych interdyscyplinarnych powiązaniach wykracza poza humanistykę, kierując się ku naukom biologicznym, kognitywnym, medycznym, to jednak sam w swych badaniach rozważa problematykę cielesności przede wszystkim w relacji do kultury i filozofii, poszukując prekursorów swych koncepcji w myśli Wschodu (Konfucjusz) i myśli Zachodu (od antyku poczynając), i dokonując zarazem krytyki głównego nurtu filozofii europejskiej zaniedbującego problematykę ucieleśnionego podmiotu. Podmiotu, bowiem somaestetyka zajmuje się wyłącznie cielesnością istoty ludzkiej.

Autor był krytykowany za niedostateczne uwzględnianie zmian, jakie w ludzką cielesność wprowadzają media elektroniczne, ukazujące wizje ciał bionicznych, oddalających się od biologicznych uwarunkowań. Tego wątku nie będę tutaj rozwijać (sam Shusterman dostatecznie odpowiedział na te zarzuty), ponieważ moje cele w tym artykule są inne. O ile teoria mediów, ukazując możliwość istnienia ludzi jako np. cyborgów, skierowana jest ku przyszłości, ja chciałabym się niejako zwrócić ku przeszłości naszych ciał, inaczej mówiąc – ku przodkom cielesności ludzkiej.

Nie perspektywa *posthuman*, lecz raczej *prehuman* będzie osią rozważań. W tym celu powrócę do Deweya, bowiem jego filozofia estetyki³ pragmatycznej daje podstawy do rozwinięcia pewnych wątków myślenia o sztuce i o odbiorcy sztuki, myślenia wykraczającego poza sferę tego, co ludzkie. A ta sfera „nie-ludzka” nie oznacza tu w żadnym wypadku sfery boskiej czy choćby anielskiej, wręcz przeciwnie – kieruje się ku biologii i teorii ewolucji. Nie jest powyżej, lecz raczej „poniżej” tego, co ludzkie. Estetyka Deweya i jego koncepcja doświadczenia otwierają się na wszystkie wymiary świata natury.

Moje zainteresowanie tą częścią myśli Deweya bez wątpienia wywołane zostało przez nowe prądy badawcze, zaistniałe w estetyce w ciągu ostatnich dekad. Pojawiły się prace o estetyce zwierząt oraz prace z zakresu estetyki ewolucyjnej. Ich autorzy – poza nielicznymi wzmiankami – raczej

² R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz (w:) *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 45-60.

³ Dewey wprowadził termin filozofia estetyki i konsekwentnie go używał.

nie odwołują się do Deweya. Sądzę, że zawarte w *Art as Experience* przemyślenia w pełni korespondują z wymienionymi kierunkami badań, wnosząc zarazem swą filozoficzną – ugruntowaną w Deweyowskim naturalizmie – specyfikę⁴.

Przejdę teraz do rekonstrukcji myśli Deweya⁵. W wielu pracach dotyczących jego filozofii przypominane jest, że urodził się w roku wydania książki Darwina *On the Origin of Species...* (1859). Oczywiście urodzenie się w tym roku to przypadek, natomiast nie jest już przypadkiem, że Deweya książka poświęcona „filozofii estetyki” zaczyna się dwoma rozdziałami dotyczącymi istoty żywej (*live creature*). Jest to nader charakterystyczne i znaczące; nie znam innej książki z zakresu estetyki – co więcej, w tradycji tej dyscypliny trudno byłoby sobie taką książkę wyobrazić – zaczynającą się od takiego właśnie pojęcia i tego rodzaju problematyki.

W dwóch początkowych rozdziałach wiodącymi pojęciami są życie oraz doświadczenie, rozumiane jako częśćka wyłaniająca się z procesu życia, jako interakcja między istotą żywą a jej środowiskiem, a nawet – jak ujmuje to Dewey – między „energiami ustroju a energiami warunków, w jakich ustrój żyje”⁶. W wersji oryginalnej „ustrój” to organizm („...the energies of the organism with those of the conditions under which it lives”⁷).

W Deweyowskiej koncepcji doświadczenie może zachodzić także poniżej poziomu życia, w przyrodzie nieożywionej, czyli wszędzie tam, gdzie dochodzi do interakcji między różnymi formami energii. Niemniej, Dewey nie poświęca większej uwagi doświadczeniu na poziomie świata fizycznego, raczej skupia uwagę na poziomie biologicznym, gdzie w interakcję z otoczeniem wchodzi istota żywa. Pojęcie istoty żywej czy też organizmu jest szersze od pojęcia istoty ludzkiej (*human being*), obejmuje także przedstawicieli flory i fauny; Dewey mówi o możliwości doświadczenia jako interakcji pomiędzy roślinami a ich otoczeniem (heliotropizm), jak również pomiędzy zwierzętami i ich środowiskiem. Ostatecznie, co raczej oczywiste, koncentruje rozważania nad istotą żywą w wymiarze ludzkim, ponieważ tylko indywidualna jednostka, jaką jest człowiek, zdolna jest uświadamiać sobie swój udział w interakcji. Niemniej, co trzeba podkreślić, w naturalizmie Deweya nie ma przepaści między człowiekiem a innymi formami życia, wręcz przeciwnie, zachodzi tu ciągłość, obejmująca także ciągłość doświadczenia. Owa ciągłość doty-

⁴ Niemniej, należy podkreślić, że pewne szczególnie dziś żywo dyskutowane nurty estetyki ewolucyjnej skupione są na poszukiwaniu definicji sztuki (np. Denis Dutton i jego „cluster definition of art”, prace Stephena Daviesa), a doświadczenie estetyczne traktują jako doświadczenie dzieł sztuki. W prezentowanym tu pragmatystycznym ujęciu akcent zostaje położony na doświadczeniu estetycznym, niekoniecznie powiązanym z dziełami sztuki jako pewnymi wytworami.

⁵ Rozważania na temat biologicznego wymiaru estetyki Johna Deweya zostały przeze mnie zarysowane w artykule: *Biological Dimension of Art in the Pragmatist Aesthetics*, „Annals for Aesthetics: Hellenic Society for Aesthetics – Fifty Years, Athens: The Panayotis and Effie Michelis Foundation”, 2011, Vol. 1, s. 219-229.

⁶ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 19.

⁷ J. Dewey, *Art as Experience*, Perigee Book, New York 1980, s. 14.

czy także istoty żywej i jej otoczenia, wprowadzane odróżnienie jest jedynie wskazaniem na różne aspekty wchodzących w interakcję stron.

„Istotę doświadczenia determinują zasadniczo warunki życia. Chociaż człowiek różni się od ptaków i innych zwierząt, dzieli z nimi podstawowe czynności życiowe i dlatego, aby utrzymać procesy życia, musi on przystosowywać się tak jak one. Mając takie same potrzeby życiowe, człowiek odziedziczył po swych zwierzęcych przodkach narządy oddychania, poruszania się, patrzenia i słuchania, a nawet sam mózg, który koordynuje jego zmysły i jego ruchy. To nie on rozwinął narządy, z których pomocą utrzymuje się przy życiu, lecz otrzymał je w darze przez trud, walkę i osiągnięcia wielu pokoleń swych zwierzęcych przodków”⁸.

Dewey postuluje, by w teoretycznych dociekaniach nad cechami doświadczenia estetycznego wychodzić od doświadczenia w jego elementarnej postaci, tak jak przebiega ono na poziomie biologicznym, jako interakcja istoty żywej z jej otoczeniem. Już tam bowiem kryją się podstawy jakości estetycznych doświadczenia.

Co znaczy estetyczność w tym kontekście? Harmonię interakcji między istotą żywą a jej otoczeniem. Takie harmonijne współoddziaływanie zyskuje nazwę *an experience* a jego wyróżnikiem jest *aesthetic quality*, jakość estetyczna przenikająca doświadczenie. Można by mówić, choć Dewey tego *explicitie* nie czyni, o pięknie procesu doświadczenia. Takie doświadczenie możliwe jest na wszelkich poziomach natury, co więcej, czasami harmonia interakcji z otoczeniem łatwiej osiągnięta jest na poziomie zwierząt niż ludzi, na co złożyło się wiele przyczyn. Jedną z najważniejszych jest wypracowany w zachodniej myśli filozoficznej specyficzny stosunek do cielesności i zmysłowości.

Dewey – w 1934 roku – stawia fundamentalne pytanie wobec filozoficznej tradycji Zachodu: „Czemu próby łączenia spraw wyższych i doskonałych, zawartych w doświadczeniu, ze sprawami tkwiącymi u samych korzeni życia uważane są często za zdradę wobec samej istoty tych pierwszych i negowanie ich wartości?”⁹. Aby odpowiedzieć na to pytanie winniśmy – zdaniem Deweya – prześledzić i przemyśleć przyczyny, które doprowadziły do pogardy ciała, lęku przed zmysłowością, przeciwstawiania ducha i ciała.

Przyczyny te, dające początek systemom dualistycznym, są już powszechnie znane. Natomiast ważne jest, że Dewey wskazuje, że owe przeciwstawienia ciała i świadomości, materii i ducha, zastosowane do doświadczenia, spowodowały nieuchronnie jego redukcję, ograniczenie i stępienie dlatego, że uczestnictwo w interakcji zawsze zachodzi poprzez użycie ciała i zmysłów oraz powiązanego z nimi systemu motorycznego. Ignorowanie tej sfery człowieka czy też negowanie jej roli prowadzi do zubożenia naszych doświadczeń. Zmysły nie współpracują ze sobą, „widzimy, ale nie czujemy”, „dotykamy, ale nasz dotyk pozostaje powierzchowny, bo nie zlewa się z jakościami zmysłów, które

⁸ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 17.

⁹ Tamże, s. 26.

sięgają pod powierzchnię rzeczy”¹⁰. W takiej sytuacji percepcja słabnie; a przecież to ciało i zmysły „są narządami, które pozwalają istocie żywej uczestniczyć w wydarzeniach otaczającego świata”¹¹.

Ostatecznie Dewey konkluduje: „Aby zrozumieć źródła doświadczenia estetycznego, trzeba koniecznie zwrócić się więc w kierunku życia zwierzęcego i zejść poniżej ludzkiego poziomu. (...) Żywe zwierzę jest we wszystkich swych działaniach w pełni obecne w danej chwili i w danym miejscu: w ostrożnym patrzeniu, czujnym węszeniu i nagłym postawieniu uszu. Wszystkie jego zmysły są czujne i napięte. Widzimy, jak ruch zlewa się ze zmysłem, a zmysł z ruchem, co składa się na wdzięk właściwy zwierzętom, w którym człowiekowi tak trudno sprostać”¹².

Dokonałam syntetycznej rekonstrukcji myślenia Deweya o podstawach doświadczenia estetycznego, dla zrozumienia którego należy zejść „poniżej” poziomu tego, co ludzkie i rozważyć, na czym polega interakcja zwierzęcia z jego otoczeniem. Teraz chciałabym na wybranym przykładzie pokazać, co szczególnie może wnieść koncepcja Deweya w rozwijane dziś nurty estetyki ewolucyjnej.

Podczas kongresu estetycznego w Rio de Janeiro Wolfgang Welsch przedstawił referat „Animal Aesthetics”¹³. Przecistawiając się antropocentryzmowi modernistycznej estetyki, Welsch widzi potrzebę zwrotu ku estetyce transludzkiej, ujmującej człowieka i jego sprawy w perspektywie kosmicznej, w perspektywie całości natury. Powstaje fundamentalne pytanie: czy postawa estetyczna – doznawanie przyjemności piękna – wykształciła się dopiero w obrębie ludzkiej kultury, czy też ma swe podstawy w świecie zwierząt? Próba odpowiedzi na to pytanie kieruje ku teorii ewolucji.

Welsch krytykuje dotychczasowe osiągnięcia estetyki ewolucyjnej, zarzucając jej pozostawanie przy postawie antropocentrycznej, w czym jest raczej przeddarwinowska, uznaje bowiem „nieskończoność różnicy dzielącej ludzi i zwierzęta”. Welsch próbuje zarysować zręby estetyki ewolucyjnej poprzez powrót do pism Darwina i ich ponowne uważne odczytanie.

Rozważania Welscha są subtelne i prowadzą ostatecznie do następujących wniosków: zgodnie z Darwinem należy uznać ciągłość pomiędzy ludzką i zwierzęcą estetyką i szukać momentu, w którym nastąpiła korelacja piękna i zmysłu piękna. Można wyróżnić następujące fazy:

¹⁰ Tamże, s. 27.

¹¹ Tamże, s. 28.

¹² Tamże, s. 24.

¹³ W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, przeł. z j. ang. K. Wilkoszewska, (w:) W. Welsch *Estetyka poza estetyką*, przeł. z tekstów z j. niem. K. Guzalaska, Universitas, Kraków 2005, s. 171-206. Skupiam uwagę na tej właśnie pracy, ponieważ dotyczy doświadczenia estetycznego (przyjemności doznawania piękna) a nie sztuki, co koresponduje z ujęciem Deweya, chociaż sam Welsch odległy jest od tradycji pragmatyzmu.

- piękno preestetyczne (pręgi, cienie i wzory na ciele pozbawione implikacji estetycznej);



- piękno protoestetyczne (kolory kwiatów i owoców, „zwracające uwagę”, „rzucające się w oczy”, co oznacza nakierowanie na budowanie relacji, na przyciąganie owadów i ptaków celem zapylania);



- piękno we właściwym znaczeniu, skierowane do zmysłu estetycznego; takie piękno powstaje w obrębie jednego gatunku, w relacji interseksualnej – piękno samca adresowane jest do zmysłu piękna samicy. I chociaż mamy tu uwikłanie w kontekst doboru płciowego i rozmna-

żania, Welsch – jak podkreśla w zgodzie z Darwinem – traktuje ten rodzaj piękna jako piękno estetyczne, piękno samo w sobie. Mamy tu bowiem do czynienia z oczarowywaniem samic ornamentami posiadanymi przez samce (a ornamenty te, jak np. poroże jelenia, nie tylko są bezużyteczne, lecz nawet przeszkadzają w walce o przetrwanie, jak to się ma w czasie ucieczki przed niebezpieczeństwem w lesie); samice dokonują estetycznego wyboru – wyboru najpiękniejszego samca.



Welsch pisze: „Gdy samice decydują się na piękniejszych samców, ich wybór jest oparty na ocenie estetycznej, a ta na ich ‘zmyśle piękna’. – ‘Ocena estetyczna’ jest moim terminem, nie Darwina; wierzę jednak, że chwytą i wierze oddaje jego ideę”¹⁴. Co więcej, ocena estetyczna oparta jest na przyjemności, wygląd samca daje doznanie zadowolenia, a im jest piękniejszy, tym przyjemność jest większa. Chociaż energia seksualna prowokuje tę relację, kwestie użyteczności powiązane z doborem płciowym i rozmnażaniem schodzą na

¹⁴ Tamże, s. 185.

dalszy plan, a na czoło wysuwa się sprawa piękna samego w sobie, wzbudzającego przyjemność natury estetycznej. Welsch twierdzi: „Istnieją silne dowody na to, że samice postrzegają piękno jako takie. U pawia, na przykład, nawet nieznaczna zmiana w pięknych ornamentach może zredukować, a nawet zniweczyć szanse na parowanie”¹⁵. I dodaje, że nie udowodniono, by zmiana w ornamentach powiązana była z pomniejszeniem sprawności. Zatem powody odrzucenia byłyby czysto estetyczne.

Uznając naczelną dla ewolucji zasadę ciągłości, gdy wyższe stadia powstają zawsze na bazie niższych i nie mogą być bez nich pojmowane, Welsch opowiada się za tezą, że zaczątki zmysłu estetycznego i oceny estetycznej pojawiły się już w świecie zwierząt. Chociaż jego ujęcia odbiegają od stanowisk przyjmowanych w obrębie nurtów neodarwinowskich i socjobiologicznych, gdzie estetyczność sprowadzana jest do kwestii przetrwania, a piękno do sprawności, rozważania Welscha przebiegają w tym samym, wyznaczonym przez Darwina, rodzaju dyskursu: chodzi o ustalenie, czy w świecie zwierząt pojawia się doznawanie piękna dla niego samego, czy też jedynie służy ono selekcji naturalnej i doborowi płciowemu, a w takim przypadku nie osiąga charakteru estetycznego. Według Welscha, piękno może prowadzić do osiągnięcia rozmaitych celów, ale warunkiem osiągnięcia tych celów jest postrzeganie piękna jako takiego.

Rozważania Welscha nad estetyką w świecie zwierząt wyznaczają takie terminy jak: piękno samo w sobie, estetyczność rozumiana jako wolna od użyteczności, postawa estetyczna jako nakierowanie na doznawanie piękna samego w sobie. Są to pojęcia estetyki nowożytnej, które nie mają w pełni zastosowania do wcześniejszych faz rozwoju sztuki i estetyki w historii ludzkiej. Najbliższym stadium wyższym, porównawczym w stosunku do poziomu zwierząt, powinna być raczej rekonstrukcja estetyczności ludzkiej w początkowych stadiach jej rozwoju. A w tych wcześniejszych stadiach sztuka i upodobanie piękna nie były oddzielane od użyteczności i celów praktycznych.

Moje wątpliwości są jednak bardziej zasadniczej natury. Czy pytając o estetykę zwierząt w ogóle powinniśmy rozważania koncentrować wokół piękna? Czy język teorii Darwina jest jedyną opcją pozwalającą dostrzec ciągłość rozwoju doznań estetycznych na kolejnych poziomach natury?

Powrócimy teraz do Deweya. Jego filozofia oparta jest na ideach ciągłości i kontynuacji, co zbliża ją do teorii ewolucji. Niemniej, centralnym pojęciem estetyki Deweya nie jest piękno (prawie w ogóle nie używa tego pojęcia, operując terminem „jakość estetyczna”), lecz doświadczenie – rozumiane jako *an experience*, doświadczenie o piętnie estetycznym. Takie doświadczenie nie jest przeciwstawione innym doświadczeniom życiowym, jest jednym z nich, przy wypełnieniu pewnych warunków. Do warunków tych jednak w żadnym razie nie należy uwalnianie doświadczenia od celów praktycznych, poznawczych i wszelkich innych. Estetyczność i użyteczność nie są, w koncepcji amerykańskiego pragmatysty, względem siebie w opozycji.

¹⁵ Tamże, s. 187.

Raz jeszcze przypomnijmy najszerszą formułę doświadczenia w koncepcji Deweya: jest to interakcja zachodząca między różnego rodzaju energiami. Dookreślenie rodzaju energii wchodzących w interakcję pozwala usytuować przebiegające doświadczenie na odpowiednim poziomie kontinuum natura-kultura. I tak, gdy idzie o przytoczone wcześniej rozważania Welscha o relacji między samicą i samcem, w której dochodzi do przyjemności doznania piękna i do estetycznej oceny, Dewey odniósłby się inaczej, stosując własną terminologię. Relację między samicą i samcem pojąłby jako interakcję między energiami seksualnymi reprezentowanymi przez stronę męską i żeńską, pomiędzy którymi powstaje napięcie. Jeśli interakcja będzie przebiegała rytmicznie, ekspresyjnie i z pełnym zaangażowaniem obu stron, napięcie będzie ustępowało, w jego miejsce pojawi się harmonia, zwieńczona spełnieniem. Spełnione doświadczenie (*consumatory experience*) jest dla Deweya doświadczeniem posiadającym jakość estetyczną. Jeśli pokusilibyśmy się ową jakość estetyczną nazwać pięknem, czego Dewey nie robi wprost, lecz można w jego pismach odczytać pewne sugestie przyzwalające na pójście w tym kierunku, to piękno to nie będzie pięknem samca wabiącym samicę, lecz pięknem doświadczenia, które dokonało się za sprawą ich wzajemnej interakcji. Inaczej mówiąc, nie chodzi tu o piękno przedmiotu i jego ozdób, lecz o piękno interakcyjnego procesu doświadczenia. Zasadnicze dla estetyki ewolucyjnej problemy, czy mamy tu do czynienia z pięknem samym w sobie (wolnym od użyteczności), czy zwierzęta posiadają zmysł estetyczny itp. schodzą na dalszy plan. Podobnie jak pytanie, czy estetyczność jest wyłącznie wytworem kultury człowieka.

Dewey bowiem nie wprowadza przeciwstawienia natura-kultura, lecz mówi o kontinuum natury-kultury. Dlatego doświadczenia przebiegające na różnych szczeblach tego kontinuum przyjmują taki sam wzorec interakcji, natomiast zmieniają się wypełniające doświadczenie treści, czy też, mówiąc najogólniej, rodzaje energii. Doznanie przyjemności spełnienia, czyli doświadczenia o piętnie estetycznym, jest możliwe na każdym poziomie, różny jednak będzie stopień jego intensywności, udziału świadomości i emocji, itp.

Wydaje się, że zakorzeniona w darwinizmie teoria doświadczenia Deweya, dostarczając argumentów na rzecz ciągłości zjawisk estetycznych mających swe zaczątki w świecie przed-ludzkim, może być nader pomocna w rozwiązywaniu problemów dyskutowanych dzisiaj w nurtach estetyki ewolucyjnej. Pozwala uniknąć niebezpieczeństwa wprowadzania wysoce wyspecjalizowanego pojęcia piękna estetycznego w obręb świata zwierząt, jak i ograniczenia doznawania tego piękna do relacji zachodzących w wąskim wymiarze doboru płciowego w obrębie jednego gatunku. Doświadczenie spełnione może zachodzić także w interakcji przywódcy ze stadem, w walce o przetrwanie, w budowaniu legowisk, w zdobywaniu pożywienia. Jeśli te działania przybiorą ostatecznie wymiar doświadczenia rytmicznego i harmonijnego, osiągną tym samym jakość estetyczną. Obecne w nich nastawienie na cele praktyczne w niczym nie zakłóca ich estetyczności.

Możliwości interpretacyjne, jakie otwiera estetyka Deweya wiążą się z tym, że estetyka ta została zbudowana całkowicie na marginesie w stosunku do głównego nurtu estetyki nowożytnej. Punktem wyjścia dla rozważań estetycznych Deweya była nie historia estetyki, lecz jego filozofia doświadczenia. W obrębie tej filozofii powstała koncepcja doświadczenia nacechowanego estetycznie (*an experience*), w której miejsce kategorii takich jak piękno przedmiotu oraz podobać się, zajmują: kategoria harmonii przebiegu interakcji, jakość estetyczna oraz spełnienie. Takie ujęcie podstaw estetyki nie zawęża jej do wymiaru ludzkiego, otwierając możliwość łagodnego wkroczenia w inne wymiary kontinuum natura-kultura. Trudności, przed jakimi stoją przedstawiciele pewnych nurtów estetyki ewolucyjnej, polegają na tym, że najpierw wychodzą oni od dualistycznej opozycji kultura/natura, a następnie szukają sposobów przezwyciężenia dzielącej je przepaści. Myśl Deweya stara się ująć zjawiska estetyczne nie w duchu przezwyciężania dualizmu, ale jako jego ignorowanie. Co nie jest łatwe, zważywszy siłę przyzwyczajenia i ugruntowanych tradycją nawyków myślenia.

Aesthetic Experience within the Nature-Culture *Continuum*. The Biological Dimension of Pragmatist Aesthetics

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA

Jagiellonian University

Abstract: *Richard Shusterman's „pragmatist aesthetics” as well as his „somaesthetics” both rooted in John Dewey's theory of experience are based on the idea of „embodied subject”. It seems that Dewey's naturalistic aesthetics encourages to broader and deeper reflection on the biological dimension of a man as a living creature and also to inquiry into the possibility of pre-human aesthetics. Based on the Darwin's theory of evolution Wolfgang Welsch' conception of the animal aesthetics is confronted critically with Dewey's proposal.*

Keywords: *pragmatist aesthetics, somaesthetics, Dewey's theory of experience, evolutionary aesthetics*

By ciało giętkie powiedziało o tym, co pomyśli głowa...

Tomasz Ciesielski, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 190

KAROLINA ŚMIŁOWSKA
Uniwersytet Wrocławski

„Ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata” – tymi słowami, zaczerpniętymi z rozważań Merleau-Ponty’ego warto rozpocząć pisanie o książce Tomasza Ciesielskiego *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*. Studium, które udostępnia czytelnikowi autor, wzbogaca skromną jeszcze tradycję badawczą, jaką dysponuje teatrologia i performatyka. Do tej pory czytelnik mógł zapoznać się z teorią tańca na przykład w publikacjach pod redakcją Lilianny Bieszczad *Zwrot performatywny w estetyce* (Kraków, 2013) czy też w numerze „Kultury Współczesnej” *Ciało tańczące* (nr 3/2011). I choć Ciesielski zastrzega, że jego rozważania mają charakter spekulatywny, rzucają świeże spojrzenie na fenomen tańca, którego zrozumienie staje się kluczem do wiedzy o ludzkim poznaniu. Ciesielski wpisuje swoją refleksję w nurt Trzeciej Kultury (zwany też „Nowym Renesansem” – nurt ten został spopularyzowany przez dziennikarza i wydawcę Johna Brockmana w serii książek oraz na założonym przez niego portalu edge.org) – dialoguje z odbiorcą, w przystępny sposób przedstawia treści trudne, choć tekst nierzadko naszpikowany jest specjalistyczną terminologią z zakresu nauk biologicznych, którą badacz jednak wyjaśnia na ostatnich kartach swojej książki.

W *Tanecznym umyśle*... filozoficzna refleksja z gatunku platońskich koncepcji *mimesis* współlistnieje z empirycznymi badaniami, jakie przeprowadzane są tak na widzach, jak i na twórcach spektakli. W książce możemy odnaleźć wiele opisów doświadczeń, których rezultatem są zaskakujące spostrzeżenia na temat tego, w jaki sposób warunkowane jest ludzkie postrzeganie i działanie, czym jest jego reprezentacja. Autor posiłkuje się odkryciami badaczy z różnych dziedzin (neurobiologii, psychologii ewolucyjnej, kognitywistyki), i na ich podstawie wyciąga własne, często zaskakujące wnioski.

Książka jest afirmacją tańca, niejako rewolucjonizuje obiegowe opinie głoszące, że jest on jedynie bezmyślnym działaniem. Taneczny ruch wypływa z umysłu – Ciesielski wnikliwie analizuje teorię „ucieleśnionego umysłu”, zadaje pytania o ewolucję, ludzką świadomość, imitację, a podkładem tych intelektualnych rozważań jest faktycznie sprawdzalna wiedza – ta z laboratoriów fizyków, matematyków, biologów czy też przedstawicieli neuronauk.

Taneczny umysł... jest książką dla uczniów i ich mistrzów. Zawiera cenne wskazówki dla pedagogów tańca dotyczące sposobów uczenia choreografii, metod efektywnego jej przyswajania (jako matrycy dla indywidualnego przeżywania teatralnego wydarzenia). Jest wreszcie lekturą dla widza – mówi o mechanizmach, które aktywują się podczas obserwowania widowiska, po prostu o współodczuwaniu, uświadamia, że oglądanie spektaklu jest aktywnym eksplorowaniem rzeczywistości nawet wówczas, gdy na scenie nic się nie porusza.

Ciesielski w książce przywołuje postać Jerzego Grotowskiego. Podnosi kwestię teorii umysłu (wykształconej w ontogenezie umiejętności „postawienia się w czyjejś sytuacji”). Opisuje dramat zachodzący w międzyludzkiej komunikacji. Sam Grotowski tak opisuje specyfikę wspomnianej zdolności człowieka: „aby się do kogoś zbliżyć, trzeba się najpierw oddalić. Uzyskać dystans, pozwalający dostrzec różnice i wejść w dialog”. To, czym zajmował się twórca teatru *Laboratorium* znajduje nowe wyjaśnienie we współczesnej teorii neurokognitywistycznej.

Ciesielski w swojej książce nie udziela jednoznacznych odpowiedzi. Ujawnia się za to jako sprawny polemista. Podważa kryteria estetyczne zaproponowane przez neuroestetyka Vilayanura Ramachandrana i filozofa umysłu Williama Hirsteina, dyskutuje z poglądami neurokognitywistki Bettiny Blasing na temat roli pamięci w tańcu, przywołuje różne koncepcje metafor językoznawcy George’a Lakoffa, by uświadomić czytelnikowi, że język, którego używamy w opisie emocji odnosi się w dużej mierze do cielesności. W tej perspektywie taniec staje się formą myślenia, odbiciem umysłu lub, jak nazwał go sam autor, „widzialnym rozmyślaniem”.

Szczególnie istotne z perspektywy neurokognitywistycznej refleksji o ruchu i tańcu jest dla Ciesielskiego odwołanie się do poznawczych praw estetyki według Ramachandrana i Hirsteina, zwłaszcza, że ich koncepcja stanowi kanon refleksji neuroestetycznej. Badacze ci wyodrębniają „osiem praw doświadczenia artystycznego”, bazując na luźnym skojarzeniu z buddyjskimi ośmioma „ścieżkami prowadzącymi” do mądrości i oświecenia¹.

Pierwszym kryterium, jakie proponują, jest efekt przesunięcia szczytowego (czy jak chce Ciesielski – prawo przesunięcia maksimum). Najprościej rzecz ujmując, chodzi tu o wyolbrzymienie konkretnych elementów w dziele sztuki. W tej perspektywie wszelką sztukę można by nazwać „karykaturą”. Wyolbrzymienie takie dotyczy kształtu, ale też barwy, głębi i ruchu (na którego specyfice koncentruje się autor recenzowanej tu książki). Doskonale prawidłowości tego kryterium obrazuje eksperyment przeprowadzony przez Tinbergena (reakcja mewich piskląt na dziób matki z jaskrawą czerwoną plamką). Neuroestetycy prawo przesunięcia maksimum sytuują najwyżej w hierarchii kryteriów estetycznych w ogóle.

¹ V.S. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Consciousness Studies”, 6, nr 6-7, 1999, s. 15–51; polski przekład: *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, „Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu”, 2, 2006, s. 327–364.

Badacze analizują także prawo grupowania (zasadę wiązania), polegające na usuwaniu przez system wzrokowy mózgu niejasności, odkrywaniu i identyfikacji obiektów, które wywołują przyjemny efekt „aha” (eureka!) – przykładu w jednym z artykułów Ramachandrana/Hirsteina dostarcza rysunek dalmatyńczyka, który w pierwszej chwili jest dla percypującego mieszaniną plam, by za chwilę stać się psem.

Przeciwagą dla grupowania jest potrzeba izolowania pojedynczej „modalności wizualnej”. Przy okazji tego kryterium Ciesielski pisze o konturach i liniach, które izolują obiekty od siebie. W przypadku tancerzy doskonalenie ich umiejętności zasada się właśnie w dużej mierze na doskonaleniu linii ich ciała.

Kolejnym z kryteriów, o których wspomina Ciesielski jest prawo kontrastu. Pierwotnie dotyczy ono wzmocnienia sygnału percypowanego przez odbiorcę, wydobywania cech obiektu (dzieła sztuki) przed ich pogrupowaniem. W odniesieniu do tanecznego ruchu można zaś mówić z kolei o różnicach między cechami ruchu tancerzy: rozległością czy na przykład prędkością.

Innym kryterium estetycznym, jakie proponują amerykańscy neuroestetycy, jest prawo symetrii. I tu zdaje się niczego nie odkryjemy ponad fakt, że jako gatunek ludzki posiadamy wbudowaną estetyczną preferencję symetrii. W praktyce tanecznej odzwierciedleniem porządku i symetrii jest rytm. Myśl tę sprawnie rozwija w swej książce Ciesielski.

Wśród kolejnych praw estetyki wyróżnić możemy kryterium Bayesowskiej logiki percepcji. W skrócie odnosi się ono do odrzucania przez system wzrokowy „podejrzanych okoliczności” – faworyzowania zgeneralizowanego (ogólnego) punktu widzenia. Autor *Tanecznego umysłu...* nazywa to zjawisko „przedkładaniem jednej halucynacji nad inną, lepiej pasującą do nadchodzących danych”. Czy w tej perspektywie rzeczywistość to iluzja? Ciesielski podejmuje i takie filozoficzne zagadnienia.

Sztuka jako metafora – to ostatnie z estetycznych kryteriów opisanych przez Ciesielskiego, który zagadnienie to traktuje niezwykle poważnie. Metafora staje się niemal synonimem „ucieleśnionego umysłu”. Obecna jest tak w języku, jak i w czynach i myślach.

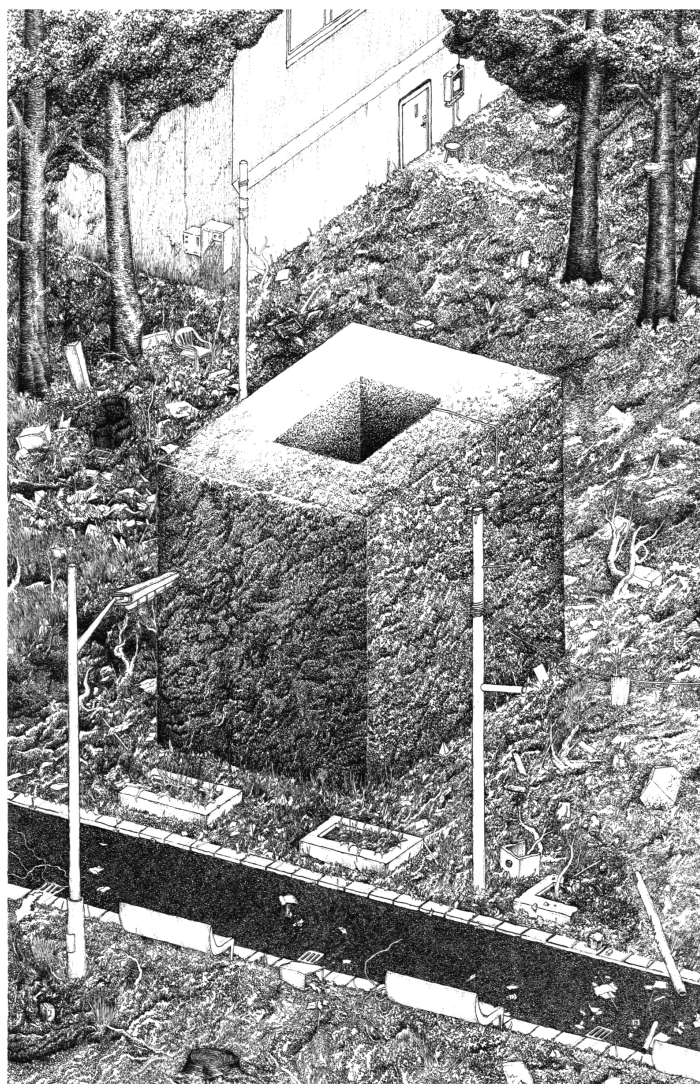
Jakie zastrzeżenia do teorii neuroestetycznej formułuje Ciesielski? Autor zwraca uwagę na ograniczenia współczesnej neurobiologii. Nie sądzi również, że uznanie mechanizmu nagrody/przyjemności może pretendować do miana głównej kategorii estetycznej. Zdaniem Ciesielskiego naukowcy nie odróżniają reakcji organizmu na bodziec estetyczny od przyjemności wynikającej z powodów biologicznych. Warto też dodać, że podobny dylemat dotyczy rozróżnienia pomiędzy bodźcem estetycznym a tym, który implikowany jest przez dzieło sztuki (w tym teatr ruchu i tańca).

Ciesielski w książce marzy. Ma nadzieję, że więcej na teatralnej widowni pojawi się widzów realnych, nie nominalnych, odbiorców wymagających od widowiska doznań estetycznych (nie tylko *sensu stricto* biologicznych w rozumieniu neuronauk).

Ja z kolei mam głęboką nadzieję, że *Taneczny umysł...* znajdzie wielu odbiorców, ponieważ warto z Ciesielskim tanecznym krokiem podążać w stronę naukowo–estetycznej przygody.

II. PREZENTACJE ARTYSTYCZNE

BARTOSZ ZASKÓRSKI



bez tytułu, 44 x 32 cm, cienkopis na papierze, 2014

Bartosz Zaskórski (ur. 1987) studiuje na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Zajmuje się rysunkiem, projektuje książki, pisze i nagrywa słuchowiska, tworzy obiekty. Jako muzyk działa pod nazwą Mchy i Porosty. Pochodzi ze wsi Żytno. Lubi siadywać na górze.

„...Bartosz Zaskórski – kompulsywny i nieprzeciętny rysownik, przedstawiający samego siebie następująco: *jako element robotniczo-chłopski lubi Williama Burroughsa, Hieronima Boscha, szczątki warzyw oraz nie lubi nikogo*. Tworzy też artbooki oraz muzykę jako Mchy i Porosty. (...) Medium, którego używa, wydaje się niektórym formą dawną, co raczej świadczy o zaślepieniu modą. Medium to w końcu tylko medium, a ważniejszy jest sposób jego użycia, a ten, Bartosz Zaskórski wypracował znakomicie. Co więcej, wyczarowuje z niego światy, którym kreska bardzo służy: psychodeliczne sytuacje, nieistniejące organiczne formy, jak w *Atlasie anatomicznym z nieistniejącymi organami*, które wymyślił i ułożył w książce (...)”.

Stanisław Ruksza (CSW Kronika w Bytomiu)

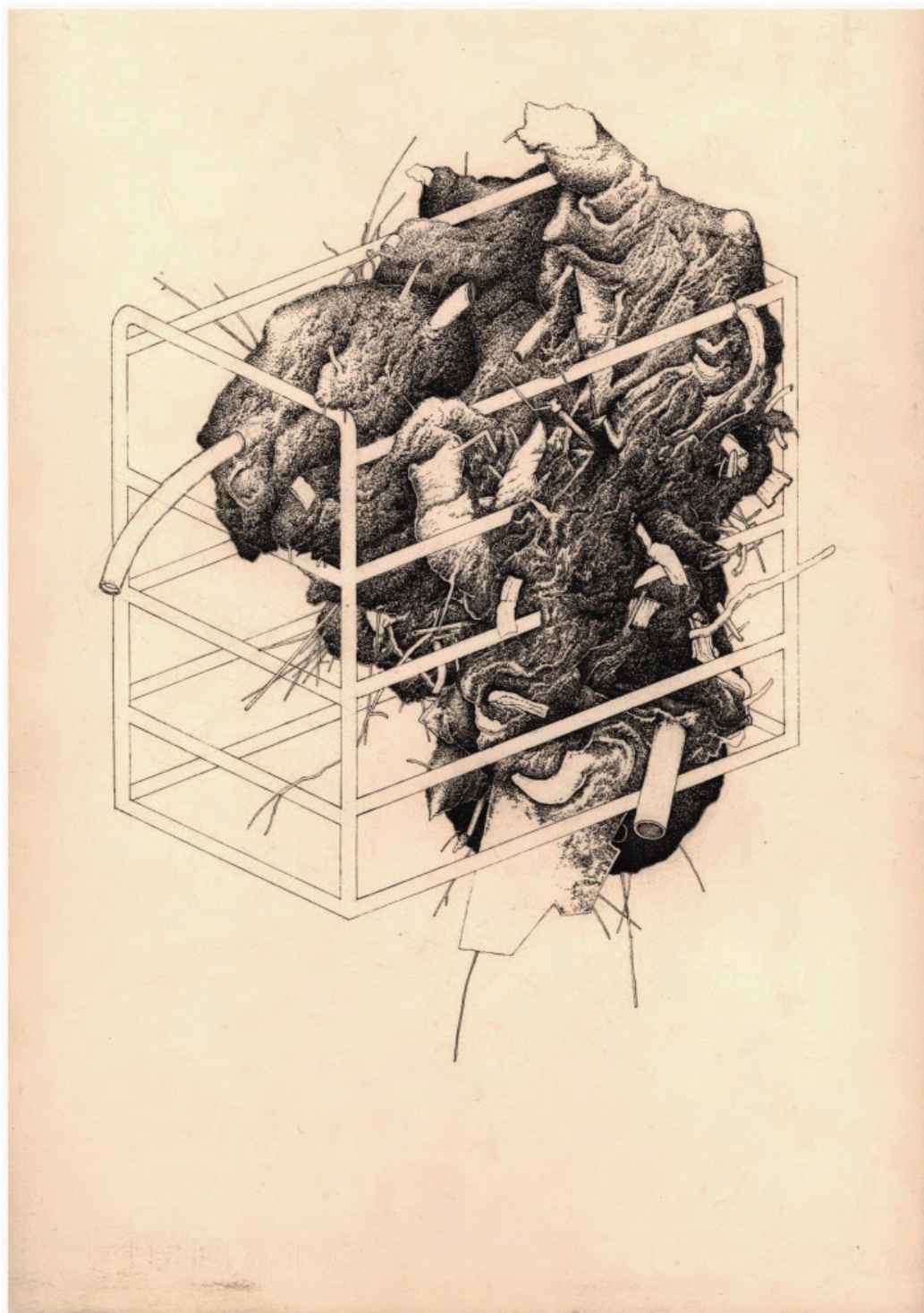
Artysta miał indywidualną wystawę w CSW Kronika w Bytomiu (*Zmyslenie*, 2015), brał również udział w licznych wystawach zbiorowych. Wśród autorskich książek, które zrealizował artysta należy wymienić: *Abecadło ze słowami, których nie spodziewałbyś się po abecadle*, *Atlas anatomiczny ze zmyślonymi organami*, *Różne rodzaje spędzania wolnego czasu* oraz ostatnia, do której teksty napisał Kuba Kaprał – *Trumin i inne artefakty*, pokazywana przy okazji wystawy *Mocne stąpanie po ziemi* w katowickim BWA (2015).

Jako muzyk zrealizował ścieżkę dźwiękową dla Galerii Szyb Wilson i do filmu promującego nowy budynek katowickiej ASP oraz do trailerów spektakli teatralnych Krzysztofa Garbaczewskiego *Kamienne niebo zamiast gwiazd* oraz *Hamlet*.

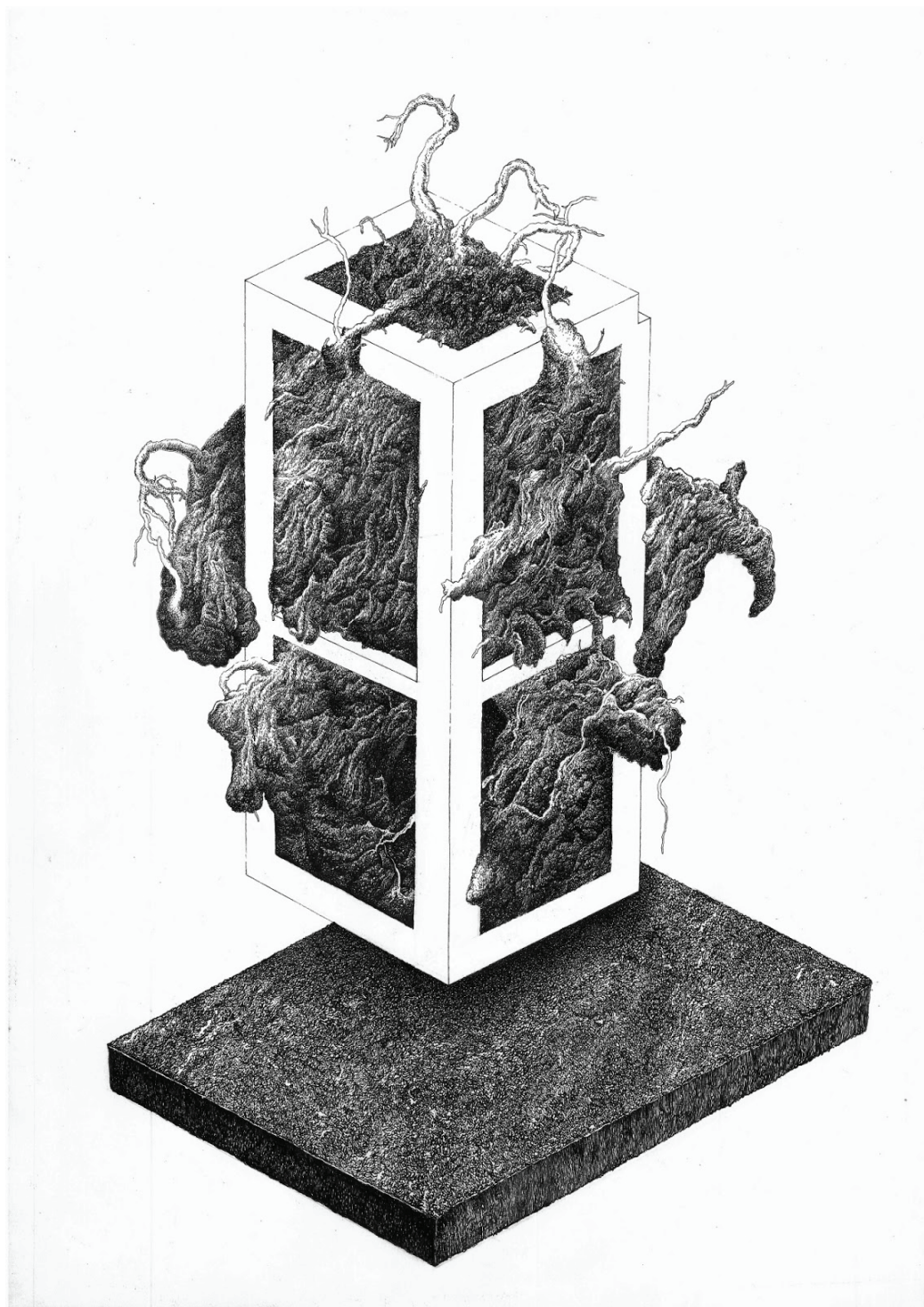
Jako rysownik współpracował z Kwartalnikiem „Opcje”, Kwartalnikiem „M/I”, Teatrem Śląskim, wydawnictwami płytowymi: Instant Classic, Nasiono Records, BDTA, Chaosynod, XVP oraz zespołami/projektami muzycznymi: Alameda 5, Fuka Lata, Thaw, Siła, Rez Epo, XV Parówek.



bez tytułu, 42 x 30 cm, cienkopis na papierze, 2014



bez tytułu, 42 x 30 cm, cienkopis na papierze, 2014



bez tytułu, 42 x 30 cm, cienkopis na papierze, 2014



bez tytułu, 21 x 15 cm, cienkopis na papierze, grafika komputerowa, 2014

III. BIULETYN PTE

BIULETYN

Nr 23

POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO



19. INTERNATIONAL CONGRESS OF AESTHETICS AESTHETICS IN ACTION, KRAKÓW 2013 – REFLEKSJE I RELACJE



ALEŠ ERJAVEC

W stulecie tradycji – przeszłość i przyszłość Międzynarodowych Kongresów Estetyki (ICA) organizowanych przez International Association for Aesthetics (IAA)

W trakcie Kongresu w Krakowie organizowałem obrady okrągłego stołu, których tematem były międzynarodowe kongresy estetyki. Uczestnikami dyskusji byli: Arnold Berleant, Curtis L. Carter, Gao Jianping, Chong-hwan Oh, Zsolt Bátor, Miško Šuvaković oraz ja sam. Panel skoncentrowany był wokół przeszłych i przyszłych międzynarodowych kongresów estetyki oraz działań i wpływu na naszą pracę International Association for Aesthetics. W toku obrad Zsolt Bátor zaprezentował European Society for Aesthetics, Arnold Berleant przedstawił krótką historię dotychczasowych kongresów, Curtis Carter zastanawiał się nad rolą naszych kongresów w globalizacji estetyki, Gao Jian-

ping oceniał różnorodny wpływ, jaki IAA pełni w tworzeniu się narodowych stowarzyszeń, Chon-hwan Oh zaprezentował koncepcję następnego kongresu, który ma się odbyć w 2016 w Seulu, natomiast Miško Šuvaković przesłał przemianę estetyki zestawiając ze sobą idee dotychczasowych kongresów.

W swoim wprowadzeniu dowodziłem, że dzieje międzynarodowych kongresów estetyki można podzielić na okres wczesny i współczesny. Wczesna historia rozpoczęła się wiek temu, w 1913 wraz z pierwszym kongresem, zmiany natomiast pojawiły się wraz z kongresem w Dubrowniku w 1980, po którym – jak dobrze wiemy – powoli zaczęło powstawać nasze stowarzyszenie.



Możemy próbować jedynie wyobrazić sobie, jak wyglądały wczesne kongresy, ponieważ niestety, na kongresie w Krakowie nie było z nami nikogo, kto uczestniczyłby w spotkaniach przed 1980. Prawdopodobnie przypominały one spotkanie w Dubrowniku, które było wydarzeniem skoncentrowanym wokół kilku dobrze znanych w świecie w dziedzinie estetyki nazwisk. Uważam jednak, że nie to jest ważne, lecz fakt, że kilka dekad temu międzynarodowe kongresy a zwłaszcza tworzące się wtedy stowarzyszenie, odbiegły od wytyczonej przez wczesne kongresy ścieżki, i że ich uczestnicy zaczęli działać inaczej – nawet, jeśli estetyka jako taka, nie zmieniła się tak bardzo.

Co takiego wyjątkowego zdarzyło się na kongresie w Dubrowniku? Dla wielu z nas, był on jedynym w swoim rodzaju, ponieważ był to pierwszy międzynarodowy kongres estetyki, w którym uczestniczyliśmy. W ten sposób kongres dubrownicki sprzed 34 lat oznacza nasze pierwsze zaangażowanie w tę konkretną wspólnotę międzynarodowej estetyki. Jak dobrze wiemy, choć istnieją też inne światowe stowarzyszenia estetyki, tylko nasza organizacja opiera się na fundamencie filozofii sztuki. Oczywiście, nie wszyscy pośród nas podpisaliby się pod takim pojęciem estetyki, ale jednak większość prawdopodobnie zgodziłaby się, że nasza praca i zainteresowania obracają się wokół tego rozumienia terminu lub w jego pobliżu. W tym znaczeniu i z dzisiejszej per-

spektywy, dla niektórych z nas kongres dubrowski reprezentuje nowy czas w naszym osobistym zaangażowaniu w estetykę i w efekcie – w istotę naszego stowarzyszenia i jego kongresy.

Na kongresie w Dubrowniku wszystkie te aspekty nie były zbyt widoczne. Organizacyjnie całe spotkanie było raczej dość chaotycznym wydarzeniem: sale, w których mieliśmy prezentować nasze wystąpienia, były zamknięte, program stale ulegał zmianom, a część organizatorów odeszła tuż przed rozpoczęciem imprezy.

Pomimo różnych trudności, grupa osób pochodzących z różnych krajów i środowisk wzięła udział w kongresie w Dubrowniku i poznała się wzajemnie. Jak wspomniano, dla wielu z nas był to pierwszy międzynarodowy kongres, ale było w tym coś więcej – ustanowiliśmy tam osobiste i zawodowe kontakty, które w większości się utrzymały i wzmocniły przez ostatnie dekady. Gianni Vattimo, Stefan Morawski, Mikel Dufrenne, Philippe Minguet, Teddy Brunius, Milan Damjanović, Heinz Paetzold, Curtis L. Carter, Arnold Berleant, Bohdan Dziemidok, Bert van der Schoot, Gabriele Bersa, Tomonobu Imamichi, Ken-ichi Sasaki i ja sam – to ci spośród wielu, którzy byli w Dubrowniku w 1980. Stworzyliśmy dwa krańce spectrum, które połączyło już istniejące środowisko naukowców – niektórzy spośród nich organizowali kongresy w przeszłości – z bardziej różnorodną grupą młodszych nowoprzybyłych, którzy pomagali w nadchodzących latach i dekadach najpierw formować, a potem przekształcać nasze stowarzyszenie w bardziej dynamiczną, aktywniejszą i zawodowo bardziej widoczną organizację. W Dubrowniku owe dwa segmenty naszej organizacji zaczęły się łączyć i do kongresu w Nottingham w 1988 dotychczasowy nieformalny byt i kierownictwo zostało zastąpione bardziej formalną organizacyjnie strukturą, która funkcjonuje aż do dziś.

Kongres w Dubrowniku można uważać w takim układzie za nieformalny punkt zwrotny w naszej historii. Mimo, że było to od samego początku trochę chaotyczne wydarzenie, i zostało zapamiętane bardziej dzięki osobistym rozmowom, niż akademickim debatom, symbolizuje ono jednak cezurę we wciąż trwającym procesie rozwoju naszej organizacji.

W moim przekonaniu jeszcze innym punktem zwrotnym w historii naszego stowarzyszenia i jego kongresów był kongres w 2010, który odbył się w Pekinie. Kongres z 2001 w Makuhari w Japonii był zorganizowany wzorowo i bezbłędnie, ten w Ljublanie z 1998 też nie był gorszy, jednak kongres pekiński wprowadził istotną wartość polegającą na włączeniu w estetyczną wspólnotę Chin.

Sądzę, że międzynarodowe kongresy estetyki są nie tylko jednym z wielu działań naszego stowarzyszenia, lecz są działalnością zasadniczą. Kongresy mogą się różnić organizacją, jakością, liczbą uczestników, pozostają jednak głównym, powtarzającym się i dającym się zauważyć wydarzeniem naszej organizacji. Ich znaczenie zależy od zaangażowania, doświadczenia, wytrwałości, szerszego lokalnego kontekstu środowiska i kraju organizatorów każdego konkretnego kongresu, a także od najzwyklejszego osobistego zaangażowania głównego organizatora i jego/jej zespołu.

Stwierdziłem, że międzynarodowe kongresy estetyki stanowią główną aktywność IAA. Powinienem dodać, że miały one i nadal zachowują swą wagę, zwłaszcza dla tych spośród nas, którzy nie otrzymują wsparcia ze strony silnych, licznych i powszechnie znanych krajowych stowarzyszeń estetyki stojących za nimi, i w znacznym stopniu są uzależnieni od IAA i jego działań w tym, aby spotkać się z innymi naukowcami, zetknąć się z nowymi ideami i podzielić się własnymi. Nawet jeśli *Newsletter* i *Yearbook* uzupełniają inne nasze działania, to w moim przekonaniu międzynarodowe kongresy pozostają podstawową formą aktywności IAA.

To tyle, jeśli chodzi o przeszłość naszego stowarzyszenia i kongresów, a co z jego przyszłością? Ona istnieje jedynie w oparciu o swoją historię. Już najwyższa pora, aby nasze kongresy angażowały więcej osób zainteresowanych estetyką z krajów byłego Drugiego Świata i z nowych „estetycznych obszarów”, jak np. Chiny. To bardzo dobra wiadomość, że nasz obecny prezydent – wybrany w Krakowie – pochodzi z Chin, i że kongres z 2010 – właściwie najbardziej liczny, jak do tej pory – odbył się w Pekinie. W Chinach można napotkać dziś entuzjazm i energię do promowania, rozwijania i praktykowania estetyki. Czy nazwiemy to „estetycznym szaleństwem”, jak określili to zjawisko sami Chińczycy, czy też bardziej powściągliwie – to nieistotne, ważny jest tutaj szeroki i głęboki entuzjazm naszych chińskich kolegów.

Entuzjazm wzbudzony przez nic innego, jak chęć pracy dla dobra globalnej estetycznej wspólnoty jest dzisiaj obecny w Chinach tak samo, jak był widoczny w innych częściach świata – na przykład Europie Wschodniej – dwie lub trzy dekady temu. Pora zatem na Azję i może kilka innych krajów, aby naukowcy z zapałem nakierowali ważną część swego zawodowego wysiłku i oddania na estetykę.

Ważną w tym kontekście sprawą jest to, że nasz następny kongres (związany z tematem *Mass Culture and Aesthetics*) odbędzie się w stolicy Korei Południowej, Seulu, który sam w sobie jest znaczącym kulturalnym ośrodkiem w Azji i na świecie.

Ostatnią, równie pozytywną kwestią jest to, że udział w kongresie krakowskim wzięli członkowie European Society of Aesthetics. Zarówno IAA, jak i przyszłe kongresy, potrzebują bowiem nowych idei i nowych twarzy tak z Europy, Azji, jak i Ameryki Łacińskiej. W 1980 byliśmy niedoświadczeni, lecz poświęceni estetyce. Dostrzegam dziś wśród europejskich, azjatyckich i kolegów z innych regionów świata nie mniejszą determinację, podobną potrzebę pracy w dziedzinie estetyki i nakierowanie na osiągnięcie w tym sukcesu.

Być może kongres w Krakowie stanowi punkt zwrotny, podobny do tego z kongresu w Dubrowniku w 1980. Jak sugerowałem, innym zwrotnym punktem był kongres w Pekinie i z kolejnym możemy mieć do czynienia w Seulu, w miejscu i czasie, gdzie nasze stowarzyszenie i jego kongresy – obchodzące w tej chwili swoje stulecie – będą kontynuacją pasjonującego osobistego i intersubiektywnego poszukiwania prostych, choć prawie nigdy nie osiągalnych

ponad wszelką wątpliwość odpowiedzi na pytania dotyczące estetyki: jaka estetyka, gdzie estetyka i dlaczego estetyka.

Przeł. Sebastian Stankiewicz

IRENA WOJNAR

19. Światowy Kongres Estetyki

19. Światowy Kongres Estetyki w Krakowie jest spotkaniem jubileuszowym. Zaproponowany temat ogólny *Aesthetics in Action* zobowiązuje do wieloletniej już niezależnej dyscypliny. Skłania także do spojrzenia na przebytą drogę i na Postaci, które ją wyznaczyły, pozostawiając ślady indywidualnej obecności. Czuję się „weteranem” tej historii i skromnym świadkiem niedługiego jej odcinka. Tak się bowiem złożyło, że kilkuletnie studia w Paryżu, dzięki stypendium Fundacji Forda, umożliwiły mi uzyskanie doktoratu na Sorbonie, właśnie w zakresie estetyki i poznanie międzynarodowego środowiska estetyków, w którym, w tamtych czasach, pierwszoplanową rolę odgrywał prof. Etienne Souriau, promotor mojego doktoratu. Miałam więc sposobność uczestniczyć w kierowanych przez Souriau, w latach 1956-1972 Przewodniczącego Comité International pour les Etudes d'Esthétique, następujących kongresach:

- 1960 Ateny, IV Kongres Estetyki na temat *La situation actuelle des problèmes esthétiques*, przewodniczący prof. P.A. Michelis,
- 1964 Amsterdam, V Kongres Estetyki na temat *Innovation et Tradition*, przewodniczący prof. J. Aler,
- 1968 Uppsala, VI Kongres Estetyki na temat *Art and Society*, przewodniczący prof. Teddy Brunius.

Miałam też okazję brać udział w kolejnych kongresach estetyki, w 1972 w Bukareszcie na temat *L'esthétique et l'art dans la situation actuelle*, przewodniczący prof. M. Breazu; w 1976 w Darmstadt na temat *Die Aesthetic, das tagliche Leben und die Künste*, przewodniczący prof. H. Lützel; w 1980 w Dubrovniku na temat *Physis-Techne-Poiesis, the Creativity and the Human World*, przewodniczący prof. M. Damnjanovic, a także w Lahti w 1995 w kongresie na temat *Aesthetics in Practice*.

Etenne Soriau (26.04.1892–19.11.1979), profesor filozofii uniwersytetów Aix-en-Provence i w Lyonie, estetyki w Paryżu (Sorbona 1941–1962), autor licznych książek (m. in. *L'abstraction sentimentale*, 1925, *Pensée Vivante et perfection formelle*, 1925, *L'avenir de l'esthétique*, 1929, *L'instauration philosophique*, 1939, *La correspondance des arts*, 1947, 1967, *Clefs pour l'esthétique*, 1970, *La couronne d'herbes. Esquisse d'une morale sur les bases purement esthétiques*, 1975, *L'avenir de la philosophie*, 1982) pełen pasji artysta, amator uprawiający rysunek i akwarelę, poeta i pianista. Od 1959 przewodniczący Société Française d'Esthétique, redaktor Revue d'Esthetique, hono-

rowy dyrektor powołanego w 1963 Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art w Paryżu, w 1958 został członkiem Academie des Sciences Morales et Politiques. Od lat przedwojennych związany z międzynarodowym środowiskiem estetyki i jego znaczący współtwórca, jak wiadomo przed stu laty, podczas berlińskiego kongresu, kierowanego przez Maxa Dessoira estetykę pojmowano przede wszystkim jako *Kunstwissenschaft*, pewnego rodzaju zastosowanie filozofii do badań nad sztuką. Szczególną rolę odegrał wówczas Victor Basch, kontynuator transcendentального subiektywizmu zapowiadający wszakże autonomiczność estetyki, czego wyrazem stało się objęcie przez niego pierwszej katedry tej dyscypliny na paryskiej Sorbonie w roku 1920. Fakt ten zadecydował o przesunięciu centrum badań nad estetyką z Niemiec do Francji, gdzie krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej, w 1937 odbył się w Paryżu, właśnie pod przewodnictwem Victora Bascha, drugi Kongres Estetyki. Zastanawiano się nad możliwością uprawiania estetyki naukowej, skoro w znacznym stopniu zajmuje się ona badaniem przyjemnych wrażeń indywidualnych (*esthésique*). Obecny na tym kongresie Paul Valéry ukazywał związki między estetyką a sztuką życia, dzięki pobudzającym przez sztukę właśnie „stanom zachwycenia”; Victor Basch rozwijał projekt estetyki jako nauki, zaś Charles Lalo analizował społeczne aspekty i sztuki, i estetyki. Poglądowała się nie tylko rola uczonych francuskich, ale i priorytety francuskiej mentalności w określaniu tożsamości estetyki. Po latach wojennej przerwy kolejny III Kongres Estetyki odbywał się w Wenecji i wówczas Etienne Souriau, powołany na przewodniczącego wspomnianego Komitetu, w referacie wprowadzającym „Les limites d'esthétique” zastanawiał się nad „granicami estetyki”, dowodząc, iż powinna się ona zajmować zarówno sztuką tak zwaną czystą, jak sztuką przemysłową czy stosowaną oraz estetycznymi zjawiskami w przyrodzie, a więc tymi wszystkimi zjawiskami czy faktami, które zdolne są wywoływać u ludzi doznania estetyczne. Podczas kolejnego IV Kongresu Estetyki w Atenach w referacie wprowadzającym „Utilité et applications pratiques de l'esthétique”, Souriau analizował różne aspekty praktycznej użyteczności estetyki i jej zastosowań, związki między faktami estetycznymi a faktami natury społecznej, ekonomicznej, pedagogicznej, zwłaszcza w zakresie kształcenia kultury ogólnej człowieka, przypominał też związki między estetyką a krytyką artystyczną, między estetyką a praktyką twórczości artystycznej, uzasadniał znaczenie estetyki dla kształtowania tzw. sztuki życia.

Podczas V Kongresu Estetyki w Amsterdamie inauguracyjne wystąpienie Souriau „Art et Innovation” dotyczyło zagadnienia sztuki i innowacji na przykładzie trzech znaczących twórców: E. Delacroix, Ch. Baudelaire'a i H. Bergsona. Dowodził, że każde dzieło artystyczne i filozoficzne odznacza się osobowym, niejako egzystencjalnym sposobem istnienia, przynależy zatem do ponadczasowego universum wielkich wartości, a ich trwała obecność wzbogaca intensywność kolejnych aktów twórczych i otwiera ku przyszłości. VI Kongres Estetyki w Uppsali był ostatnim, jakie inaugurował Souriau mówiąc na

temat sztuki i pracy („Art et Travail”). Polemizował z utrwalonym poglądem na temat wyłączności powiązań między sztuką i rozrywką czy tak zwanym czasem wolnym. Ukazywał więc związki sztuki z realizacją odpowiedniego poziomu dekoracji życiowego środowiska ludzi i ich samopoczuciem, rolę sztuki w utrwalaniu wielkich idei historycznej przeszłości, organizowaniu zbiorowych uczuć społecznych w nieustannym uobecnianiu ludziom ich kulturalnego dziedzictwa, stwarzaniu atmosfery sprzyjającej kulturalnemu uczestnictwu i estetycznej edukacji społeczeństwa.

Podczas VII Kongresu Estetyki w Bukareszcie przewodniczący obradom prof. Joseph Gantner z Bazylei ogłosił zebranych rezygnację Souriau ze stanowiska przewodniczącego Komitetu. Obecność Souriau na Kongresie wyraziła się krótkim referacie „Hasard et création artistique” („Przypadek i twórczość artystyczna”), w który wskazał na twórczość surrealistów i nawiązywał do nowej muzyki, by podkreślić swoiste ograniczenie indywidualności twórczej artysty. Na zakończenie Kongresu, E. Souriau wygłosił krótkie słowo podsumowania i pożegnania. W postaci pewnego rodzaju osobistego przesłania wskazywał na konieczność kontynuacji badań nad swoistością faktów artystycznych i umacniania ogólnospołecznej, humanistycznej roli, a nawet misji estetyki we współczesnym świecie. Były to *de facto* ostatnie słowa, jakie skierował Souriau do międzynarodowego gremium estetyków. W kolejnym kongresie nie brał już udziału, można więc stwierdzić, iż przypomniane słowa przesłania E. Souriau zakończyły pewną epokę w dziejach światowej estetyki.

Warszawa, lipiec 2013

Prof. dr hab. Irena Wojnar jest profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Warszawskiego oraz Członkiem Honorowym Polskiego Towarzystwa Estetycznego

ZOFIA ROSIŃSKA, MARCIN RYCHTER **Kilka pokongresowych refleksji i pytań**

Po pierwsze – to było wydarzenie. Nie tylko dlatego, że jubileuszowy Międzynarodowy Kongres Estetyki w stulecie kongresów estetyki odbył się w Polsce, ale paradoksalnie – właśnie dlatego! Niejednokrotnie uczestniczyliśmy w organizowaniu kongresów i konferencji, wiemy zatem z doświadczenia, ile wysiłku koncepcyjnego, administracyjnego, ile energii i czasu trzeba poświęcić, aby zorganizować konferencję ogólnopolską. Zorganizowanie Kongresu Międzynarodowego, z ogromną tradycją to przedsięwzięcie nie tylko ambitne, ale także ogromnie wyczerpujące. Organizatorom się to udało. Podziw i uznanie jest Im należne.

Po drugie – w kulturze nie tylko obserwujemy, ale także sami doświadczamy wielu zmian. Wcale niełatwo znaleźć odpowiedni tytuł dla kongresu, który ujmowałby nie tylko zmianę, ale także to, co zmianie podlega i stwarzałyby obszar do prezentacji i dyskusji, w którym mieściłoby się to, co tradycyjne i to, co dopiero się pojawia, to, co jeszcze nie zostało oswojone i w peł-

ni zrozumiane. Wybrano tytuł „Estetyka w działaniu”. Nie wiemy, czy można by wybrać lepszy. Jest wieloznaczny – i to dobrze. Tytuł ten nie tylko kreuje przestrzeń do autoprezentacji dla wszystkich uczestników, ale także prowokuje do refleksji filozoficznej na temat jego znaczenia.



a. Czy „estetyka w działaniu” znaczy, że estetycy chcieliby wykroczyć i wykraczać poza ramy swojej dziedziny ukształtowane tradycyjnie w 18. stuleciu? Czy zmienia się przedmiot estetyki, czyli relacja pomiędzy artystą – dziełem – odbiorcą, czy przemieniają się poszczególne elementy tej relacji, czyli ich społeczno-kulturowe oddziaływanie i estetyka nadąża za tymi poszczególnymi przemianami?

b. Na Kongresie pojawiały się głosy, że estetyka powinna stać się filozofią pierwszą, czy wręcz dziedziną konkurencyjną wobec filozofii, czyli konkurować z epistemologią, ontologią itd. Pierwszeństwo powinno jej zapewnić odwołanie do szeroko rozumianej kategorii *aisthesis*. *Aisthesis* nabiera pojemnego znaczenia – staje się synonimem wrażliwości nie tylko zmysłowej, ale także artystycznej, emocjonalnej i aksjologicznej. W tak szerokim rozumieniu estetyka wkracza w obszar antropologii filozoficznej i aksjologii i zmusza do pytania o jej własne granice, o granice w filozofii.

3. Przygotowując na Kongres sekcję „Estetyka w filozofii kultury” zastanawialiśmy się nad głębokimi związkami łączącymi obie te dziedziny. Co mają sobie nawzajem do zaproponowania? W jaki sposób się uzupełniają? A z drugiej strony – czym różni się podejście estetyka od nastawienia filozofa kultury? Wydaje mi się – choć dokonujemy tu rażącego uogólnienia i uproszczenia, z czego zdajemy sobie sprawę – że głównej różnicy można doszukiwać się w tym, że w centrum zainteresowań estetyków znajduje się *przedmiot*, a ściślej mówiąc *przedmiot artystyczny*, jako intencjonalny korelat procesu twórczego oraz *aisthesis* jako takiej. Tymczasem kluczową kategorią filozofii kul-

tury wydaje się *doświadczenie* w jego dialektycznym związku z *artykulacją*. Nie mamy nigdy bezpośredniego dostępu do doświadczenia, lecz mimo to nie rezygnujemy z badania jego śladów obecnych w kulturze będącej jego wyrazem. Przyglądając się kulturze w jej historycznych, materialnych, społecznych i innych uwarunkowaniach, mamy na uwadze właśnie doświadczenie, bezpośrednio nieprzekazywalne, *ludzkie* doświadczenie stojące u jej źródła. Dziś – z czym zgodziłaby się zapewne większość zarówno estetyków, jak i filozofów kultury – mamy do czynienia przede wszystkim z doświadczeniem *zmiany* oraz doświadczeniem *granicy*. Raptowny i wciąż przyspieszający postęp technologiczny, niepokojące napięcia polityczne (już nie post-polityczne), kryzys gospodarczy, kryzys pracy, rosnąca w skali globu rzesza nędzarzy i uchodźców sprawiają, że rzeczywistość jawi nam się jako nietożsama z sobą samą, będąca w procesie ciągłej, kryzysowej zmiany, a kategorie takie jak *człowiek*, *dzieło*, *sztuka* nabierają wciąż nowych znaczeń, nieustannie poszerzając własne granice i przekraczając je. Filozofia kultury i estetyka próbują nadążać z rozumieniem tych zmian, uzupełniając się wzajemnie i poszerzając przy tym również swoje własne granice.

4. Pytanie o tożsamość estetyki, czyli pytanie o jej granice rozszerza się o pytanie o granicę między myślą teoretyczną a praktyką. Łączenie teorii z praktyką charakteryzowało zawsze inne dyscypliny, takie jak medycyna, psychoterapia, technika itp. Filozofia, przynajmniej w czasach nowożytnych była dyscypliną teoretyczną. Od kilkudziesięciu lat obserwujemy wzrost zainteresowania filozofią praktyczną, ale nie w znaczeniu refleksji nad codziennym życiem człowieka i normatywnością kultury, ale w znaczeniu stosowania refleksji filozoficznej w życiu. Terapia filozoficzna zaczyna konkurować z psychoterapią. Filozofia wkracza w życie i chce je kształtować wedle własnych reguł. Ta tendencja dotyczy również estetyki. Estetyzacja życia czyli traktowanie życia indywidualnego, ale i społecznego jako sztuki i konstytuowanie go jako dzieła sztuki staje się ideologią, która zdobywa sobie coraz więcej zwolenników. Ta sytuacja prowokuje do następujących pytań: czy każdy może być artystą zdolnym do artystycznego kształtowania własnego życia? Czy istnieją i jakie są reguły określające ten kształt i w jakich pozostają relacjach do dotychczasowych konwencji moralno-obyczajowych, czy je przekraczają, uwzględniają, ignorują?

5. Z powyższym związane są pytania o granice twórczości artystycznej. Twórczość artystyczna była prezentowana pod paralelnym hasłem: sztuka w działaniu. Podobnie i w tym obszarze ludzkiej aktywności musimy zadać pytanie: czy artysta może wszystko i czy wszystko powinien? Powyższe pytania prowokowała zmuszająca do poważnej dyskusji twórczość Eduardo Kaca prezentowana podczas Kongresu.

6. Inne artystyczne wydarzenia prezentowane w programie kongresu – np. kompozycja muzyczna Karola Nepelskiego czy wizyta w Bunkrze Sztuki wywoływały pytania o charakter doświadczenia estetycznego. Czy doznania towarzyszące recepcji prezentowanych utworów można określać przy pomocy

kategorii doświadczenia estetycznego, rozumianego tak, jak charakteryzowali je estetycy polscy międzywojnia, czy też należałoby określać je inaczej, czy też zrezygnować z jego użycia i wprowadzić nowe kategorie, które pozwalałyby na bardziej adekwatną charakterystykę naszego odbioru sztuki najbardziej współczesnej?

7. I wreszcie pytanie ostatnie dotyczące odbiorcy. Jaki musi być odbiorca, aby docenić, mieć upodobanie w twórczości, która jest w działaniu, czyli jest odrębna od tej, do której jesteśmy przyzwyczajeni? Czy odbiorca może nadążyć za artystą, tzn. za jego wizją, jego ideami i sposobami ich artykulacji? Czy też artysta wyraża nastroje głęboko tkwiące w nieświadomości indywidualnej i zbiorowej i zatem niepotrzebna jest *metanoja* odbiorcy?

Wszystkie te zasadnicze pytania pojawiają się i zmuszają do myślenia. Stanowią wyzwanie dla estetyki i Kongres wyraźnie je postawił.



The 19th Jubilee International Congress of Aesthetics

W dniach 21-27 lipca 2013 Kraków, Uniwersytet Jagielloński oraz Polskie Towarzystwo Estetyczne miały zaszczyt organizować i gościć uczestników jubileuszowego dwudziestego Międzynarodowego Kongresu Estetyki. Od pierwszego kongresu estetycznego, zainicjowanego w Berlinie przez Maxa Dessoira, minęło przeszło sto lat.

W czasie tego stulecia estetyka ulegała przeróżnym przemianom, pokusom, kryzysom itd., czego naturalną konsekwencją stała się pluralizacja świata estetycznego i wypracowanie wielu, często diametralnie odmiennych, stano-

wisk w kwestii tak filozoficznej wizji dyscypliny, jak metod, a przede wszystkim stosunku do sztuki i równie szybko różnicujących się praktyk artystycznych.

W związku z tym organizatorzy krakowskiego kongresu zdecydowali się przyjąć możliwie najszerszą formułę merytoryczną, wyrażoną w tytule kongresu *Aesthetics in Action*. Nieodzowny związek refleksji estetycznej ze sztuką – zatem konieczność estetyki w działaniu, w praktyce, dynamicznie dialogującej ze sztuką współczesną – podkreślał jeden z najznamienitszych gości kongresu, Wolfgang Welsch, który podczas jednego z pierwszych paneli w trakcie debaty z Eduardo Kacem (w krakowskim Bunkrze Sztuki została zorganizowana przy okazji Kongresu jego wystawa *Lagoglify*) zwrócił się, przede wszystkim do uczestników kongresu, z entuzjastycznym apelem: „Show me some art!”.

Zgodnie z przyjętą formułą kongres obfitował w wydarzenia artystyczne, by wymienić (prócz już wspomnianej) wystawy w Bunkrze Sztuki, projekty i instalacje multimedialne Krzysztofa Wodiczki (*Projekcja weteranów wojennych*), Marka Chołoniewskiego, a także działania studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i Akademii Sztuki w Szczecinie, koncert w Krakowskiej Filharmonii będący premierowym wykonaniem skomponowanej specjalnie z okazji kongresu *Symfonii Aistetycznej* Karola Nepelskiego.

Kilkuset naukowców (filozofów, socjologów, historyków sztuki, kulturoznawców, miłośników sztuki oraz zagadnień estetycznych, a także praktykujących artystów) z ponad pięćdziesięciu krajów (szczególnie liczna reprezentacja z Chin i Japonii) wygłosiło setki referatów, uczestniczyło w sesjach plenarnych (*Aesthetic Engagement* prowadzona przez Arnolda Berleanta, *Aesthetics Beyond Aesthetics* Wolfganga Welscha, *Somaesthetics* Richarda Shustermana, *Aesthetics and Politics* Aleša Erjaveca), sesjach panelowych (*The Open of Interpretation* Josepha Margolisa i wielu innych, często bardzo ściśle związanych z najnowszymi zjawiskami w sztuce czy teorii, na przykład: transestetyce, cyberestetyce, estetyce ewolucyjnej, estetyce środowiskowej, sztuce biotechnologicznej, politycznej, elektronicznej, popularnej itd.). A także w obradach historycznych dwóch „okrągłych stołów” estetycznych.

Doborowe towarzystwo oraz obecność współczesnych autorytetów estetycznych (prócz wymienionych powyżej także: Noël Carroll, Cynthia Freeland, Madalina Diaconu, Kenneth Stikkers, Ingeborg Reichle, Jos de Mul, Aoki Takao, Stephen Davies oraz wielu innych, w tym uznanych polskich estetyków) sprawiła, że korytarze Auditorium Maximum UJ zaludniły rzesze „wyznawców” estetyki i miłośników sztuki. Tę wyjątkowo udaną imprezę filozoficzno-artystyczną zakończyła debata podsumowująca oraz wybory władz i prezydenta Światowego Towarzystwa Estetycznego – Curtisa Cartera zastąpił na tym stanowisku Gao Jianping.

Agnieszka Bandura (UWr)

Projekcja weteranów wojennych Krzysztofa Wodiczko

23 lipca o godzinie 21.30 na Rynku Głównym w Krakowie odbyła się *Projekcja weteranów wojennych* autorstwa Krzysztofa Wodiczko. Ta publiczna projekcja video, będąca jednocześnie częścią wystawy MOCaKu, była związana ze Światowym Kongresem Estetyki, którego temat brzmiał *Aesthetics in Action*.

Na Rynku obok wieży Ratuszowej zaparkowany był militarny pojazd wyposażony w projektor. Ponieważ był to sam środek sezonu turystycznego, ze względu na okres wakacyjny, okolice wieży były zatłoczone ludźmi. Na Rynku znajduje się mnóstwo kawiarni z ustawionymi na zewnątrz ogródkami, w których zazwyczaj przesiadują ludzie, rozmawiający z przyjaciółmi do późna w nocy. I w takiej właśnie przyjemnej atmosferze letniego wieczoru projektor rzucał obrazy na wieżę ratuszową przy akompaniamencie głośnego dźwięku strzałów z broni z pola bitwy. Obrazom towarzyszył tekst napisany w języku polskim (dostępny także w wersji angielskiej), który zawierał wypowiedzi polskich weteranów wojny w Afganistanie i Iraku, a także ich żon, a w tle słychać było dźwięki bitew. Widzowie byli konfrontowani z widokiem agonii ofiar i okrucieństwem realności wojny, siejącej spustoszenie z powodu różnorodnych konfliktów i walk. Każda prezentowana podczas projekcji opowieść dotycząca codziennego życia była bardzo osobista. Szczegółowo odtwarzała tragiczne warunki, w jakich musieli się odnaleźć po wojnie zarówno żołnierze na trwale zniszczeni przez to doświadczenie, jak i ich rodziny.

Krzysztof Wodiczko urodził się w Warszawie. Ukończywszy Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1962, obronił pracę magisterską z przemysłowego designu. Od 2002 do 2010 był zatrudniony na stanowisku profesora w MIT. Aktualnie uczy w harwardzkiej szkole designu. Jest jednym z najbardziej znanych polskich współczesnych artystów. Obecnie żyje i pracuje w Nowym Jorku oraz w Warszawie.

Wodiczko zorganizował liczne publiczne projekcje, w ramach których współpracował z lokalną społecznością, doświadczającą różnorodnych problemów. Stworzył wiele prac, zajmujących się społecznymi problemami, takimi jak bezdomność, imigracja oraz wojna. Ostatnio zaproponował odnowę Arc de Triomphe de L'Otile (pomnika, monumentu wojny) w World Institute for the Abolition of War. Podjął wysiłek stworzenia miejsca służącego edukacji, krytycznej dyskusji i innym proaktywnym inicjatywom podejmowanym na rzecz krzewienia pokoju.

W 1998 Wodiczko został nagrodzony Hiroshima Art Prize za walkę na rzecz pokoju. Z tej okazji również zaprezentował swoją wystawę w Hiroszimie w Muzeum Sztuki Współczesnej oraz publiczną projekcją nieopodal Ota River poniżej The Atomic Bomb Dome (pomnik pokoju w Hiroszimie). W ramach tego projektu prowadził wywiady z ofiarami bomb atomowych, także z zagranicznymi rezydentami i ich rodzinami. Podczas projekcji obrazów przywołujących bombardowania, ręce rozmówców były wyświetlane ponad sklepieniem

budynków, sprawiając wrażenie jakby to one same mówiły. Wodiczko zaprojektował także *Dis'armer*. Jest to instalacja poświęcona dzieciom, które odmawiały chodzenia do szkoły, aby zwrócić uwagę na społeczne problemy w Japonii.

W 2010 podczas wykładu w Doshisha University w Kioto, Wodiczko powiedział, że wartość miast i społecznych zbiorowisk jest mierzona tym, w jaki sposób radzą sobie oni z ludźmi bezdomnymi czy weteranami wojennymi. Prawdziwa demokracja jest określana przez stopień, w jaki wszyscy ludzie włączeni są do danego społeczeństwa. Żeby walczyć z wykluczeniem, konieczne jest stworzenie forum wolnej, otwartej dyskusji. W antycznej Grecji, określało się to jako *parrhesia*. Przytoczmy wypowiedź Wodiczki: „W antycznej tradycji ateńskiej oraz grecko-rzymskim okresie w Atenach, debатовano o tym, kto mógłby być animatorem publicznego dyskursu i procesu demokracji. Pojęcie *Parrhesia* stawia pytanie o obywatelskie prawa do swobodnej wypowiedzi... Oznacza to, że proces demokracji opiera się na kształceniu potencjalnych mówców lub *parrhesiastes*, którzy promują, krzewią pewne treści, otwierając na nie słuchaczy. Równie ważne jest być *a parrhesiaste* w słuchaniu. Konieczne jest stworzenie także publiczności, która jest gotowa zaakceptować przekaz. Trzeba w to włożyć dużo wysiłku” (Burcu Yancatarol, marzec 4, 2011, wywiad z Krzysztofem Wodiczką na stronie M-est (<http://m-est.org/2011/03/04/burcu-yancatarol-interviews-krzysztof-wodiczko>)).

W 2011 Wodiczko wziął udział w międzynarodowym sympozjum zatytułowanym *Sztuka i Wojna* w Yokohamie (organizowanym przez Kitanaka School). Uczestniczyli w nim zarówno filozofowie, architekci, socjologowie oraz psychologowie kliniczni. Głównym tematem debat był zakaz prowadzenia wojen. Wodiczko zaproponował, aby Yasukuni Shrine (kontrowersyjna strona z linkami dotyczącymi treści militarnych) powróciła do World Institute for the Abolition of War. Podczas sympozjum odbyła się publiczna projekcja *Survival Projection 2011*, oparta na wywiadach z ofiarami Great East Japan Earthquake. Ponadto otwarta została wystawa dotycząca działalności artysty.

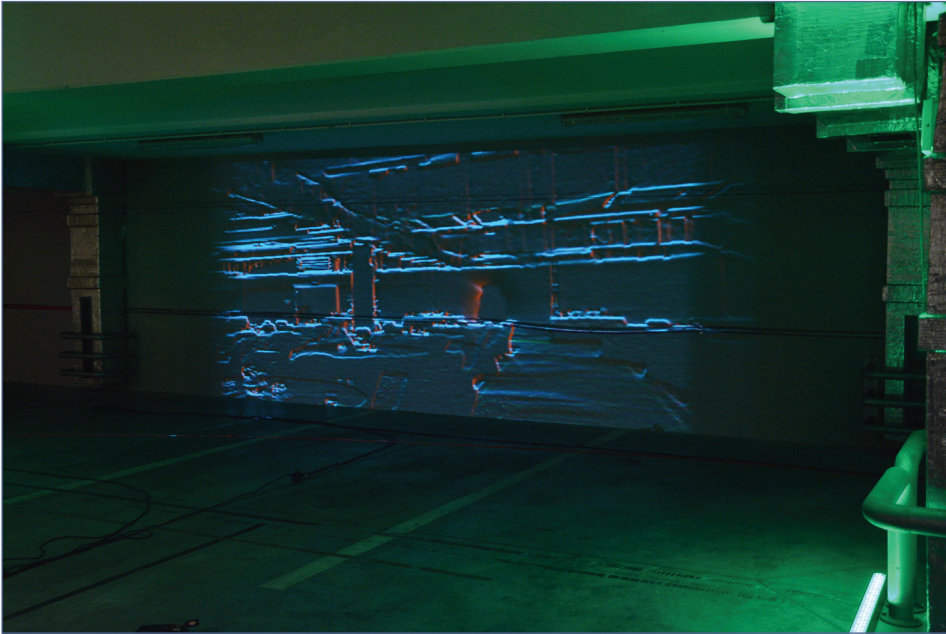
Wodiczko zachęca ludzi do otwartego wyrażania myśli i pozwala im mówić o różnych rodzajach problemów, zarówno osobistych, jak i społecznych. W ten sposób nakłania do zmiany „w imię prawdy”. W epoce niezliczonych konfliktów i wszechobecnego terronu, Wodiczko próbuje wyeliminować przemoc i wojnę na swój własny sposób. Jest to wyraz żelaznej woli artysty. W jego projekty włączony jest szeroki zakres ludzi takich jak filozofowie, socjologowie czy psychologowie.

Dzieło Krzysztofa Wodiczko to społeczny apel oddziałujący na różnych poziomach. Ze względu na wysoce estetyczną wrażliwość, artysta wywołuje silne wizualne i emocjonalne doznania u odbiorcy, stawiając go przed alternatywnymi wyborami.

Akiko Kasuya (Kyoto City University of Arts)
Przeł. Lilianna Bieszczad

Za ścianą, a może przed...
***Behind the Wall* Marka Chołoniewskiego**

Instalacja usytuowana w miejscu, w którym zapewne większość uczestników 19. Międzynarodowego Kongresu Estetyki nie spodziewała się obcowania ze sztuką, mogła stanowić rodzaj zaskoczenia, ale i zaproszenia do współ-



działania. System interfejsów domagający się współtworzenia dzieła po raz kolejny okazał się nie tylko atrakcyjny dla widzów/interaktorów, ale też zmuszał do namysłu nad ciągle nieufnym stosunkiem wielu użytkowników prac interaktywnych do takich dzieł, mających w sobie wpisaną zasadę otwartości na ingerencję *viuserów*. Ci zaś muszą nie tylko wykazać się aktywnością, ale i wystawić swoją „twarz” (w rozumieniu Goffmanowskim, czyli szczególnym modusie naszego bycia w świecie, jako życia w „teatrze życia codziennego”) na widok innego interaktora, albo tylko obserwatora. Nie tylko zresztą o symboliczną „twarz” chodzi, ale i o całe ciało stające się interfejsem, implementowanym składnikiem powstającego w czasie rzeczywistym dzieła.

Marek Chołoniewski, twórca *Behind the Wall*, to artysta niezwykle wszechstronny, nieustannie podejmujący nowe wyzwania. I choć kojarzony jest przede wszystkim z szeroko rozumianą eksperymentalną sceną muzyczną, co wyraża się w dziesiątkach projektów autorskich, kooperacji z wieloma muzykami, działalnością kuratorską, organizowaniem wydarzeń muzycznych, dyktowaniem festiwalom poświęconym muzyce elektroakustycznej i eksperymentalnej – to tworzy również prace z zakresu działań sieciowych, projekty audio-wizualne, instalacje dźwiękowe i wideo. To zresztą tylko część jego niezwykle różnorodnych zainteresowań i praktyk twórczych. W instalacji interaktywnej



Behind the Wall (2013) podejmuje jedno z kluczowych zagadnień współczesnej sztuki nowych mediów, jakim jest kwestia interaktywności, co w oczywisty sposób zmusza do przemyślenia kwestii autora/autorskości, kooperacji/współpracy, tworzenia/współtworzenia dzieł domagających się aktywnej partycypacji interaktorów jako instancji sprawczej, chociaż w pewien sposób implementowanej w logikę działania konkretnej realizacji.

Tym razem polem spotkania odbiorcy z dziełem staje się system multimodalnego interfejsu, na który składają się dwie kamery internetowe (webcamy), dwa sterowniki typu kinect oraz zestaw czterech czujników generujących warstwę dźwiękową instalacji, która na zasadzie generatywnej produkuje „ścieżkę dźwiękową” będącą efektem zachowań interaktorów w specyficznie wyczulonej przestrzeni na fizyczną obecność ludzi.

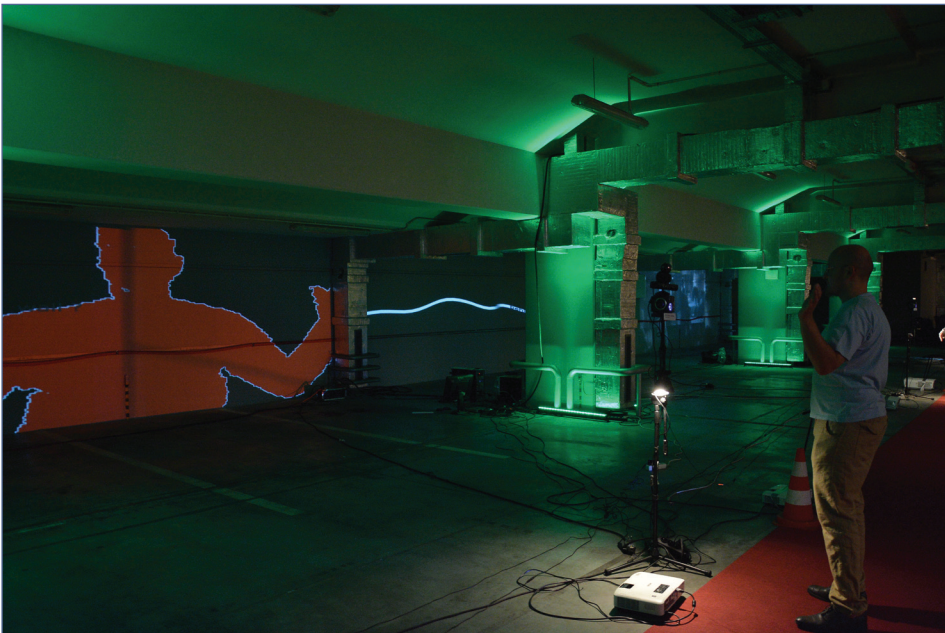
Artysta zaprojektował zatem rodzaj rozbudowanego „instrumentu audio-wizualnego” do tworzenia złożonych struktur dźwiękowo-obrazowych, które są uzależnione od dynamiki ruchu osób wchodzących w pole środowiska wyczulonego na ich fizyczną obecność. W efekcie świat rzeczywisty przenika się ze światem wirtualnym, zmediatyzowani poprzez system interfejsów realni uczestnicy tego zdarzenia wkraczają – być może nawet nieco bezwolnie – w świat wirtualny, stając się (nie)zamierzonymi (?) współtwórcami interaktywnego zdarzenia artystycznego.

Fikcja (obrazu) zderza się z realnością (fizycznego świata) w przestrzeni specyficznej, bowiem w podziemiach Audytorium Maximum w trakcie Kongresu Estetyki funkcjonowała tam „stołówka” dla estetyków przybyłych z całego świata. Reakcja wielu uczestników Kongresu bywała różnorodna – jak to często bywa w przypadku dzieł interaktywnych – od zdziwienia, zaskoczenia,

przez ignorowanie dzieła czy też raczej brak zainteresowania tym, co stanowiło rodzaj audiowizualnego, ambientowego środowiska, do prób wchodzenia w interakcję z pracą i zrozumienie logiki jej działania. W tym przypadku nierzadko konieczne było tłumaczenie zasad jej działania i swoisty instruktaż postępowania, chociaż zastosowany rodzaj interfejsów w gruncie rzeczy odwoływał się do najprostszej sytuacji niewymagającej ani szczególnego rodzaju kompetencji technicznych, ani doświadczeń w obcowaniu z pracami interaktywnymi. „Interaktywny instrument audiowizualny” dla obserwatora zewnętrznego mógł być też identyfikowany jako rodzaj „audiowizualnego muzaka”, by tak rzec. Ten rodzaj nieinwazyjnej struktury wizualno-dźwiękowej można byłoby też potraktować przewrotnie jako przykład „muzyki do kotleta” (choć w tym przypadku, można byłoby też powiedzieć o „fototapecie dźwiękowej”). Nie narzucające się gwałtownie struktury muzyczne i dźwiękowe musiały jednak wprowadzać pewien rodzaj zakłócenia czy też zaburzenia w przestrzeni przeznaczonej jednak przede wszystkim na spożywanie posiłków.

Behind the Wall to przykład znakomitego „wpasowania” instalacji interaktywnej w konkretną przestrzeń – niewątpliwie stanowiła ona świetne tło dla kontynuowania rozmów i dyskusji toczonych podczas części naukowych i prezentacji kongresowych. Jednocześnie jednak w dyskretny i niezobowiązujący sposób zapraszała do współtworzenia tego środowiska, bowiem tylko aktywna partycypacja użytkowników pozwalała na jej aktywację, uruchomienie programów tworzących struktury obrazowe i dźwiękowe. Bez interaktorów instalacja bowiem pozostawała w pewnym czasowym uśpieniu.

Dodam tylko, że kilka miesięcy po Kongresie Estetyki miałem przyjemność, jako dyrektor artystyczny festiwalu *digital_ia* 2014 w Szczecinie, po-



święconego sztuce nowych mediów cyfrowych, gościć Marka Chołoniewskiego, który pokazał kolejny swój projekt interaktywny zatytułowany *Kłaczka*. I tym razem artysta zaprasza widzów do aktywnego współtworzenia dzieła powstałego w nawiązaniu do Deleuzjańskiej koncepcji *rhizome*. Pomyślałem wtedy, że szacowne grono estetyków i filozofów sztuki miałyoby w tym przypadku niezmiernie szerokie pole do popisu w zakresie analizy i interpretacji sensów tej złożonej pracy. W przypadku *Behind the Wall* nie było takich wyraźnych tropów czy też odniesień, co zresztą można uznać przewrotnie za rodzaj bardziej złożonego wyzwania, które artysta postawił przed, przynajmniej, szczególnym rodzajem odbiorców, o których można wiele powiedzieć, ale chyba nie to, że cechowała ich postawa „zwyčajnego” widza.

Piotr Zawojski (UŚ)

Działania artystyczne Akademii Sztuki ze Szczecina w czasie trwania 19. ICA Kraków 2013

Od wielu lat działania artystyczne rozgrywają się poza salami muzealnymi, tuż obok nas w przestrzeni publicznej. Przyzwyczailiśmy się do tego typu działań, jak i do tego, że zwykle artyści prowokują do aktywności widzów. Cza-



mi nie mamy ochoty na tego rodzaju wymuszoną partycypację, chyba że jest dyskretna i dystygowana. W czasie trwania Kongresu ICA w Krakowie w 2013 swoje działania artystyczne zaprezentowali studenci i artyści Akademii Sztuki ze Szczecina. Odczytałam je jako dyskretne, inteligentnie skonstruowane tło Kongresu.

W zaaranżowanej stołówce, tuż przy wejściu, znajdowało się stoisko z niewielkimi rzezbami i przedmiotami typu „pamiątki”. Kusily przystępną ceną po 3, 4, 5 zł. Wykalkulowana analogia do sklepów „Wszystko po 4, 5 zł”, wszechobecnych we wszystkich miastach, nie była od razu czytelna. Te powszechne sklepy z przedmiotami produkcji zwykle chińskiej oferują drobne przed-



mioty, zwykle będące nieudanymi imitacjami markowych, użytecznych narzędzi codzienności, ale dopiero w chwili, kiedy je dotykamy odczuwamy byle-jakość wykonania i użytych materiałów. Czasami ulegamy niskiej cenie, a po rozpakowaniu i pierwszym użyciu zaczynamy żałować decyzji o zakupie. Niska cena gwarantuje producentowi, że klient nie będzie sobie zadawał trudu zwrotu towaru.

Podchodząc do tego stoiska pomyślałam: po co mi to? Jeszcze jeden niepotrzebny przedmiot do domu. Odeszłam myśląc o tym, że przecież w domu mam wciąż za dużo zbędnych rzeczy, że nie powiększę tej bezsensownej „kolekcji”. A kolejne nasuwające się pytanie było: co oni tu robią? Po co to stoisko? Przewrotny uśmiech na twarzy oferującego owe miniaturowe rzeźby młodego człowieka, Rafała Żarskiego, wciąż mnie zastanawiał. Nie nalegał by je kupić, jak zwykle czynią to sprzedawcy. Podchodząc ponownie, zauważyłam fotografie oryginalnych przedmiotów, które posłużyły autorowi jako pierwowzory.

Żyjemy w otoczeniu nadmiaru przedmiotów, niby niezbędnych, niby ułatwiających codzienne życie, ładnych, ale chyba jednak niepotrzebnych skoro zwykle o nich nie pamiętamy. Czasami przygotowanie ich do użycia jest zbyt skomplikowane, by były naprawdę użyteczne. Innym razem przywozimy z po-

dróży „pamiątki”, bibeloty tanie i nieprzydatne. Są one dowodem emocjonalnych, a nie racjonalnych wyborów. Te kupowane po 4, 5 zł należą niemal w całości do tego zbioru. To stoisko w gruncie rzeczy oferowało nam za 4 lub 5 zł autorefleksję, lekcję świadomej konsumpcji. Tanio i zabawnie.

W podobnej konwencji utrzymane były także pozostałe działania artystyczne. Film animowany *Rysunki, które zrobiłem w manii* Mikołaja Tkacza są opowieściami o banalnych, zabawnych sytuacjach, zapamiętanych obrazach z czasopism, które stanowią umiejętne budowanie semantycznego motywu poprzez tautologiczną zabawę słowami. Szkice zapisane były jednakowym natężeniem linii ołówka lub kolorowego flamastra, bo taki był najbliżej ręki. Zapis konieczny, by myśl utrwalić i móc odczytać. Komentarz wypowiedziany przez autora spokojnym głosem, bez emocji jest instrukcją prawidłowego odczytu idei utrwalconych w rysunkach. Zastosowany minimalizm formalny jest adekwatny do treści semantycznych, ale ich banalność wywołuje uśmiech. Ta autorska wypowiedź jest kontynuacją najlepszych tradycji polskiej animacji, przypomina filmy Juliana Antonisza. To również lustro ponowoczesności wypełnionej strumieniem nieistotnych informacji z tabloidów uzupełnionych materiałem fotograficznym.

Projekt Łukasza Skąpskiego *Muzyka z kosza* polegał z kolei na zainstalowaniu w windzie sprzętu odtwarzającego muzykę *royalty free*, wyrzuconą przez autora do kosza (komputerowego) i wyjętą z tego kosza na rzecz projektu. Artysta użył w instalacji mp3 jako akustycznego ekwiwalentu nieważnych obrazów. Nieistotny dla autora, bo wyrzucony do kosza fragment utworu muzycznego mógł być zapamiętany na dłużej przez korzystających z windy uczestników Kongresu.

W podobny sposób, jeśli chodzi o działanie widzów, została pomyślana projekcja zestawu kilku filmów studentów zapętlonych na monitorach na stałe, na różnych piętrach. Były tłem odbywanych rozmów w czasie picia kawy dokładnie tak, jak jeden z telewizyjnych kanałów informacyjnych w czasie porannej krzątaniny między przebudzeniem a wyjściem z domu.

Akcja artystyczna Rafała Żarskiego: *Namiot do odpoczynku na godziny* odbywała się na piętrze. Sam obiekt do odpoczynku cieszył się zainteresowaniem, ale nie wiem, czy ktoś z uczestników Kongresu zdecydował się z niego skorzystać. Była to alternatywna propozycja spędzenia czasu skierowana do uczestników ICA.

Performance Estetyczny Lidii Sapińskiej był ofertą innego używania kosmetyków, wykorzystania nie zawartości, a opakowań wraz z zawartością.

Wszystkie te działania artystyczne były nie tylko dyskretnym, zabawnym tłem Kongresu ICA, ale również refleksyjnym komentarzem do naszego designu codzienności, zmetaforyzowaniem rutynowych zachowań. Ich siłą była epizodyczność bez patosu oraz dyskretna, nienatrętna, ale bardzo istotna obecność w czasie trwania Kongresu.

Elżbieta Staniszevska (UTH w Radomiu)

Aesthetic Symphony Karola Nepelskiego

19. Kongres Estetyki w szczególny sposób uświetniło prawykonanie nowego, specjalnie skomponowanego na tę okazję utworu. 22 lipca 2013 w sali Filharmonii Krakowskiej zabrzmiała po raz pierwszy *Aesthetic Symphony* Ka-



rola Nepelskiego. Zamówienie skierowane zostało do tego właśnie kompozytora nieprzypadkowo. Nepelski w swej twórczości porusza się w kręgu zagadnień bliskich obecnie estetykom – świadczyły o tym już wcześniejsze jego



dzieła takie, jak *Homo sonans*, *PRIMORDIUM: Naturalia* i *PRIMORDIUM: Encephalon*, *Neurosymfonia*, *Preludium nr 18 op. 28 F. Chopina – translacja neuroestetyczna*, *Quintet Somatique*, *Pieśni fonemiczne*, *Bio-Chorales*, *Logical shift*. Artystę fascynuje pierwotność, rytuał, ewolucjonizm, neuroestetyka, somaestetyka, performatyka, nowe media, symbole brzmienia i przestrzeni. Obecny był w środowisku estetyków już wcześniej: jego kompozycje *Ele-*



ments II i *Sztuka dialogu* poznaliśmy podczas konferencji estetycznych *Materia sztuki* (2008) oraz *Estetyka sztuk performatywnych* (2012) w Krakowie.

Aisthetic Symphony zabrzmiała w wykonaniu Orkiestry Akademii Beethovenowskiej pod dyrekcją Jacka Kaspszyka. Najwyższej klasy muzycy znakomicie podolali trudnemu zadaniu, jakie niesie polistylistyczność i wielogatunkowość utworu. Symfonia Nepelskiego to bowiem utwór niezwykle. Mieści w swym wnętrzu inne dzieło: uwerturę Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego do opery *Monbar* z roku 1838. Podobnych zestawień jest w czteroczęściowej symfonii więcej. Konfrontowane są dźwięki instrumentów i elektroniki, brzmienia jedno- i wielokierunkowe, statyka i ruch wykonawców, eufonia jednego tonu i klastrkowy hałas. Z drugiej strony, zaskakują nas nieoczekiwane złączenia. Między sytuacją prywatną sprzed koncertu a początkiem dzieła nie ma jasnej granicy, także przejście między muzyką Nepelskiego a Dobrzyńskiego trudno wskazać. W materię utworu wtapiają się udźwiękowione sylaby i litery słów *aisthesis* i *aesthetics* – jako jego tajemniczy szyfr.

Zadziwiające, ale w tym konglomeracie różnorodnych intencji i użytych środków panuje harmonia. Kontrasty równoważą się i nawet romantyczna ekspresywność uwertury sprzed ponad półtora wieku okazuje się pokrewna w sile wyrazu możliwościom muzyki współczesnej. *Aisthetic Symphony* to nie tylko utwór okolicznościowy. Śmiałość projektu i doskonałość kompozytorskiej realizacji stanowią o jego wysokiej randze. Nic dziwnego że wykonanie zostało przyjęte bardzo gorąco. Na razie na YouTube możemy wysłuchać fragmentu części wstępnej utworu.

Krzysztof Sz wajgier (*Akademia Muzyczna w Krakowie*)

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. Ogólnopolska Konferencja *Abstrakcja w sztuce i w nauce*, Wrocław, 31.01.2014. Organizatorzy: ASP Wrocław, Instytut Filozofii UWr oraz Galeria Miejska we Wrocławiu.
2. Konferencja Naukowa *Obrazy Szekspira*, Gdańsk, 22–23.04.2014. Organizator: Gdański Teatr Szekspirowski.
3. Konferencja *Between. Pomiędzy 2014: New Beginnings/Openings in Scottish Literature*, Sopot/Gdańsk, 14–16.05.2014. Organizatorzy: UG, Urząd Miasta Sopotu.
4. Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, Zakopane, 22–25.05.2014. Organizator: Zakład Estetyki UMCS.
5. Konferencja Naukowa *Aktualność estetyki Kanta*, Warszawa, 31.05.2014. Organizatorzy: Instytut Filozofii UW, Instytut Filozofii UMK.
6. Międzynarodowa Konferencja *Somaesthetics and Aesthetics Experience*, Budapeszt, 2–5.06.2014. Organizatorzy: Hungarian Philosophical Association, Eötvös Loránd University, University of Szeged i Pro Philosophia Szegediensi Foundation.
7. VIII Konferencja Środkowoeuropejskiego Forum Pragmatycznego, Wrocław, 9–13.06.2014. Organizatorzy: SWPS Wrocław, Central European Pragmatist Forum. Zagadnieniem przewodnim była relacja pomiędzy polityką, estetyką i etyką.
8. Interdyscyplinarna Konferencja *Memory: Forgetting and Creating*, Gdańsk, 11–12.09.2014. Organizator: Wydział Filologiczny UG.
9. Konferencja *Crime Fiction Here and There and Again*, Gdańsk, 11–13.09.2014. Organizatorzy: UG, PWSZ Elbląg.
10. Konferencja *All About Pratchett (Wszystko o Pratchettcie)*, Gdańsk, 19–20.09.2014. Organizatorzy: Pracownia Badań nad Literaturą Dziecięcą i Fantastyczną, Interdyscyplinarne Koło Naukowe Doktorantów UG.
11. *1st International Conference. Aesthetic Energy of the City*, Łódź, 25–27.09.2014. Organizatorzy: Katedra Etyki UŁ we współpracy z Fundacją Urban Forms pod patronatem Polskiego Towarzystwa Estetycznego.
12. Ogólnopolska Konferencja *Komunikacja wielomedialna. Dyspozytywy artefaktów polisensorycznych. Dyskursy wielomedialne*, Kraków, 14–15.11.2014. Organizatorzy: Wydział Intermediów ASP Kraków, Polskie Towarzystwo Estetyczne.

13. Ogólnopolska Konferencja *Taniec w kulturze globalnej. Zyski i straty*, Warszawa, 29–30.11.2014. Organizatorzy: Koło Naukowe Teorii Tańca przy Zakładzie Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Wydział Pedagogiczny UW.
14. Międzynarodowa Konferencja *Performance Studies – Literary Studies – Somaeesthetics*, Wrocław, 12–14.12.2014. Organizatorzy: Doktoranckie Koło Naukowe Teoretyków Literatury, Wydział Filologiczny UWr.
15. Konferencja Naukowa *Imperium Rolanda Barthesa*, Poznań, 7–08.05.2015. Organizatorzy: Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Semiotyki Kultury UAM.
16. Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Estetyczne aktywacje przestrzeni miejskich*, Kraków, 12–13.05.2015. Organizatorzy: Zakład Estetyki Instytut Filozofii UJ, Polskie Towarzystwo Estetyczne.
17. Międzynarodowa Konferencja *Legacy of Antiquity in Visual and Performing Arts*, Łódź, 21–22.05.2015. Organizatorzy: Katedra Etyki UŁ, Katedra Filologii Klasycznej UŁ.
18. Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Teatr, teatralizacja, performatywność*, Zakopane, 28–31.05.2015. Organizator: Zakład Estetyki Instytutu Filozofii UMCS.
19. Międzynarodowa Konferencja *University – Philosophy as the Foundation of Knowledge, Action, and Ethos*, Łódź, 11–13.06.2015. Organizatorzy: Instytut Filozofii UŁ (moduły tematyczne zawierają szerokie pole dla wystąpienia z zakresu estetyki).
20. LX Polski Zjazd Filozoficzny, Poznań, 15–19.09.2015. Organizatorzy: Instytut Filozofii UAM i Polskie Towarzystwo Filozoficzne.
21. Konferencja Naukowa *Ciało, muzyka, performans*, Katowice, 22–23.10.2015. Organizatorzy: Zakład Estetyki, Zakład Teatru i Dramatu, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ.

RELACJE Z KONFERENCJI

Abstrakcja w sztuce i w nauce, Wrocław, 31.01.2014

W styczniu w auli Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta przy pl. Polskim we Wrocławiu odbyła się ogólnopolska konferencja interdyscyplinarna *Abstrakcja w sztuce i w nauce*, współorganizowana przez wrocławską ASP, Instytut Filozofii UWr oraz Galerię Miejską we Wrocławiu (kierownik konferencji: Agnieszka Bandura).

Inspiracją dla konferencji było pytanie o względnie jednolitą formułę czy rozumienie abstrakcji tak w sztukach, jak w naukach. Odpowiedzi starali się udzielić matematycy, logicy, teoretycy i historycy sztuki, estetycy, a także artyści. Konferencji towarzyszyła debata z udziałem publiczności, a w okresie 30.01.–5.03.2014 również wystawa malarstwa i rzeźby abstrakcyjnej *Ideo-metrie* we wrocławskiej Galerii Miejskiej (kurator wystawy: Urszula Śliz).

Opublikowany katalog wystawy wraz z tekstami teoretyczno-krytycznymi i refleksje nad abstrakcją znajdują kontynuację na łamach czasopisma „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” oraz w przygotowywanym tomie pokonferencyjnym.

Piotr Martin

**Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz
a kryzys metafizyki, Zakopane, 22–25.05.2014**

W dniach 22–25 maja 2014, w Zakopanem odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, zorganizowana przez Zakład Estetyki Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie. Była to druga konferencja rocznicowa poświęcona filozoficznym kontekstom twórczości Witkacego, zorganizowana pod naukowym kierownictwem prof. Teresy Pękali – Kierownika Zakładu Estetyki UMCS.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania konferencji była próba odpowiedzi na pytanie dotyczące myśli oraz twórczości Witkacego w kontekście procesu określanego jako koniec metafizyki. W spotkaniu uczestniczyli przedstawiciele reprezentujący różne dyscypliny i ośrodki naukowe z Polski i zagranicy. Zaproszenie na konferencję przyjęła prof. Krystyna Wilkoszewska – prezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Dzięki interdyscyplinarnemu charakterowi konferencji zaprezentowane wystąpienia dotyczyły nie tylko zagadnień filozoficznych w myśli Witkacego, ale także estetycznych, artystycznych i literackich.

Konferencję otworzyła prof. Pękala referatem „Nowe konteksty – stare pytania”. Czynny udział w konferencji zgłosiło 26 uczestników. Podczas trzydniowych obrad odbyło się siedem niezwykle interesujących części tematycznych. W pierwszej części prelegenci skupili się na zagadnieniach ontologicznych myśli Witkacego w kontekście kryzysu metafizyki, część druga dotyczyła koncepcji teoretycznych zawartych w filozofii autora *Nienasycenia*. W ostatniej części pierwszego dnia konferencji, podjęto próbę dokonania literackiej analizy powieści i tragedii Witkacego.

W drugim dniu konferencji ogłoszono jedenaście referatów. Prelegenci skupili się między innymi na analizie aspektów metafizycznych zawartych w myśli Witkacego, zagadnieniach dotyczących strony estetycznej w twórczości filozofa oraz podjęli próbę ukazania aktualności myśli Witkacego poprzez odniesienie jej do problemów frapujących współczesną kulturę.

Część naukową konferencji zamknęły dwa referaty ogłoszone przez pracowników Zakładu Estetyki UMCS, dotyczące wspólnych motywów filozoficznych Witkacego i Adorno oraz możliwości interpretacji dzieła Witkacego w kontekście estetyzacji świata.

Prof. Pękala na zakończenie obrad dokonała podsumowania konferencji oraz podziękowała prelegentom za aktywny i niezwykle pobudzający naukowo udział w konferencji. Uczestnicy oprócz partycypacji w części naukowej konferencji mieli także możliwość obejrzenia spektaklu Félixa Lope de Vega y Carpio *Na niby – naprawdę* w wykonaniu zespołu Teatru Witkacego, w reżyserii Andrzeja Dziuka.

Bogactwo przygotowanych tematów pokazało, jak wiele kontekstów filozoficznych i estetycznych obecnych w myśli Witkacego jest nadal aktualnych, potwierdzeniem tego jest wydana w tym roku – nakładem Wydawnictwa UMCS – publikacja pokonferencyjna: *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* pod redakcją Teresy Pękali.

Zakład Estetyki UMCS organizując konferencję *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* jako pierwszy rozpoczął uroczystości związane z 75. rocznicą śmierci S.I. Witkiewicza.

Krzysztof Trojnar (UMCS)

Aktualność estetyki Kanta, Warszawa, 31.05.2014

Pod koniec maja 2014 w Instytucie Filozofii UW odbyła się konferencja naukowa *Aktualność estetyki Kanta*, zorganizowana wspólnie przez Zakład Estetyki IF UMK i Zakład Estetyki IF UW. Była to pierwsza z planowanego cyklu konferencji, które w zamierzeniu organizatorów mają być poświęcone zarówno klasycznym, jak i współczesnym odczytaniom tradycji estetyki Kantowskiej. Był to jednocześnie pierwszy krok do zacieśnienia współpracy naukowej między obydwoma Instytutami. Druga konferencja w tym cyklu spotkań, która planowana jest na listopad 2015 odbędzie się tym razem w ośrodku toruńskim.

Jak napisała prof. Iwona Lorenc w zaproszeniu, konferencja: „dotyczyła współczesnego znaczenia i losów centralnych kategorii oraz ujęć estetyki Kanta oraz – szerzej rzecz ujmując – estetyki oświeceniowej i przełomu XVIII/XIX wieku. Estetycy toruńscy, prowadzący badania historyczno-filozoficzne nad powyższymi zagadnieniami oraz estetycy warszawscy – badający późnowoczesne, również postmodernistyczne ujęcia oświeceniowej, zwłaszcza Kantowskiej estetyki w zastosowaniu do najbardziej aktualnych problemów kultury, sztuki, zjawisk estetyzacji etc. w toku proponowanej współpracy będą mieli szansę wzajemnego wzbogacenia swoich perspektyw oraz skonfrontowania ich z ujęciami kolegów z innych ośrodków”.

W konferencji wzięło udział 15 referentów z wielu polskich ośrodków naukowych. Przyjęta przez organizatorów formuła wymagała, by każdy z uczestników wygłosił krótkie 10 minutowe zagajenie, w którym najważniejszy był nacisk na tezę oraz jej krótką charakterystykę, następnie, po bloku takich wystąpień, następowała dłuższa dyskusja, podczas której wszyscy zgromadzeni

na sali mogli skomentować poszczególne głosy i zająć określone stanowisko. Ponieważ wspólnym tematem wszystkich wystąpień była estetyka Kantowska, takie synoptyczne ujęcie faktycznie umożliwiło wszystkim zgromadzonym na sali dojrzenie nowych perspektyw i wyznaczenie nowych ścieżek interpretacyjnych.

Po wspólnym otwarciu konferencji przez prof. Iwonę Lorenc (UW) i prof. Adama Grzelińskiego (UMK) głos zajęli uczestnicy pierwszego bloku konferencji: prof. Roman Kubicki (UAM) mówił o dwuznaczności wpisanej w formułę tezy dotyczącej aktualności estetyki Kanta, prof. Mirosław Żelazny (UMK) poruszył problem relacji piękna i celowości u Kanta, dr hab. Magdalena Borowska (UW) o znaczeniu „Analityki piękna” we współczesnej estetyce, dr hab. Justyna Nowotniak-Poręba poruszyła problem *sensus communis* w myśli Kanta, prof. Andrzej Leder (PAN) skupił się na związku między Kantowską wzniosłością a doświadczeniem traumy, prezentując tę problematykę w kontekście myśli Frana Ankersmitta, dr hab. Kinga Kaśkiewicz (UMK) wskazała na kantowskie inspiracje w słynnej dyskusji między Goethem i Schillerem dotyczącej kwestii „geniusza naturalnego”, dr Krzysztof Wawrzonkowski (UMK) wskazał na inny, historyczny związek między estetycznym podejściem Kanta a myślą szkockiego filozofa Alexandra Gerarda, dr hab. Norbert Leśniewski (UAM) ujął zagadnienie wyobraźni i schematyzmu w estetyce Kanta. Po tak intensywnej i zróżnicowanej prezentacji sposobów na ujęcie problemów wiążących się z propozycją estetyczną królewieckiego filozofa nastąpiła dyskusja i komentarze. Dzięki temu, że czasu było w tym wypadku więcej, poszczególni referenci mogli powiedzieć coś dodatkowego na temat swoich propozycji, ale przede wszystkim w toku zadawanych pytań mogli odkryć pewne powinowactwa (również różnice) między różnymi podejściami badawczymi. Drugi blok konferencyjnych wystąpień został otwarty przez prof. Adama Grzelińskiego (UMK), który mówił o pojęciu bezinteresowności u Kanta, dr Agnieszka Doda-Wyszyńska (UAM) powróciła do kwestii celowości, przy czym umieściła ją w nowym kontekście relacji między etyką i estetyką, dr Rafał Ilnicki (UAM) umieścił natomiast Kantowską problematykę estetyczną na całkowicie współczesnym gruncie, jakim jest doświadczenie zapośredniczone technicznie, prof. Ryszard Kasperowicz (KUL) nawiązał do postaci niemieckiego historyka sztuki Konrada Fiedlera i opisał jego inspiracje myślą Kantowską, prof. Iwona Lorenc (UW) mówiła o propozycji fenomenologicznej reinterpretacji estetyki Kanta przez pryzmat specyficznie rozumianej zmysłowości jako formy wspólnego doświadczenia, dr Mateusz Salwa (UW) skupił się na wątkach estetyki przyrody, jakie odnaleźć można w trzeciej *Krytyce* i zestawiał je ze współczesnymi propozycjami przedstawicieli estetyki krajobrazu, w końcu dr Piotr Schollenberger (UW) zaprezentował wybrane problemy wynikające ze współczesnej próby reinterpretacji estetyki Kanta przez pryzmat sztuki awangardowej, które odnaleźć można w teorii Thierry de Duve’a. Po tej części uczestnicy również mieli szansę na swobodną i dłuższą wy-

mianę zdań. Ożywiona atmosfera konferencji i potrzeba wzajemnej życzliwej konfrontacji, a także otwarcie mnóstwa nowych perspektyw z pewnością przekonały wszystkich zgromadzonych o aktualności estetycznej myśli Kanta. Owoce tego spotkania zostaną wydane we wspólnie przygotowanej przez obydwie Instytuty monografii naukowej.

Piotr Schollenberger

Somaesthetics and Aesthetic Experience,
Budapeszt, 02–05.06.2014

W czerwcu 2014 w Budapeszcie na Węgrzech odbyła się międzynarodowa konferencja zatytułowana *Somaesthetics and Aesthetic Experience*. Głównym organizatorem było Węgierskie Towarzystwo Filozoficzne (The Hungarian Philosophical Association), które podjęło współpracę organizacyjną m.in. z Uniwersytetem w Szeged oraz z Uniwersytetem im. Loránda Eötvösa (ELTE). Obrady odbywały się na Wydziale Sztuk ELTE w centrum Budapesztu. Nad całością imprezy czuwał pragmatysta węgierski Alexander Kremer.

Głównym prelegentem był twórca somaestetyki Richard Shusterman, który wygłosił wykład inauguracyjny „Pragmatism, Somaesthetics, and Contemporary Art”, a następnie wysłuchał wszystkich wystąpień włączając się do dyskusji. W konferencji uczestniczyło kilkadziesiąt osób – w tym prelegenci z ponad czternastu krajów świata. Dominowali reprezentanci Europy Środkowej (Węgry, Słowacja, Czechy, Rumunia, Polska) i Zachodniej (Norwegia, Dania, Francja, Niemcy, Wielka Brytania, Hiszpania, Włochy, Austria), ale obecni byli również badacze z Ameryki Południowej, Egiptu, Stanów Zjednoczonych oraz Republiki Południowej Afryki.

Organizatorzy zadbali o to, aby na konferencji zaprezentowane zostały różne podejścia do somaestetyki i kwestii ciała. Wśród wystąpień znalazły się referaty odnoszące się do Deweyowskich korzeni somaestetyki, a także szerzej do pragmatyzmu i neopragmatyzmu. Nie zabrakło wykładów odwołujących się do rozmaitych sztuk (filmu, malarstwa i muzyki) oraz do filozofii zbliżonych lub korespondujących z somaestetyką i pragmatyzmem (Nietzsche, Heidegger, Santayana, hermeneutyka, filozofia Wschodu). Najważniejsza wydaje się jednak obecność badaczy zajmujących się somaestetyką praktyczną, kognitywistyką oraz związaną z nią filozofią ucieleśniania, ponieważ nurty te są dzisiaj najważniejsze w komentowaniu problematyki ciała.

W konferencji wzięli udział członkowie Zakładu Estetyki UJ. Lilianna Bieszczad zaprezentowała referat z zakresu somaestetyki praktycznej („Somaesthetics and Dance”), Sebastian Stankiewicz wygłosił wykład w paradygmacie kognitywistycznym („Body and Modes of Thinking in Aesthetic Experience”), a Ewa Chudoba zajęła się deweyowskim zagadnieniem motoryki ciała („The Necessity of Soma – *the motor lines of operation* in John Dewey’s aesthetics”).

Konferencji w Budapeszcie towarzyszyła promocja węgierskiej książki Richarda Shustermana, *Szómaesztétika és az élet művészete* (JatePress 2014). W internetowym czasopiśmie „Pragmatist Today. The Journal of the Central-European Pragmatist Forum” został zamieszczony wywiad Alexandra Krimera z Richardem Shustermanem na temat węgierskiej konferencji i obecności filozofa w Europie Środkowej (patrz: „Pragmatism Today”, vol. V, issue 2, 2014. <http://www.pragmatismtoday.eu/winter2014/02%20Shusterman.pdf>). W numerze znalazły się również teksty uczestników konferencji dokumentując jej charakter.

Ewa Chudoba

**1st International Conference Aesthetic Energy of the City,
Łódź, 25–27.09.2014**

We wrześniu 2014 w Łodzi odbyła się międzynarodowa konferencja pod hasłem *Aesthetic Energy of the City* („Estetyczna energia miasta”), zorganizowana przez Katedrę Etyki (skupiającą obecnie etyków, estetyków i badaczy zainteresowanych filozofią praktyczną oraz problematyką sfery publicznej) UŁ we współpracy z Fundacją Urban Forms. Konferencja objęta została patronatem Komitetu Nauk Filozoficznych PAN, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Towarzystwa Urbanistów Polskich oraz władz miasta. Zgromadziła ona reprezentantów różnych dyscyplin: estetyków, historyków sztuki, architektów, etnologów, kulturoznawców, badaczy zainteresowanych problematyką przestrzeni miejskiej, sztuki publicznej i szeroko pojętego street artu. Wśród referentów znaleźli się również przedstawiciele polskich i zagranicznych instytucji kultury oraz organizacji zajmujących się animacją sztuki miejskiej.

Podstawowe pytania postawione przez organizatorki – dr Agnieszka Grałińską-Toborek (UŁ), dr Wioletę Kazimierską-Jerzyk (UŁ) i Teresę Latuszewską-Syrde (FUF) – dotyczyły roli sztuki publicznej jako narzędzia przekształcania miejskiej przestrzeni, otwierania jej na społeczną komunikację i przywracania jej doświadczenia. W jakim stopniu artystyczne interwencje w przestrzeni miejskiej realizują potrzebę społecznego „odzyskiwania miasta”, czy – jak już wielokrotnie diagnozowano – nie stają się one w coraz większym stopniu zinstytucjonalizowaną praktyką, elementem wizerunkowych PR-owych strategii? Jaki jest stosunek lokalnych społeczności do tego rodzaju sztuki; na ile służy ona poczuciu identyfikacji, zawiązywaniu i wzmacnianiu społecznych relacji? Problematyka ta wydaje się szczególnie aktualna z perspektywy Łodzi – miasta, w którym kumulują się społeczne i ekonomiczne problemy, połączone z wysokim stopniem degradacji miejskiej przestrzeni, a które jednocześnie za sprawą działającej od 2008 Galerii Urban Forms i jej kolekcji murali jest dziś jednym z ciekawszych na świecie ośrodków sztuki miejskiej. Obok pytań dotyczących praktyki, konferencja stawiała zarazem szereg problemów

teoretycznych: jak definiować estetyczne doświadczenie przestrzeni miejskiej i w jaki sposób je badać? Jakiego rodzaju narzędzia pojęciowe na gruncie estetyki mogą być tu przydatne? Jakie metody opisu wobec zmiennej i ulotnej materii tej sztuki są najbardziej afektywne i adekwatne?

Konferencję otwierał wykład prof. Antonio Remesara (Polis Research Centre, Universitat de Barcelona) *Urban decorum: to and fro*, proponujący historyczne spojrzenie na problematykę sztuki publicznej, sztuki miejskiej i miejskiego designu w ich różnych odmianach, rozpiętych między „higieniczno-porządkującymi” projektami urbanistycznymi, ideą miasta jako „dzieła sztuki” a pojęciem przestrzeni miejskiej jako obszaru wolnego słowa, nieskrępowanej wymiany opinii. Podczas pierwszego panelu zatytułowanego „The changing meaning of art” („Przemiany pojęcia sztuki”) problematyka ta znalazła rozwinięcie w wystąpieniu Patricii Guiley (University of Utah) na temat pisańskiego gestu i cielesności w graffiti oraz w referacie Susan Hansen (Middlesex University, London), omawiającym przypadek usunięcia jednej z prac Banksy’ego w Londynie. Fakt, że po przeniesieniu dzieła Banksy’ego z ulicznego muru do galerii lokalna społeczność wyraziła swój sprzeciw i uczyniła pozostałe po nim puste miejsce terenem własnych streetartowych działań, jaskrawo uwidacznia cechy dzisiejszego street artu: napięcie między lokalnością i oddolną ekspresją a medialnym i komercyjnym wymiarem. W referacie Slavicy Stamatovic Vuckovic (Uniwersytet w Czarnogórze) poruszony został problem niedokończonych konstrukcji architektonicznych, których budowę rozpoczęto przed rozpadem Jugosławii, a które dziś stanowią gigantyczne ruiny; w tym przypadku artystyczne działania i interwencje stanowią formę oswajania wyobcowanej i pozbawionej funkcji przestrzeni. W ramach kolejnego panelu „The mission of urban art” („Misja sztuki miejskiej”) Panos Laventis (Drury University, USA) przedstawił wybrane praktyki street artowe z terenu Aten, pokazując ich znaczenie jako medium komunikacji i społecznej krytyki w zdegradowanych obszarach miejskich. Justyna Mokras-Grabowska (UŁ) opowiadała o łódzkich muralach stworzonych przez Galerię Urban Forms, zwracając uwagę na ich rolę w estetycznym przewartościowaniu pomijanych, nieatrakcyjnych fragmentów miasta, a także w budowaniu jego nowego potencjału turystycznego. Łukasz Biskupski (Wyższa Szkoła Psychologii i Nauk Społecznych w Warszawie) zwrócił uwagę na mechanizmy związane z funkcjonowaniem street artu w przestrzeniach internetowych, interpretując tę formę twórczości jako obszar popularnej produkcji wizualnej, wytwarzanej i cyrkulowanej oddolnie, na egalitarnych zasadach. Dobrą ilustracją tej tezy i urozmaicheniem tej części konferencji była prezentacja projektu gry komputerowej, opracowanej przez studentów Wydziału Fizyki i Informatyki Stosowanej UŁ pod kierunkiem Piotra Mielczarskiego i Norberta Borowskiego, opartej na kreatywnym wykorzystaniu i poznawaniu istniejących murali.

W kolejnym dniu konferencji odbyła się dyskusja panelowa z udziałem teoretyków oraz przedstawicieli organizacji zajmujących się wspieraniem sztuki

ki publicznej. Wśród nich znaleźli się między innymi: Silvia Câmara kierująca utworzoną przez samorząd miejski Lizbony Galeria de Arte Urbana, Halim Bensaid z Cité-Création, Alexandra Krolikova reprezentująca stowarzyszenie ArtMosSphere organizujące w Moskwie międzynarodowe biennale street artu, Teresa Latuszewska-Syrda z łódzkiej Galerii Urban Forms, a także artyści związani z street artem. Dyskusja, zorganizowana pod hasłem „Urban art and problems of its institutionalization” („Sztuka miejska i problemy jej instytucjonalizacji”) skupiała się na formach promowania i wspierania działań artystycznych w przestrzeni miejskiej, w wymiarze lokalnym i globalnie. Stawiane pytania dotyczyły relacji na linii władze – artyści – społeczność lokalna, zdefiniowania ról samych organizacji i ich celów, a także sposobów tworzenia płaszczyzny współpracy z mieszkańcami, wspierania aktywnej partycypacji i równego dostępu do kultury. Dając wgląd w konkretne przypadki miejskich inicjatyw, dyskusja tworzyła interesujący kontekst porównawczy dla rodzimych doświadczeń. Wskazywała też, że sama krytyka instytucjonalizacji street artu, choć zasadna, nie wystarcza by precyzyjnie opisać zróżnicowane sytuacje, w których istotnym czynnikiem jest współpraca, zaangażowanie i chęć aktywnej zmiany codziennego otoczenia.

Kolejna część konferencji poświęcona była problematyce estetycznego doświadczenia przestrzeni miejskiej: Ewa Chudoba (UJ) przedstawiła interpretację myśli Johna Dewey’a, skupiając się na kwestii zakorzenienia doświadczenia estetycznego w życiu codziennym i odbiorze przestrzeni publicznej. Jakub Petri (UJ), mówiąc o praktykach *freerunning*, rozwinął kwestię somatycznego doświadczenia miejskiej przestrzeni, w radykalnej formie opartej na cielesnym mierzeniu się z fizycznymi barierami otoczenia. Agnieszka Gralińska-Toborek i Wioletta Kazimierska-Jerzyk (UŁ) zaprezentowały założenia badań jakościowych nad estetycznym odbiorem sztuki miejskiej, jakie pod ich kierunkiem przeprowadzone zostały na terenie Łodzi. Charakteryzując wyniki tych badań zwróciły uwagę na specyficzne cechy doświadczenia sztuki miejskiej, takie jak zdarzeniowość, polisensoryczność i współobecność. W ramach ostatniego panelu, „Aesthetic, ethic and social consequences of revitalisation and participation processes” („Estetyczne, etyczne i społeczne skutki procesów rewitalizacji i uczestnictwa”) Ewa Jagiełło i Noemi Modnicka (UŁ) przedstawiły wyniki badań przeprowadzonych wśród mieszkańców opuszczonej i zaniedbanej części Łodzi wokół Starego Rynku – badania miały na celu rozpoznanie realnych potrzeb i oczekiwań mieszkańców związanych z rewitalizacją dzielnicy. Jan Kołodziej z Biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku przedstawił rezultaty zrealizowanego w 2013 projektu renowacji kamienic przy ul. Ogarnej w Gdańsku, w którym uczestniczyli artyści street artu. Prof. Andrzej Kaniowski (UŁ) podjął namysł nad znaczeniem przestrzeni publicznej jako przestrzeni kulturowej, w której wyraża się stosunek do tradycji i historycznej przeszłości. Ciekawe pendant do tej wypowiedzi stanowił referat Bartosza Stępnia (Łódzkie Muzeum Komunikacji) po-

święcony łódzkim muralom reklamowym z okresu PRL-u. Niszczące murałe stanowią problematyczny składnik lokalnego dziedzictwa – z jednej strony są ideologicznym wyrazem minionego systemu, z drugiej ich artystyczne walory i historyczna już wartość skłaniają do pytania: czy nie należałoby ich zachować, a jeśli tak to w jakiej postaci, na jakich zasadach?

Trzydniowa konferencja stworzyła forum żywej wymiany i dyskusji, wieloaspektowo naświetlającej problemy współczesnej sztuki publicznej i praktyk miejskich w ich zinstytucjonalizowanych i pozainstytucjonalnych postaciach. Zakładając uniwersalny i globalny horyzont poruszanych problemów, konferencja pokazała zarazem jak ważne są lokalne konteksty tej sztuki, w tym specyfika jej funkcjonowania w krajach dawnego bloku wschodniego i jej znaczenie w obszarach społecznie i ekonomicznie zaniedbanych. W ciekawy sposób wydobyte zostało też napięcie pomiędzy postrzeganiem street artu w kategoriach bezpośredniego doświadczenia miejsca, w jego zdarzeniowości i przestrzennym kontekście, a funkcjonowaniem tej sztuki w przestrzeniach wirtualnych. Kontrowersyjne okazały się kwestie definiowania tej sztuki – pojawił się nawet postulat by w poszukiwaniu właściwego opisu motywów i funkcji miejskich działań zrezygnować z pojęcia „sztuka”, jako zbyt szerokiego i pozbawionego mocy eksplanacyjnej, co okazało się jednak trudnym w praktyce wyzwaniem. Konferencja otworzyła nowe perspektywy badań sztuki miejskiej, wychodzące poza tradycyjne, konstytutywne dla niej opozycje: legalne – nielegalne, sztuka – wandalizm, oraz efektywnie korzystające z dokonującego się w estetyce zwrotu w stronę zjawisk performatywnych, związanych z życiem codziennym i kulturą popularną. Zaangażowanie uczestników sprawiło, że były to trzy dni skoncentrowanych, pełnych energii spotkań i dyskusji. W tej chwili z niecierpliwością oczekiwac możemy publikacji, gromadzącej teksty przedstawionych na niej wystąpień. Konferencja *Aesthetic Energy of the City* była pierwszym z organizowanych w Łodzi międzynarodowych spotkań naukowych poświęconych estetyce i miastu, które – miejmy nadzieję – w kolejnych latach będą miały swoją kontynuację.

Agnieszka Rejniak-Majewska (UŁ)

**Komunikacja wielomedialna. Dyspozytywy artefaktów
polisensorycznych. Dyskursy wielomedialne,
Kraków, 14-15.11.2014**

W dniach 14-15 listopada 2014 odbyła się w Krakowie konferencja naukowa *Komunikacja wielomedialna. Dyspozytywy artefaktów polisensorycznych. Dyskursy Wielomedialne*, zorganizowana przez Wydział Intermediów ASP im. Jana Matejki w Krakowie oraz Polskie Towarzystwo Estetyczne. Konferencja pomyślana była jako spotkanie, w którym przekaz naukowy mógłby uzyskać inną niż tradycyjna formę. Założono, że wielomedialność może po-

służyć wzmocnieniu konferencyjnych treści, poprzez np. równoczesne z wystąpieniem prelegenta wyemitowanie filmu, użycie sieci lub przeprowadzenie performansu. Konferencja miała także charakter interdyscyplinarny, gdzie z kolei chodziło o spotkanie teorii z praktyką artystyczną. Wyraziło się w rezygnacji z tradycyjnych podziałów na obrady i eventy artystyczne i przyjęciu, że wystąpienia mogą przyjmować formę artystyczną, sięgając przy okazji po nowe formy naukowego wyrazu. Całość nakierowana była na rodzaj ekspresji umożliwiający nasycenie prezentowanego zagadnienia poprzez wielomedialną iterację.

Konferencję otworzył Jego Magnificencja Rektor ASP w Krakowie, prof. Stanisław Tabisz oraz Prezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego, prof. Krystyna Wilkoszewska. Wysłuchaliśmy dwóch inauguracyjnych wystąpień: prof. Tadeusza Miczki z Zakładu Komunikacji Kulturowej Instytutu Nauk o Kulturze UŚ, który wygłosił referat zatytułowany „Źródła i perspektywy infoaktywizmu. O pluralizacji procesów komunikowania w technocodzienności i w sztuce współczesnej” oraz prof. Krystyny Wilkoszewskiej, z Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UJ, która wystąpiła z wykładem „Potrzeba nowych form komunikacji”. W dalszej części konferencji wysłuchaliśmy 14 referatów, w tym część z nich, tak jak w przypadku dwóch prelegentów, tj. dr Romana Dziadkiewicza, „Aula jako ansamble” oraz prof. Krzysztofa Sz wajgiera, „Wymuszona. John Cage, 4'33””, były performansami. Zwłaszcza w pamięć mogło zapaść to ostatnie wystąpienie, ponieważ artysta-prelegent osobiście, na żywo wykonał utwór 4'33” Johna Cage’a, równocześnie z wystąpieniem teoretycznym, które pod postacią dokumentacji filmowej zostało wyemitowane na jednym z ekranów. Z kolei performans dr Dziadkiewicza to ekspresja formy i improwizowanego tekstu z towarzyszeniem gitary, na której grał Jakub Nowara. Niektórzy prelegenci wykorzystali film do prezentacji, tak jak miało to miejsce w przypadku prof. Artura Tajbera, którego referatu zatytułowanego „TIMEMIT. O emisji czasu, metamorfozy pojmowania czasu w momencie przyspieszania”, wysłuchaliśmy oglądając prelegenta przed jego biurkiem w otoczeniu dzieł sztuki, pamiątek i obiektów technologii – we „własnym miejscu”, do którego w ten sposób, zdalnie zostaliśmy zaproszeni. Wysłuchaliśmy także symultanicznego wystąpienia dwóch prelegentów: prof. Antoniego Porczaka i dr Mariusza Fronta, „[auto]dyspozytyw”, wygłaszających wspólnie referat i obsługujących symultanicznie laptopy. Z kolei pod postacią awatara, z referatem „Nie pisz, nie mów, nie spotykaj się...zaloguj się!” wystąpił Sidey Myoo. Wystąpienie miało hybrydowy charakter, gdyż toczyło się zarówno w auli fizycznej, jak i w auli Academia Electronica-Institut Filozofii UJ w Second Life. Część referatów było całkiem usieciowionych, a prelegenci omawiali treści przeklikując linki.

Wielomedialna konferencja miała także wielomedialną oprawę. Obrady odbywały się w nowopowstałej auli ASP, której częściowo ściany i sufit zostały „wyłożone” wyświetlaczami, na których pokazywane były różne treści, kon-

tekstowo związane z danym wystąpieniem. Odbiorcy mogli zobaczyć na nich prezentacje, dokumentacje, miejsca w sieci lub postać prelegenta. Wszystko było dokumentowane, przy czym dokumentacja, będąc głównie filmową, zawierała także zdygitalizowane teksty, prezentacje lub materiały z sieci. Narodził się przy tym pomysł, by wydać w takiej wielomedialnej wersji publikację pokonferencyjną.

Konferencja miała wejść w dyskurs z paradygmatycznym sposobem prezentacji akademickich treści. W czasach interaktywnych multimediiów, medium ludzkiego głosu lub tekst, może być niewystraszający w stosunku do wielomedialnego przekazu, który współcześnie staje się bardziej wyrazisty, przez to lepiej zrozumiały. Linearny i monomedialny przekaz może być traktowany jako częściowy, w którym brakuje, np. dźwięku lub filmu, a czasami nawet gry. Wspólnym medium, gromadzącym w sobie inne media jest sieć i bez niej prezentowane treści traktowane są jako oderwane od źródła wielomedialnej całości.

Michał Ostrowicki (UJ)
Sidey Myoo (Academia Electronica)

Performance Studies – Literary Studies – Somaesthetics, Wrocław 12-14.12.2014

W grudniu 2014 w Instytucie Filologii Polskiej UW r odbyła się Międzynarodowa Konferencja *Performatyka – literaturoznawstwo – somaestetyka*, której gościem specjalnym był prof. Richard Shusterman. Uczestniczyli w niej pracownicy naukowcy i doktoranci z wielu uniwersytetów europejskich i amerykańskich.

Konferencję otworzyli: Prodziekan Wydziału Filologicznego, prof. Leszek Berezowski i kierownik Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej, dr hab. Wojciech Soliński. Prof. Shusterman wygłosił wykład inauguracyjny, zatytułowany „Philosophy as a Way of Life: As a Textual and More than Textual Practice”, w którym omówił znaczenie literatury (pisarstwa) i praktyki dla uprawiania filozofii.

Pierwszy dzień konferencji został przeznaczony na referaty młodych badaczy i badaczek z Polski, Rumunii, Francji i Grecji, podejmujące między innymi temat performatywnych aspektów literatury i wchodzące w dialog z somaestetyką, np. Zuzanna Kozłowska (UAM) zajęła się problemem synestezji, Alex Ciorogar (Uniwersytet Babeş-Bolyai) podjął dyskusję z koncepcjami Shustermana, a Efstathia Palivou (Uniwersytet w Salonikach) omówiła problem reprezentacji władzy w twórczości Markiza de Sade’a i Franza Kafki.

Sobota rozpoczęła się warsztatami poprowadzonymi przez prof. Shustermana, który zaprezentował dwie części filmu wyreżyserowanego przez Pawła Kuczyńskiego *Philosophical Encounters with Richard Shusterman* (Filozoficz-

ne spotkania z Richardem Shustermanem). Następnie w panelu poświęconym związkom między filozofią a literaturą prof. Matthew Biberman z Uniwersytetu Louisville wygłosił referat interpretujący dramaty Szekspira z perspektywy teorii afektu, a prof. Aleksandra Pawliszyn z UG przedstawiła rozważania na temat związków między muzyką a filozofią. Obrady tej części zamknęło wystąpienie młodej wrocławskiej badaczki, Urszuli Lisowskiej, której wypowiedź była poświęcona problemowi percepcji i performatywności w filozofii Marthy Nussbaum. Następnie wykład ekspercki, zatytułowany „Varieties of Poetic Plentitude: Stevens, Ashbery, and O'Hara”, wygłosił dr Kacper Bartczak



z UŁ. Na dalszą część sobotnich obrad złożyły się wystąpienia młodych badaczek i badaczy z Polski, Francji i Węgier, dotyczące sztuk performatywnych (m.in. Sabina Macioszek z UW r przeanalizowała dramat Thomasa Bernhardta *Ignorant i szalenie* i jego operową realizację skomponowaną przez Pawła Mykietina, a Konrad Wojnowski z UJ przedstawił projekt termoperformatyki) i związków literatury i innych sztuk (Melinda Vasari z ELTE w Budapeszcie omówiła sensualny wymiar tekstów literackich).

Ostatni dzień konferencji otworzył wykład ekspercki prof. dra hab. Adama Chmielewskiego z UW r zatytułowany „Evolution and Art”. Pozostałe panele zostały poświęcone wystąpieniom młodych badaczy z Polski, Węgier i Rumunii, podejmujących szczegółowe rozważania na temat sposobów wykorzystania narzędzi somaestetyki i performatyki w badaniach literackich. Wśród wypowiedzi znalazły się m.in. referaty: Jakuba Skurtysa (UW r), który proponował zastosowanie kategorii obietnicy do refleksji nad najmłodszą polską poezją, Lilli Farmasi (Uniwersytet w Szeged), badającej narzędziami postkla-

sycznej narratologii prozę Dona De Lillo oraz Iulii Marii Rădac (Uniwersytet Babeş-Bolyai), omawiającej reprezentację ciała w prozie Mircei Cărtărescu, oraz dr Natalii Brzozowskiej, która poświęciła swój referat omówieniu reprezentacji szaleństwa w angielskiej literaturze XVI wieku. Podczas ostatniego panelu wysłuchano rozważań organizatorów i organizatorek konferencji: Katarzyna Lisowska („The (Re)valuation of Female and Queer Bodies in Literature: An Analysis of Selected Texts”), Joanna Maj („Literary History as Oral History Performance – the Case of Stanisław Bereś’s History of Polish Literature in Conversations”) i Jarosław Woźniak („Performance of a Fiction – Literature from the Perspective of Performance Studies, Somaesthetics and the Theory of Intersubjectivity”).

Obrady konferencji należy uznać za owocne. Każdy panel zamykał się dyskusją rozwijającą wątki podejmowane przez prelegentów i prelegentki. Udało się także nawiązać współpracę z zagranicznymi ośrodkami badawczymi. Trwają prace nad dwoma publikacjami, gromadzącymi najlepsze z wygłoszonych referatów.

Jarosław Woźniak (UWr), Katarzyna Lisowska (UWr)

PUBLIKACJE

1. *Aesthetics in Action. International Yearbook of Aesthetics*, vol. 18 (2014), red. K. Wilkoszewska, Libron, Kraków 2015.
2. Barańska D., *Brak absolutu. Pojęcia dobra i zła w japońskiej popkulturze*, Universitas, Kraków 2014.
3. Barrett T., *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. J. Jedliński, Universitas, Kraków 2014.
4. *Barwy twórczości: księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. M. Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
5. *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka, M. Żółkoś, Universitas, Kraków 2015.
6. *Bio-techno-logiczny-świat. Bio art oraz sztuka technonakowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Wydawnictwo 13muz (Instytucja Kultury Miasta Szczecin), Szczecin 2015.
7. Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014.
8. Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013.
9. Ciesielski T., *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo UŁ i Instytut Muzyki i Tańca, Łódź-Warszawa 2014.

10. Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków 2014.
11. *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013 / Experience of Art i Urban Space*, red. A. Gralińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2014.
12. Dziemidok B., *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2014.
13. Dziemidok B., *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
14. Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnarowski, Universitas, Kraków 2015.
15. Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
16. Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.
17. Garlej B., *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Universitas, Kraków 2015.
18. Heller-Roazen D., *Echolalie. O zapominaniu języka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
19. Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
20. *Humor w kulturze i edukacji*, red. E. Dunaj, I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.
21. Jusiak J., *Miedzy zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
22. Kemp W., *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2014.
23. Kitliński T., *DREAM? DEMOCRACY! A Philosophy of Horror, Hope & Hospitality in Art & Action*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.
24. Korusiewicz M., *Cień wiśni. Natura w kulturze japońskiej: Doi, Saito, Kagawa-Fox*, Universitas, Kraków 2014.
25. Kubiński W., *Obrazowanie a komunikacja. Gramatyka kognitywna wobec analizy dyskursu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
26. Kunińska M., *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Universitas, Kraków 2014.
27. Lewenstein M., *Znaczenie fotografii w turystyce*, Universitas, Kraków 2014.
28. Loska K., *Mistrzowie kina japońskiego*, Universitas, Kraków 2015.
29. Majorek M., *Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Universitas, Kraków 2015.
30. *Migracje modernizmu*, red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Oficyna, Łódź 2013.
31. Mikołajko Z., *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

32. *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, red. W. Bobrowicz, D. Kubinowski, Z. Pakuła, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.
33. Nyman M., *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, tłum. M. Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
34. Pastuszek K.J., *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego teatr ciała-w-kryzysie*, Universitas, Kraków 2014.
35. Pękała T., *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
36. *Practicing Pragmatist Aesthetics*, red. W. Małecki, Rodopi, Amsterdam -N.Y. 2014.
37. *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1 i Część 2*, red. M. Szelaąg, Universitas, Kraków 2014.
38. *Recyclage et décollage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, red. R. Jakubczuk, A. Maziarczyk, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
39. Rejniak-Majewska A., *Puste miejsce po krytyce?*, Oficyna, Łódź 2013.
40. Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
41. Sepioł J., *Architekci i historia*, Universitas, Kraków 2015.
42. Sobolewski S., *Kartki spod sztalugi*, Universitas, Kraków 2015.
43. Szahaj A., *O interpretacji*, Universitas, Kraków 2014.
44. Troczyński K., *Wybór pism estetycznych (Konstanty Troczyński)*, red. T. Pękała, seria: Klasycy estetyki polskiej, Universitas, Kraków 2014.
45. Warpechowski Z., *Konserwatyzm awangardowy*, Otwarta Pracownia, Kraków 2014.
46. *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Libron, Kraków 2013.

ZAPOWIEDZI

1. Budd M., *Muzyka i emocje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
2. *Naturalizing Aesthetics*, red. K. Wilkoszewska, E. Chudoba, Libron, Kraków.
3. *Performing Cultures*, red. K. Petri, Libron, Kraków.
4. *Practising Aesthetics*, red. L. Bieszczad, Libron, Kraków.
5. Przyłipiak M., *Kino bezpośrednie (1963-1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
6. *Transacting Aesthetics*, red. S. Stankiewicz, Libron, Kraków.

DOKTORATY, HABILITACJE, PROFESURY

1. Dn. 29.05.2013 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Barbary Tatar (UMCS). Temat pracy: „Stanisław Witkiewicz – początki nowoczesnej estetyki polskiej”. Promotor: prof. dr hab. Tadeusz Szkołut, recenzenci: dr hab. Piotr Przybysz, prof. dr hab. Iwona Lorenc.
2. Dn. 17.12.2013 – kolokwium habilitacyjne dr Magdaleny Borowskiej. Tytuł rozprawy „Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych”. Recenzenci: prof. dr hab. K. Wilkoszewska, prof. dr hab. Iwona Lorenc, prof. dr hab. Anna Maciejewska-Jamroziak, dr hab. Janusz Krupiński.
3. Dn. 12.05.2014 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Nikodema Rachonia (UWr). Temat pracy: „Estetyczny charakter filozofii naturalizmu empirycznego Johna Deweya”. Promotor: dr hab. Piotr Przybysz, recenzenci: prof. dr hab. Leszek Sosnowski, prof. dr hab. Tadeusz Szkołut.
4. Dn. 17.09.2014 – kolokwium habilitacyjne dr Anny Chęćki-Gotkowicz (UWr). Tytuł rozprawy: „Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki”. Recenzenci: dr hab. Anna Brożek, prof. dr hab. Bohdan Dziemidok, prof. dr hab. Janusz Jusiak, prof. dr hab. Mirosław Żelazny.
5. Dn. 24.09.2014 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Anny Barysz (UWr). Temat pracy: „Mitologia germańska a symbolika i estetyka nazizmu”. Promotor: dr hab. Ryszard Różanowski, recenzenci: dr hab. Maria Kostyszak, prof. dr hab. Roman Kubicki.

WYKŁADY, DYSKUSJE, PROMOCJE

1. Dn. 4.12.13 w auli Centrum Sztuk Użytkowych ASP we Wrocławiu odbyło się spotkanie z Agnieszką Taborską (Rhode Island School of Design, USA), zatytułowane „Surrealistyczny zamach na przedmiot”, prowadzone przez Agnieszkę Bandurę, poświęcone problemowi, a właściwie zagadce przedmiotu surrealistycznego (jego wyobrażeniom, funkcjom oraz „rewolucyjnej” względem rzeczywistości pozycji). Rozmowę z Agnieszką Taborską poprzedziły dwa wykłady (A. Taborskiej i A. Bandury) prezentujące zarówno klasyczną już wykładnię oraz założenia surrealizmu w sztukach wizualnych i literaturze, jak i bardziej współczesne ślady czy kontynuacje filozofii surrealizmu, głównie w obszarze sztuki instalacji, rzeźby, mody oraz dizajnu. Dyskusji poddano rozmaite formuły przedmiotu surrealistycznego, jak przedmiot-fetysz, *objet introuvable* czy przedmiot-talizman. Prof. Taborska była gościem Koła Naukowego Katedry Sztuki Mediów (działającego przy Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów wrocławskiej ASP, pod opieką

prof. Ireneusza Olszewskiego, kierowanego przez Dominikę Uczkiewicz). Od października 2013 koło współpracuje merytorycznie i organizacyjnie z dr Bandurą (Zakład Estetyki IF UW), realizując projekt *Surrealizm: oblicza – obrazy – obsceny*.

2. Dn. 11.12.13 w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” odbyło się spotkanie autorskie z Shirin Kader i promocja książki *Zaklinacz słów* pierwszego polskiego tytułu wydanego w serii „The Art of Storytelling” Wydawnictwa Lambook. Spotkanie poprowadziła Agata Koss-Dybała, która wielokrotnie gościła Shirin Kader w Radio Lublin na wieczornych audycjach poświęconych sztuce i kulturze Orientu. Fragmenty książki odczytał Marek Kasprzyk, lubelski przewodnik oraz opowiadacz, współpracujący z Lubelską Trasą Podziemną, gdzie co poniedziałek jako Wędrowny Dziad bądź Czarciwąs opowiada legendy lubelskie. W imieniu gospodarza wydarzenia, gości przywitała Monika Krzykała, koordynatorka cyklicznego projektu *Zaczarowany Lublin – Spotkania z Opowiadaczami Świata*, przy którym Shirin Kader współpracowała w 2013, opracowując do portalu poświęconego sztuce i tradycji opowiadania kilka haseł tematycznych. Shirin Kader jest to pseudonim literacki pisarki, która urodziła się w Lublinie w 1979. Pasjonatka Orientu, podróżniczka i etnografka od dzieciństwa zafascynowana kulturą i tradycją literacką świata arabskiego. Jest asolwentką filozofii i europeistyki UMCS. Uczęszczała na seminarium prof. Teresy Pękali, która była promotorem pracy magisterskiej poświęconej Baudelaire'owskiej teorii piękna. W pierwszej dojrzałej powieści literackiej *Zaklinacz słów* o szkatułkowej kompozycji czuje się estetyczne i filozoficzne inspiracje autorki.

Książka doczekała się przychylniej recenzji Jarosława Czechowicza opublikowanej na blogu krytycznoliterackim „Krytycznym okiem”. W plebiscytach „Najlepsza książka na zimę” (kategoria: proza polska) oraz „Najlepsza książka na Gwiazdkę” (kategoria: wysokie loty – najlepsza proza) organizowanych przez redakcję serwisu Granice.pl książka *Zaklinacz słów* zdobyła nagrodę internautów. Wyniki ogłoszono podczas 22. Wrocławskich Targów Dobrych Książek w grudniu 2013. Od stycznia 2014 w Radio Lublin jest prezentowane słuchowisko radiowe na podstawie książki w reżyserii Agaty Koss-Dybały (<http://moje.radio.lublin.pl/sluchowiska-w-radiu-lublin.html>).

3. Dn 20.03.14 w Beautiful Tube MWW dr Dorota Koczanowicz wygłosiła wykład: *Bankiety i resztki. Jedzenie w sztuce Daniela Spoerriego*. Szwajcarski artysta najbardziej znany jest ze swoich asamblaży zwanych „snare-pictures”, które komponuje z pozostałości po zjedzonym posiłku.
4. W dn. 25.03.14 w ramach Aberdeen Philosophy Colloquium dr Agnieszka Bandura (Zakład Estetyki UW) – przebywająca na stypendium Bednarski Trust Fellowship na Uniwersytecie w Aberdeen – wygłosiła wykład zatytułowany „What Makes an Abstract Image a Work of Art? On Application of Nelson Goodman's Theory of Exemplification to Contemporary Abstract and Minimal Art”.

5. Dn. 28.04.14 w Sali Nehringa UW r odbył się wykład prof. Winfrieda Flucka (Freie Universität Berlin) „How Aesthetics Works: The Case of Mark Twain's Adventures of Huckleberry Finn”.
6. Dn. 6.05.14 w Bibliotece UW r odbył się na zaproszenie czasopisma „Sztuka i Filozofia” wykład prof. Jerrolda Levinsona zatytułowany „Values of Music”. Z kolei w Sali Ingardenowskiej Instytutu Filozofii UJ w Krakowie, 9.05. prof. Levinson wygłosił wykład „Aspects of the Historicity of Art”; organizatorami wykładu byli: „Sztuka i filozofia”, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Instytut Historii Sztuki UJ oraz Zakład Estetyki Instytutu Filozofii UJ.
 Jerrold Levinson (Distinguished Professor of Philosophy at the University of Maryland) specjalizuje się w problematyce estetycznej, interesuje się jednak także metafizyką, etyką i filozofią umysłu. W ramach namysłu estetycznego szczególnie nacisk kładzie na estetykę muzyki i tej problematyki dotyczył również wykład warszawski, który został poświęcony różnorodnym typom wartości muzycznych i problemom wynikającym z próby ich uzgodnienia. Levinsona szczególnie interesuje problem ontologicznego statusu dzieła muzycznego, ale również zagadnienia związane z ekspresją muzyczną, wykonaniem oraz improwizacją. Levinson jest zwolennikiem poglądu „myślenia muzycznego”, w ramach którego możemy rozpatrywać muzykę jako składnik naszej „formy życia” oraz sposób ekspresji równorzędny do ekspresji językowej. W książce zatytułowanej *Music in the Moment* (1997) Levinson broni stanowiska, które określił jako *concatenationism*. Doświadczenie słuchania utworu muzycznego jest w tym wypadku ujęte jako łańcuch zachodzących na siebie mniejszych części, które nawzajem się zakładają. Takie podejście podkreśla rolę bezpośredniego kontaktu ze słuchanym utworem, kładzie nacisk na „uważność” (*attentiveness*), która sprawia, że doświadczenie muzyczne jest nie tylko doświadczeniem umysłowym, ale i cielesnym.
7. Dn. 7.06.14 prof. Richard Shusterman wygłosił wykład „Estetyka, polityka i władza” w ramach Igrzysk Wolności organizowanych przez Fundację Industrial w Łodzi. Powiązał w nim przede wszystkim pojęcia samorozwoju i wolności oraz mówił o potencjale tych wartości dla rozwoju miasta. 8.06. spotkał się z łódzkimi estetykami oraz artystami pracującymi nad kolejnymi muralami. W rozmowie dotyczącej somaestetycznych aspektów sztuki miejskiej wzięli udział: dr Agnieszka Gralińska-Toborek, dr Wioletta Kazimierska-Jerzyk, muraliści Cekas (Łukasz Berger) i Proembrion (Krzysztof Syruć) oraz Teresa Latuszewska-Syrda (Fundacja Urban Forms).
8. Dn. 11.06.14 w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu odbyło się spotkanie z prof. Richardem Shustermanem zatytułowane „Filozofia jako sposób życia – przed kamerą: filmowe spotkania z Richardem Shustermanem”.
9. Dn. 10.12.14 prof. Richard Shusterman wygłosił w UŁ Osiemnasty Wykład Rectorski „Ethics and Aesthetics: Somaesthetics and the Art of Living”.

KOŁA NAUKOWE

Estetyka i edukacja. Praktykowanie estetyki z Fundacją Urban Forms (działalność Sekcji Estetyki Koła Naukowego Filozofów przy Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego)

W 2014 Sekcja Estetyki Koła Naukowego Filozofów UŁ, rozwijając współpracę z Fundacją Urban Forms, znacznie poszerzyła obszar swojej działalności. Skierowanie uwagi w stronę sztuki w przestrzeni publicznej zaowocowało wyjściem poza uniwersyteckie mury, opracowaniem i przeprowadzeniem trzech cykli warsztatów dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Wszystkie miały charakter teoretyczno-praktyczny, a jednym z ich podstawowych celów było rozwinięcie kreatywnego oraz świadomego spojrzenia na przestrzeń miejską. Projekty stworzył zespół w składzie: Karolina Karolak, Jowita Mróz, Anna Ostrowska, Sonia Szewchowska, we współpracy z konsekwentnie walczącą o ulepszenie wizerunku Łodzi Fundacją Urban Forms, pod merytoryczną opieką dr Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk i dr Agnieszki Gralińskiej-Toborek. Pierwszy cykl, to zrealizowane wiosną i latem 2014 siedem warsztatów zatytułowanych *Sztuka Miejska – dla wszystkich i dla nas samych*, które zostały przeprowadzone w ramach programu *Wyciągamy dzieci z bramy* (miejski program *Prowadzenie przez domy kultury i biblioteki działań profilaktycznych w formie zajęć dodatkowych dla dzieci i młodzieży*). W zajęciach odbywających się w siedzibie Miejskiej Biblioteki Publicznej Łódź-Śródmieście Filia nr 5 przy ul. Wschodniej 42, dzieci poszerzały swoją wiedzę z zakresu teorii sztuki, rozmawiały o wartościach estetycznych i estetyce przestrzeni miejskiej, a także rozwijały umiejętności manualne. Miały niepowtarzalną okazję zmierzenia się z techniką szablonu i malowania farbami w sprayu, tworzyły własne mini-murale wzorowane na wielkoformatowych dziełach artysty M-City'ego. Podstawowym celem tych działań było zarówno zainteresowanie najmłodszych odbiorców sztuką powstającą w przestrzeni miejskiej, jak i zachęcenie ich do aktywnego i krytycznego obserwowania miasta.

Latem 2014, w trakcie trzech muzycznych festiwali – *ImpactFestival 2014* (Łódź), *Life Festival Oświęcim 2014* i *Open'er Festival 2014* (Gdynia) – Sekcja Estetyki zrealizowała cykl trzech warsztatów poświęconych sztuce miejskiej oraz promowaniu łódzkich murali. Głównym zadaniem, było nie tylko uwrażliwienie odbiorców na różne formy aktywności w przestrzeni publicznej, ale również promowanie Łodzi jako miasta rozwijającego się artystycznie oraz otwartego na kulturę i sztukę. Uczestnicy warsztatów otrzymali możliwość odświeżenia i uatrakcyjnienia smutnego oblicza miasta m.in. poprzez domalowywanie dowolnych elementów do fotografii przedstawiających zniszczone elewacje łódzkich kamienic. Tego typu działania zachęcały osoby biorące udział w projekcie do dyskusji na temat rewitalizacji polskich miast, estetyzacji przestrzeni miejskiej i roli sztuki współczesnej w tych procesach.

W sierpniu 2014 przedstawicielki Sekcji w ramach projektu *Stary Rynek RestART* zorganizowały kolejny cykl warsztatów. Stary Rynek w Łodzi, jako obszar ważny dla miasta, a jednocześnie skrajnie zaniedbany i zapomniany, jest ciekawym pretekstem do przemyśleń i działań pilotażowych. Latem 2014 Fundacja Urban Forms realizowała złożony projekt zmierzający do ożywienia oraz uaktywnienia tej posępnej przestrzeni. Zarówno mieszkańcy Łodzi, jak i turyści mogli wziąć udział w licznych warsztatach artystycznych, które odbywały się w każdy wakacyjny weekend. Wspierając tę inicjatywę, Sekcja Estetyki przygotowała warsztaty, podczas których dzieci zaznajomione z proporcjami, harmoniami, zasadami kontrastów, projektowały dekoracje fasad, a następnie budowały brakującą pierzeję Rynku. Warsztaty te miały na celu rozbudzenie zdolności kreatywnych uczestników, a także zwrócenie uwagi na osobliwą i niezwykle różnorodną, choć niekiedy nieodpowiednio wyeksponowaną, czy też wymagającą renowacji architekturę Łodzi.

Ogromne zainteresowanie zarówno ze strony uczestników, jak i obserwatorów uświadomił nam, jak ważna i ciekawa jest edukacja estetyczna, zwłaszcza w związku kulturą, która „opuszcza” zamkniętą przestrzeń muzeum, aby bezpośrednio skonfrontować się z odbiorcą, uwrażliwiając go na jego otoczenie.

Jowita Mróz (Sekcja Estetyki IF UŁ)

WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

29. Festiwal Musica Polonica Nova, Wrocław,

04–12.04.2014

Od ubiegłego roku festiwal – którego pierwsza edycja miała miejsce na początku lat 60. – ma nowego dyrektora artystycznego, jest nim znany dyrygent Szymon Bywalec, który tak określił hasło przewodnie imprezy: „mozaika dźwiękowej teraźniejszości”, a na pytanie: *Jaka jest muzyka nowa? Jaka jest polska muzyka nowa?* udzielił następującej odpowiedzi: „Taka, jak otaczająca nas rzeczywistość: zróżnicowana, wielobarwna, mówiąca o rzeczach ważkich i błahych, uwodząca, kojąca, kokietująca, ale czasem ostra, prowokująca, bezkompromisowa, wyzywająca, dotykająca, męcząca. *Czy jest piękna? A czy rzeczywistość wokół nas jest piękna?* To zależy jak na nią spojrzymy. Tak, jak spojrzenia na świat, ciągle musimy się uczyć słuchania i rozumienia muzyki naszych czasów”. W trakcie imprezy odbyło się jedenaście koncertów, na których zaprezentowano ponad pięćdziesiąt kompozycji, wśród nich znalazły się również prawykonania. Zagrali: Kwartet Śląski, Kwartludium, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Nordlys Ensemble, Orkiestra Kameralna Leopoldinum, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii

Wrocławskiej, TWogether Duo. Oprócz koncertów odbył się panel dyskusyjny: *Andrzej Chłopecki in memoriam*, na którym przypominano o dokonaniach tej zasłużonej nie tylko dla tego festiwalu, ale całej współczesnej muzyki polskiej – i nie tylko – postaci. Imprezie towarzyszyło wydanie książki Chłopeckiego *Alban Berg. Człowiek i dzieło czasu młodości. Od pieśni solowej do orkiestrowej*. Zapowiedziano również zebranie w jednym tomie wszystkich felietonów krytyka. Dwa specjalne spotkania poświęcono na rozmowy o polskiej krytyce muzycznej: pierwsze nosiło podtytuł *Ideologie krytyki muzycznej* i zostało poprowadzone przez Marcina Trzęsioka, a drugie *Socjologia muzyki współczesnej* i poprowadził je Jan Topolski. Nierzadko odmienne punkty widzenia i oczekiwania przedstawili obecni na sali kompozytorzy, radiowcy, krytycy, naukowcy.

Po raz pierwszy wręczono również Wrocławską Nagrodę Muzyczną *Polonica Nova*, którą otrzymała kompozytorka Agata Zubel za kompozycję *Not I*. Utwór ten jurorzy uznali jednogłośnie za najlepszy ze zgłoszonych w tym roku do konkursu, jeden z nich powiedział: „jej utwór zachwyca wirtuozowskim wykorzystaniem środków wokalnych, wprowadzonych ze znanstwem wynikającym z wielkich możliwości autorki w tej dziedzinie”.

Not I powstała według tekstu Samuela Becketta. Rzecz już sama w sobie jest dość wstrząsająca; autor nie znośił, gdy wystawiano jego dzieła cokolwiek zmieniając, więc nie wiem, czy byłby zachwycony, że usta ukazane na ekranie są zwielokrotnione i ich ruch nie jest zsynchronizowany z tym, co solistka właśnie wypowiada lub wyśpiewuje (publiczność podzieliła się na tych, których też to denerwowało, i tych, którzy uznali, że właśnie bardzo dobrze, bo nie było banału), no i czy byłby zadowolony z dodania muzyki. My jednak byliśmy. (Dorota Szwarzman, „Napięcie wreszcie wzrosło”).

Piotr Martin

**Jakub Woynarowski, *Saturnia Regna*, BWA. Galeria Sztuki
Współczesnej, Warszawa, 15.03.–10.05.2014**

Jak streszcza wywód trzynastowiecznego myśliciela i świeckiego teologa Henryka z Gandawy w studium poświęconym miedziorytowi *Melancholia I* Albrechta Dürera Ervin Panofsky, wyróżnić można dwa typy myślicieli: zdolnych bez większej trudności do uchwycenia idei metafizycznych, jak na przykład idea nicości, oraz drugi typ: ludzi obdarzonych wyjątkową siłą wyobraźni, czemu towarzyszy niestety deficyt zdolności poznawczych. „Umysł ich bowiem – kontynuuje za Henrykiem Panofsky – nie potrafi przekroczyć granic własnej wyobraźni a ogarnąć umie tylko przestrzeń (*magnitudo*) albo to, co mieszka lub mieści się w przestrzeni. [...] Dlatego ludzie ci są melancholijni i stają się wybitnymi matematykami, albo złymi metafizykami, gdyż myślą swą nie potrafią wzbić się poza umiejscowienie i przestrzeń, które są pod-

stawami matematyki.” Melancholia, której patronuje Saturn, jakkolwiek obdarza swych protegowanych siłą wyobraźni, przywiązuje ich myśl do widzialnych kształtów, dających się wykreślić przy pomocy przyrządów geometrycznych, porozrzucanych wokół nóg Dürerowskiego anioła.

Prezentowaną w warszawskiej galerii BWA wystawę prac Jakuba Woynarowskiego „Saturnia Regna” można by odczytywać zgodnie z tym kluczem, jako opowieść o tych, którzy przywiązani do widzialnych kształtów: figur geometrycznych, magicznych kwadratów, wykresów alchemicznych starają się przy ich pomocy uchwycić to, co bezustannie wymyka się myśli. Podejście Woynarowskiego do tej rozwijającej się od starożytności przez średniowiecze i renesans tradycji jest jednak wyjątkowe – cóż bowiem mogłoby wynikać z założenia, że żywioł saturniczny spowija również twórców europejskiego XX-wiecznego modernizmu i przedstawicieli awangardy? Wystawa prezentuje rodzaj sprawozdania – mapę fikcyjnego „śledztwa” przedstawiającego dowody na istnienie tajemnej organizacji odpowiedzialnej za najważniejsze europejskie rewolucje religijne, polityczne i artystyczne, włączając w to przełom awangardowy. Jak mówił Woynarowski w wywiadzie udzielonym „Obiegowi”: „W ramach wystawy «Saturnia Regna» odwołuję się do początków epoki nowożytnej, XVI i XVII wieku, dopatrując się w tym momencie dziejowym źródeł myślenia nowoczesnego. W znaczeniu, którym się dziś posługujemy, termin «nowoczesność» zaczął funkcjonować w XVI wieku – to czas reformacji, początek epoki gwałtownych przemian, które wkrótce przypieczętowała Rewolucja Francuska. Reformacja obala porządek religijny i w pewnym sensie podkopyje też porządek polityczny, potem w sensie polityczno-społecznym przekracza go Rewolucja Francuska, a Rewolucja Październikowa sankcjonuje ten proces. Wokół wspomnianych trzech rewolucji snuję narrację o nowoczesności. Przy okazji tych momentów przełomowych pojawiały się również zjawiska związane z ikonoklazmem, który w sferze estetycznej odzwierciedla przemiany struktury społecznej. Można powiedzieć, że emblematem wszystkich rewolucji jest gest obalenia idola, pomnika, monumentu”.

Wyobraźmy sobie, że ktoś pragnie powiązać ze sobą rozmaite dzieła i wydarzenia na przestrzeni epok operując przy tym właściwą renesansowi epistemą podobieństwa, jak ją określił Michel Foucault. Szukać będzie wtedy powiązań formalnych – tego „co mieszka i mieści się w przestrzeni”, by wykazać, że to, co niepodobne, jest na pewnym głębszym, bardziej podstawowym poziomie w istocie podobne, a to, co z pozoru od siebie oddalone, jest sobie bliskie. Biorąc tego rodzaju strategię za *modus operandi* Woynarowski sugeruje anachroniczne przejścia i powiązania pozwalające napisać alternatywną historię sztuki, w której czarny kwadrat z dzieła angielskiego alchemika Roberta Fludda z 1617 roku wiązałby się z innym czarnym kwadratem z roku 1915 namalowanym przez Kazimierza Malewicza. Wszak na krawędziach kwadratu z *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* napisane zostało: *Et sic in infinitum*, „I tak w nieskończoność”.

Historia myśli europejskiej byłaby w tym wypadku nieskończonym powrotem motywów, kształtów, kodów, w których specjalizuje się myśl ezoteryczna i różnorodne praktyki wiedzy tajemnej. Woynarowski takiego podejścia ani nie traktuje śmiertelnie poważnie, co z oczywistych przyczyn groziłoby popadnięciem w którąś ze spiskowych fobii („masoneria rządzi awangardą”), ani do końca nie ironizuje. Proponuje wizualną podróż przez alternatywną historię sztuki i myśli europejskiej, przy czym elementy, które wykorzystuje są najzupełniej prawdziwe, to powiązania pomiędzy nimi okazują się nowe i nieoczywiste. Jak w przypadku wszelkich odkryć historycznych trudno niekiedy odróżnić prawdę od tego, co traktowane było jako zmyślenie, szaleństwo od mądrości. Jak mówi Woynarowski: „Lubię myśleć o procesie pisania historii sztuki jako efekcie kontrolowanej paranoi”. Na wystawę składają się doskonale wykonane grafiki (artysta, absolwent krakowskiej ASP pracuje jako wykładowca w Pracowni Rysunku Narracyjnego), kolaże, fotomontaże i diagramy oraz obiekty, w których powraca motyw kwadratu, sześciannu, brył platońskich, pięcioramiennej gwiazdy, a także elementów geometrii euklidesowej, złotego podziału czy ciągu Fibonacciego. „Ogólnie, w obrębie XX-wiecznej awangardy można zaobserwować proces ścierania się, ale i paradoksalnej syntezy dwóch postaw: elitarnego modernizmu hermetycznego oraz egalitarnego modernizmu rewolucyjnego”, stwierdza artysta. Hermetyczny, tajemny wymiar nowoczesności dostępny byłby zatem poprzez tropienie pewnych zjawisk występujących w jej wymiarze popularnym. Grafiki Woynarowskiego nawiązują do tak porozrzucanych po historii sztuki europejskiej motywów jak: masońskie kolumny Jachin i Boaz, XVII-wieczna rycin Claude’a Mellana, Wieża Tatlina oraz wirujące dyski Duchampa, sztuka Bauhausu, pisma Goethego czy prace XVI-wiecznych artystów z Norymbergi: Lorenza Stoera i Wenzela Jamnitzera.

O tym, że w tym (pozornym) szaleństwie jest pewna metoda przekonać mogą prace amerykańskiego historyka sztuki Alexandra Nagela, na którego Woynarowski zresztą powołuje się w rozmowie. W przełomowej książce, opublikowanej w 2012 roku *Medieval Modern: Art out of Time* Nagel posługując się głównie metodą komparatystyczną stara się pokazać nie tylko wpływ, ale i ciągłą obecność średniowiecznych wątków i motywów zarówno formalnych, jak i ikonologicznych w sztuce nowożytnej i nowoczesnej. Średniowiecze okazuje się „zakodowane (zazwyczaj w sposób nierozpoznany) w DNA sztuki nowoczesnej”, pisze badacz. Podobnej intuicji wierny jest w ramach swego projektu, przewidzianego jeszcze na wiele odsłon, także Woynarowski. Jak pisał we „Wstępie do metody Leonarda da Vinci” Paul Valéry: „Sekretem Leonarda (...), jak cechującym każdego, kto dostąpił choć raz najwyższego stopnia poznania, są i mogą być tylko nieuchronnie odnajdywane związki pomiędzy rzeczami, których powiązanie i zasady tego powiązania wymykają się naszemu widzeniu”. Myślenie estetyczne – myślenie wierne wyobrażeni i temu „co mieszka lub mieści się w przestrzeni” – ma, jak się okazuje,

coś do zaoferowania również historii sztuki, która przeobraża się w ten sposób w samą sztukę.

Piotr Schollenberger

Sceny ulicy – fotografie miejskie. Wystawa Krzysztofa Saja, Muzeum Miejskie Wrocławia, Stary Ratusz, 29.08–5.10.2014

John Berger uważa, że *językiem, którym posługuje się fotografia jest język zdarzeń*. Zadaniem fotografa nie jest dokumentowanie tego, co trwa, ale tego, co się staje, co wybucha w danej chwili. Takim językiem właśnie posługuje się Krzysztof Saj, który od ponad dekady fotografuje miasto. Ukorono-



waniem tego dziesięciolecia jest wystawa zorganizowana przez Muzeum Historyczne Wrocławia. Prace, jednego z ciekawszych przedstawicieli młodego pokolenia fotografików, zostały zaprezentowane w dwóch pomieszczeniach „Galerii w patio”, na dziedzińcu Starego Ratusza. Zebrano tam kilkadziesiąt fotografii, czarno-białych i kolorowych, zrobionych w kilkunastu miastach, polskich i europejskich. Są to zapisy pobytów, między innymi, w Częstochowie, Łodzi, Pieszczytach, Berlinie, Prudniku, Wrocławiu, Bydgoszczy, Ferrarze, Del Tasso, Kraskowie, Lyonie i Maladze.

Saja nie interesują ikoniczne elementy miejskiej architektury czy wyróżniające się postaci życia miejskiego. Swoje dekoracje buduje on z urywków, fragmentów ulicy, detali architektonicznych; sytuuje je w zaułkach i podwór-

kach. Tak przygotowaną scenę oddaje przypadkowym przechodniom. Fotografie zaprezentowane na wystawie są serią ulotnych, przemijających momentów, jednak można w nich dostrzec powiązania formalne i treściowe. Prace układają się w serie. Dla przykładu wspomnę o dwóch duetach. *Chłopiec i jego dom* (Pieszycy 2006) pokazano w duecie ze *Smakiem! Prudnika* (2009). Na pierwszym zdjęciu widzimy chłopca przy płocie biednego domu, na którego ścianie widnieje Fresk Czarnej Madonny. To postać Maryi łączy te dwa zdjęcia. W drugim przypadku zauważył ją artysta, jak trzyma na ręku dzieciątko. Sacrum mie-



Chłopiec i jego dom



Pieszycy, rok później

sza się z profanum, postać Maryi widnieje tuż nad szyldem sklepu mięsnego „Smak”. Smak pojawia się tutaj również w postaci lodów, które liżą przechodnie. Inną parę czarno-białych fotografii stanowią *Zakonnica* (Paczków 2003)

i *Obserwator* (Lyon 2004). Chłopak leży na nabrzeżu wystawiając twarz do słońca. Zakonnica maszeruje energicznie, za chwilę zniknie za rogiem. Wspólne im są: dominująca szarość betonu oraz spokój i kameralność sceny.

Martin Jay w swoim doskonałym eseju *Fotografia i zdarzenie* opisuje fotografię, która staje się medium pozwalającym w rozbłysku chwili dostrzec głębszy sens, sens zdarzenia. Jay analizuje fotografie utrwalające znaczące zdarzenia polityczne. W wypadku prac Saja nie chodzi o diagnozę historyczną, ten głębszy sens dotyczy natomiast kondycji miasta, współczesnej kultury i ludzi. Samotność czy starość podobnie wyglądają zarówno we Wrocławiu, Lwowie, jak i we włoskim Alberobello czy Wenecji. Samotność często ma twarz postaci w oknie, a starość to chwiejny krok zmęczonych wiekiem nóg (*Na balkonie*, Lwów 2007; *Z Nadodrza*, Wrocław 2008; *Uliczna flaga Ukrainy*, Lwów



Berlin Koncerncentrale

2007; *Nie chcę zdjęcia*, Alberobello 2014). To wystawa na równi przepełniona melancholią jak i humorem. Artysta, budując bardzo osobiste, kameralne narracje, w obu wariantach, prowokuje do refleksji nad ludzką egzystencją. Jest on wyczulony na komizm sytuacyjny i śmiesznostki ludzkie, ale brak mu złośliwości, to raczej dobrotliwe podśmiewanie się. Nie jest zjadliwym krytykiem, lecz pobłażliwym komentatorem. Wygląda na to, że artysta sympatyzuje ze swoimi bohaterami, fotografuje z przyjaźnią. Nawet jeśli ukazuje kogoś w sytuacji niezręcznej czy komicznej, nigdy „nie poświęca przyjaciela dla dowcipu”.

Autor fotografii posiada wnikliwe spojrzenie i dar obserwacji dramaturgii miasta. Nie tylko Nowy Jork nigdy nie zasypia. Nocą, kiedy mniej jest przechodniów, ożywają bohaterowie podświetlonych reklam. Zbliżenie obiektywu na postaci z billboardów reklamowych wrywa je z pierwotnej funkcji promocji i sprzedaży produktu. W obiektywie Saja pojawia się nie produkt, ale osoba. Patrzymy prosto w oczy Azjatce z reklamy Benettona (*Ukryta za rusz-*

towaniem, Florencja 2003) czy brunetowi z reklamy słodyczy (*Nie tylko dla dzieci*, Wrocław 2003). Ma on umiejętność budowania intymności, która powoduje powtórne uczłowieczenie anonimowej, powielanej w setkach egzemplarzy twarzy z plakatu. Z przedmiotu na nowo staje się podmiotem, za którym stoi prywatna historia. Czyż dziewczyna Benettona, „uwięziona” za metalowymi prętami, nie patrzy błagalnym wzrokiem, domagając się uwolnienia?

Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, kto jest głównym bohaterem *Scen z ulicy*, czy jest nim samo miasto, czy jego mieszkańcy? Istotą być może jest relacja, która się tworzy pomiędzy tkanką miejską (architekturą, neonami, billboardami, sztuką) i ludźmi. Dobrze charakteryzuje ten styl zdjęcie wybrane



Florencja ukryta za rusztowaniem

na plakat wystawy. Wizualnie dominuje w nim twarz dziewczyny z mocnym makijażem, ale niemniej istotna jest tam, dużo mniejsza, postać dziewczyny siedzącej tyłem. To jej obecność uzmysławia nam, że w istocie Saj portretuje nie zasmuconą dziewczynę, ale scenę uliczną. Nie jest to jedyny przykład kompozycji, gdzie realny człowiek jest niejako dodatkiem, czasem kontrpunktem albo rodzajem dowcipnego komentarza dla bohatera z plakatu. Tak jest również, na przykład, w *DB Konzerntentrale* (Berlin 2007), gdzie wielkie niebieskie twarze zawłaszczają kadr, natomiast przechodzący obok billboardu człowiek pojawia się jakby przypadkiem w dole zdjęcia czy w *Zapachu przy-stanku* (Wrocław 2005), gdzie widzimy jedynie kontur ręki, chcącej uchwycić flakon reklamowanych perfum.

Współczesne miasto, często przedstawiane jako zdehumanizowany, wrogi twór, w obiektywie Saja odzyskuje swoje przyjazne oblicze i kameralny, ludzki wymiar.

Dorota Koczanowicz (UWr)

**Picasso Dali Goya. Tauromachia – walka byków,
Muzeum Architektury, Wrocław, 26.07–16.11.2014**

Pytanie o to, czy była to najważniejsza wystawa ostatnich kilku miesięcy we Wrocławiu pozostaje wprawdzie otwarte, ale na pewno była najgłośniejsza i cieszyła się sporym zainteresowaniem, mimo że bilety nie były najtańsze. Wielkiemu rozmachowi PR-owskiemu (nie zawsze, mówiąc eufemistycznie, fortunnemu) towarzyszył znacznie mniejszy artystyczny, co jednak nie znaczy, że ta wystawa – zwłaszcza w skali takiego miasta jak Wrocław – nie była pewnym wydarzeniem, które warto było odnotować; we wszystkich urzędniczych tabelkach, skrętnie o to zadbano. W kwestii oceny jej znaczenia wrocławski świat muzealników, krytyków i ludzi sztuki podzielił się w dużej części na dwa spolaryzowane obozy: jeden odmawiał jej wszelkiej wartości, uważał za rozczarowującą, jak to określono, miała to być wystawa typu „tani armani” – co nie było, moim zdaniem, zgodne z prawdą. Często pojawiał się też zarzut, że nie spełnia pewnych poczynionych wcześniej przez organizatorów zapowiedzi – co było zgodne z prawdą. Drugi przeciwny obóz uznał wystawę za wybitną, ponieważ powoływano się na trzy nazwiska pojawiające się w tytule, których wybitność nie budzi żadnych zastrzeżeń podobnie jak stwierdzenie, że bez trudu można wyobrazić sobie lepszą i bardziej autentyczną reprezentację ich twórczości.

Na wystawie nie było dzieł malarskich, niektóre genialne dzieła były reprezentowane przez repliki nie wykonane przez autorów. Nie zabrakło jednak dzieł autentycznych. Mogliśmy oglądać różne podejścia do tematu walki byków: każdy twórca oprócz specyficznie hiszpańskiego kolorytu nadał corridzie pewien uniwersalny i ogólnoludzki wymiar. „Wystawę otwiera cykl czterdziestu rycin Francisca Goi zatytułowany ‚La Tauromaquia’, wykonany w technice akwaforty, akwatinty i suchej igły. Seria grafik powstała w latach 1814–1816, kiedy artysta był już schorowany i dobiegał 70. roku życia. Prace te stanowiły ilustracje do tekstów pisarza Nicolasa Fernandez de Moratina, autora pierwszych opracowań walk byków w Hiszpanii. We Wrocławiu zaprezentowano siódmą edycję tej serii, odbitą z oryginalnych płyt pochodzących z 1937 roku”.

„Goya jest artystą zawsze wielkim, często przerażającym” zauważył kiedyś słusznie Charles Baudelaire i właśnie ta rozpiętość między fascynacją a okrucieństwem, urokiem a okropnością – urzeczanie witalną siłą natury, której towarzyszy nieoddzielnie przemoc, śmierć, cierpienie była sposobem, w jaki Goya pokazał corridę. Prace Pabla Picassa reprezentują zupełnie inne podejście do tematu, na pewno postać byka, a przede wszystkim samej walki, ma tu najmocniejszy podtekst erotyczny. Zgadnie z hiszpańską tradycją byk reprezentuje męską, a matador żeńską część natury. „W dorobku graficznym artysty istotne miejsce zajmuje prezentowany cykl jedenastu litografii w osiemnastu kopiach *Byki*, powstałych na przełomie lat 1945–46. Zobaczyć można także ekspozycję serii akwatinty pt. *Tauromaquia*, wydanych w słynnym paryskim

atelier Rogera Lacourière w 1959 roku i będących wyrazem hołdu dla żyjącego w XVII wieku matadora Jose Delgado. Picasso dał się również poznać jako autor ilustracji inspirowanych treścią dzieł literackich, z których pokazywane są dwa cykle: *Carmen* z 1949 roku oraz *Le Cocu magnifique* (*Rogacz wspaniały*) z roku 1968. Uzupełnieniem tych serii są wybrane ryciny ze słynnej Suity Vollarda, zamówionej u Picassa na zlecenie przez jednego z najsłynniejszych kolekcjonerów sztuki, na przełomie wieków XIX i XX”.

Salvador Dali pokazał natomiast walkę byków jak magiczny rytuał, podczas którego dochodzi do głosu zwierzęca część natury ludzkiej, tym razem nie splot fascynacji i okrucieństwa czy sił erotycznych, ale wymiar estetyczny – „elegancja formy i kompozycji” – odgrywa główną rolę. Tauromachia nigdy w sztuce Dalego nie była wiodącym tematem. Jego żona, modelka, muza i opiekunka Gala żywiła odrazę i niechęć do widowisk corridy. Prace graficzne Francesca Goi zainspirowały go i powstała seria *Walki Byków*. „Artysta stworzył osobistą wizję Tauromachii, pokazując jak w świetnie potrafi operować barwną plamą, nadając dziełom potężny ładunek dramaturgii. Dali skupił się na elegancji formy i kompozycji, zdominowanej przez trzy barwy: czerwień, czerń i biel”.

Na wystawie możemy też podziwiać kreacje rzeźbiarskie Dalego, takie jak *Minotaur* i *Carmen*. Wszyscy trzej byli wielkimi ludźmi sztuki: bardzo hiszpański temat ujęty w bardzo osobisty sposób niósł za każdym razem wiele ważkich treści uniwersalnych tak, że nawet ci, którzy nigdy nie wybraliby się na pokaz walki byków mieli z pewnością, co oglądać, a także, jak sądzę, o czym myśleć.

Piotr Martin

**Stowarzyszenie Artystyczne „Otwarta Pracownia”,
Ukryte znaczenia z cyklu wystaw 4x4,
Galeria Labirynt CH Plaza, Lublin, 14.11–05.12.2014**

Wystawa zatytułowana *Ukryte znaczenia* była trzecim pokazem z cyklu *4x4* realizowanym w 2014 przez Stowarzyszenie „Otwarta Pracownia”. Projekt współfinansowany był przez Urząd Miasta Lublina i został zrealizowany przy współpracy: Galerii Labirynt, Galerii Propaganda oraz BWA Warszawa.

Każdorazowo w wystawie brało udział dwóch artystów z „Otwartej Pracowni” oraz dwóch twórców z innych ośrodków artystycznych prezentujących podobne postawy twórcze, poruszających się po zbliżonych znaczeniowo obszarach lub posługujących się wspólną formą wyrazu. Cały cykl był próbą rehabilitacji tradycyjnych form sztuki jako nośników ekspresji aktualnych zagadnień.

Kuratorka Agnieszka Chwiałkowska na formę do skomponowana wystawy *Ukryte znaczenia*, odnoszącej się do zjawiska mimesis, wybrała wy-

powieź malarską. Zaprezentowano prace: Jakuba Ciężkiego i Sławomira Tomana (OP) oraz Roberta Maciejuka z Warszawy i Małgorzaty Szymankiewicz z Łodzi.

Dwa obrazy Ciężkiego – związanego z Wydziałem Artystycznym UMCS, laureata wielu prestiżowych nagród w tym Grand Prix 40. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2011”, w latach 2011, 2012 i 2014 zgłaszanego do Paszportu Polityki w kategorii sztuki wizualne – zostały wystawione 12 listopa-

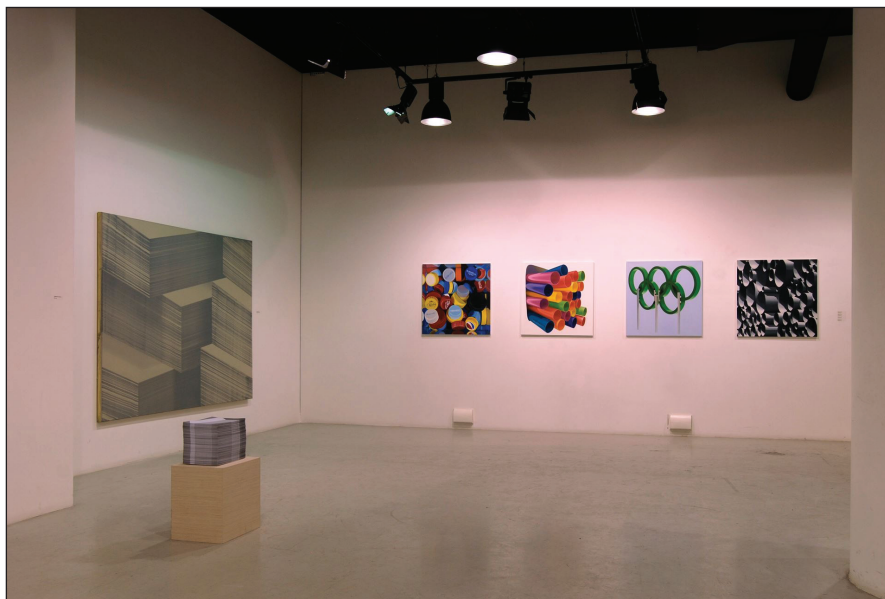


Wernisaż wystawy, fot. Piotr Kolor

da na aukcji „20 wiek, inna perspektywa” zorganizowanej przez londyńskie Sotheby’s, na której oferowano prace europejskich artystów znanych lokalnie, ale nie mających jeszcze ugruntowanej pozycji na światowych rynkach. Obrazy J. Ciężkiego wyceniono znacznie wyżej od galeryjnych cen w Polsce (zob. <http://www.falecki.com/post/102561465719/inna-perspektywa>). Praca, na którą uwagę zwróciła Marta Smolińska pisząc o malarstwie J. Ciężkiego, przedstawia kaloryfer i jest subwersywnym odniesieniem się do wypowiedzi Jaspersa Johnsa o statucie obrazu malarskiego jako równorzędnego innym obiektom w przestrzeni wnętrza (zob. M. Smolińska „Percepcyjna gimnastyka. Uwagi o malarstwie Jakuba Ciężkiego”, <http://www.mosart.pl/page/show/last/galeria-bwa-zapowiedzi>). Subwersyjny charakter obrazowania w kolejnych cyklach prac będzie obecny również na innych płaszczyznach. O malarstwie J. Ciężkiego pisze się, że „poprzez syntetyzm, skalowanie, kadrowanie, kompozycję, w której dominantami stają się rytmy, kierunki, energia tła Ciężki odbiera swoim przedstawieniom walor reprezentacji”, odchodząc od konkretnego przedmiotu w kierunku abstrakcji (Zapowiedź wystawy J. Ciężkiego *I love you but I've chosen darkness*, Galeria BWA Miejski

Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wlkp., 16.05.2015–14.06.2015, <http://www.mosart.pl/page/show/last/galeria-bwa-zapowiedzi>).

Trzy obrazy Ciężkiego z cyklu *Haven't we met before?* zaprezentowane na wystawie *Ukryte znaczenia* nawiązują do prac Tommy Abts i Bernarda Frize. Pomimo, że można doszukać się podobieństwa do nich, dzieła Ciężkiego przez sposób obrazowania polegający na złamaniu logiki przedstawiania cienia od-



Prace M. Szymankiewicz i S. Tomana, fot. Piotr Kolor

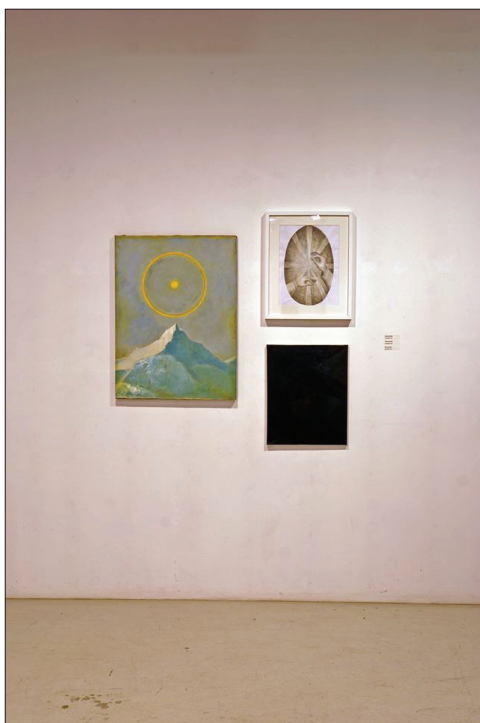
danych hiperrealistycznie przedmiotów uruchamiają aspekty metamalarskie (por. A. Chwiałkowska, *Ukryte znaczenia*, tekst kuratorski, 2014). „Cień, który odegrał tak istotną rolę przy narodzinach malarstwa wedle mitu przekazanego przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej*, a także kojarzony jako środek wyrazu podkreślający iluzyjność ukazanych obiektów, w obrazach Ciężkiego pojawia się w relacji do kraty, zbudowanej z nieregularnych trójkątów i trapezów, rysując pod nią ciemne linie. Paradoks polega jednak na tym, że przebieg cieni nie jest logiczny w stosunku do układu kraty, żyjąc zupełnie własnym życiem i podając w wątpliwość relację metalowej struktury ze źródłem światła.”

Komplementarnymi, ale przeciwstawnymi pracami do obrazów Ciężkiego zaprezentowanymi na wystawie *Ukryte znaczenia*, są prace Szymankiewicz z cyklu *Ryzy*. Są to obrazy i instalacja malarska, która wyprowadza zaprezentowane prace poza ramę na wieloreferencyjny system przedstawiania. Obrazy malarskie pełnią funkcję „zooma”. Ryzy są na nich skadrowane i powiększone, a uzyskaną w ten sposób maszywność i substancjalność przedstawionego tematu wzmacnia duży rozmiar płótna.

W przeciwieństwie do znanego obrazu z fajką René Magritte’a, podpisem pod instalacją, która jest ryzą papieru, Szymankiewicz nie mnoży wątpliwości, a przypieczętowuje obiekt. Jak pisze kuratorka wystawy Chwiałkowska:

„cykl [Ryzy – M.K.] inspirowany i ukształtowany za pomocą rzeczywistych przedmiotów bada zależność wiedzy i niewiedzy”, przywołując dalej wypowiedź artystki: „wiedza (...) przyjmuje często cechy schematu: narzuca jednowymiarowe spojrzenie na rzeczywistość.”

Totalność potrójnego potwierdzenia tego, czym jest prezentowany przedmiot, poprzez podpis i iluzjonistyczne wydruki na kartkach tworzące ryzę papieru, buduje instalację-kaligram przeciwstawną do „zburzonego kaligramu” Magritte’a. W opozycji do pracy Magritte’a przedstawienie nie jest skorupą, „przez którą trzeba się przebić, aby dojrzeć w głębi grę słownych paciorków”. Wszystko znajduje się na powierzchni, jest przejrzyste i dosłowne. Aż narzuca się w tym miejscu zamysł wzbogacenia instalacji o figurę głosu profesora z eseju M. Foucaulta. Głosu, który by potwierdzał po raz kolejny, że „to jest



Prace R. Maciejuka, fot. Piotr Kolor

ryza papieru” i czynił z obiektu multimedialną instalację. „Dwukrotnie osaczając rzecz, o której mowa, zastawia na nią najdoskonalszą pułapkę. (...) podwójny wilczy dół; którądy odtąd wymykać się będzie lot ptaków, znikomy kształt kwiatu, padający deszcz?”

Strategia dosłownego przenoszenia na płótno znaków, wizerunków czy mistycznych barw imitujących blask, odsłaniająca przywiązanie do ich symboliki, stała się narzędziem krytyki dominującej retoryki przedstawiania także w twórczości Roberta Maciejuka, kolejnego artysty, którego prace zostały zestawione z obrazami Ciężkiego, Szymankiewicz i Tomana, związanego z Insty-

tutem Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie – Prezesa Stowarzyszenia Artystycznego Otwarta Pracownia w Lublinie, członka Otwartej Pracowni w Krakowie oraz lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Na zaprezentowanych obrazach zachowanych w estetyce popkultury, która jest symbolem współczesnego konsumpcjonizmu, przedstawione zostały m.in. elementy regionalne.

Obok płótna z plastikowymi nakrętkami w tym po regionalnej wodzie mineralnej znalazł się także obraz z fragmentem rzeźbiarskiej realizacji Lecha Kunki i Tadeusza Huszczy – struktury z rur aluminiowych zlokalizowanej w lubelskiej dzielnicy Rury (LSM). Interesujące jest, że przedstawiona na płótnach Tomana rzeźba stała się schowkiem w popularnej zabawie zwanej „geocaching”, która polega na umieszczaniu skrytek do odnalezienia według współrzędnych geograficznych. Obok papierowego dziennika wpisów uczestnicy zabawy zostawiają w środku różnego rodzaju przedmioty na wymianę. Taka była też koncepcja wystawy, na której odnalezienie motywów zależało „tylko i wyłącznie od percepcji i struktury psychologicznej samego widza”. Malarstwo w takim odczytaniu jest – przywołując U. Eco – „trudną transakcją pomiędzy kompetencją czytelnika (czytelnika wiedzą na temat świata) i tym rodzajem kompetencji, który dany tekst postuluje po to, aby był czytany w sposób ekonomiczny”. Malarskiej funkcji stwierdzenia towarzyszyć zatem będzie świadomość uwarunkowań całego dziedzictwa kulturowego, które wpływa na naszą percepcję.

Monika Krzykała

**Ewa Partum, *Nic nie zatrzyma idei sztuki*,
Muzeum Sztuki w Łodzi, 21.11.2014–15.02.2015**

Ku zaskoczeniu odbiorców do ekspozycji należy znajdująca się już przed wejściem do sali wystawy instalacja, która przypomina znany z codzienności próg zwalniający samochody. Napis, przewrotnie wobec tego, z czym mógłby się nam kojarzyć ów próg, głosi, że *Nic nie zatrzyma idei sztuki*. Dosadna materialność progu nie ma jednak takiej mocy sprawczej, by zniewalać sztukę. To hasło pobrzmiewa przez cały czas zwiedzania wystawy. Prezentuje ona całą złożoność kobiety, jej wewnętrzną siłę – bunt, delikatność, indywidualność, uporczywość, nie nosi to jednak znamion niekonstruktywnej agresji, mimo widocznej determinacji w profeministycznej postawie Ewy Partum. Prace artystki, mimo powagi podejmowanych tematów, nie przynębiają swym ciężarem. W odróżnieniu od performansów Mariny Abramović, która rozpoczęła swoją twórczość artystyczną w zbliżonym czasie, dzieła Partum nie mają tak opresyjnego względem widza charakteru, a emocjonalność odbioru zależy raczej od nastawienia widza i otwartości na pogłę-

bioną refleksję. Jej prace poruszają problemy zniewolenia przestrzeni wewnętrznej – kobiecości, ale także obszaru zewnętrznego, relacji kobiety ze światem czy stereotypowego myślenia o niej. Praca *Legalność przestrzeni* (1971) kontestuje władzę, mnogość zakazów i nakazów funkcjonujących w przestrzeni miejskiej. Co znamienne, została wykonana w Łodzi na placu Wolności, który jak sugeruje nazwa, powinien być miejscem wolnym od wszelkich ucisków ideowych. Jednak przestrzeń zaaranżowana przez artystkę budzi w nas poczucie zniewolenia, a zarazem absurdalności nagromadzonych w niej komunikatów, informujących o zakazie tak naprawdę wszystkiego. Autorka wydobywa istotę problemu, który dopiero zmaterializowany pod postacią znaków-zakazów, karykaturalnie przedstawia świat władzy i nasz sposób podporządkowywania się. Kwestie przestrzeni i wolności podejmuje także najlepiej znany cykl zdjęć *Samoidentyfikacja*, w którym fotograficzny kolaż, ilustruje fragmenty szarej rzeczywistości lat 80. wraz z sylwetką nagiej Partum. Tę nagość można tłumaczyć na różne sposoby: jako trasgresyjny środek ekspresji często używany przez feministki; podkreślenie obojętności tłumu; „oczyszczenie” bohaterki z jej poprzednich przebrań i masek, które ją krępowały.

Wydaje się, że kulminacją działań z lat wcześniejszych jest video *Perły* (2006). Dopełnia je dokumentacja fotograficzna z performansu oraz „efekt pracy” bohaterek tego zdarzenia – flaga. W filmie widzimy, jak pracujące w Hiszpanii kobiety z Ameryki Południowej, sprzątają wraz z Partum przestrzeń Museo Vostell w Maltipardzie. Następnie wszystkie tworzą flagę Hiszpanii, zostawiając ślady czerwonej szminki na materiale. Szminka, która służyła Partum jako element kostiumu – nadając jej zdecydowanego charakteru – jest też jej artystycznym emblematem, należy do języka jej twórczości. Widoczne jest to na przykład w cyklu *Poem by Ewa*, w którym na kartce papieru widnieje ślad ust i podpis: *My touch is a touch of a woman*. W *Perłach* składane na materiale pocałunki wyglądają jak dziwny rytuał. Po krótkiej chwili zachowanie kobiet zaczyna przypominać działanie osoby zniewolonej, która bardzo starannie i z oddaniem próbuje spełnić swoją powinność, lecz musi przytrzymać wiszące na szyi perły, stanowiące jej ozdobę. Piękne a zarazem okrutne kajdany, które paraliżują każdy kobiecy ruch, ostatecznie zostają zerwane. To video jest jednym z bardziej efektownych fragmentów wystawy, spajających twórczość Partum. Wykonana w ciszy i pełnym skupieniu przemiana szminek i pereł w atrybuty uciemnienia akcentuje podwójnie zniewolenie kobiety. Krępuje ją bowiem sytuacja zewnętrzna, kraj, w którym znalazła się i pracuje, ale i jednostkowy dramat, który rodzi się w jej umyśle i jest dramatem *stricto* kobiecym.

Podejmuje ten wątek instalacja *Katastrofy są codziennością, sztuka powstaje rzadko* (2001), która jest zwieńczeniem wystawy. Narzuca nam ona powrót do pierwszej myśli, jaką było stwierdzenie: *Nic nie zatrzyma idei sztuki*. Przywodzi na myśl domowe zacisze, widzimy kanapę, na niej poduszki, telewi-

zor oraz rośliny w doniczkach. Poduszki zostały „ozdobione” nadrukami zdjęć zamachu na World Trade Center, a na ścianie, tuż nad kanapą widnieje napis, który jest tytułem instalacji. Możemy sobie zatem wyobrazić człowieka, który po ciężkim dniu pracy wygodnie zasiada na kanapie i aby zrelaksować się włącza telewizor. Dowiaduje się o katastrofie, której – ponieważ prawdopodobnie nie dotyczy go osobiście – nie doświadczy zbyt głęboko. Oprócz skontrastowania przez Partum codzienności i obojętności, bezpiecznego odpoczynku i tragedii, można także odnaleźć uniwersalny klucz do twórczości zaprezentowanej na wystawie. Sztuka jest zbiorem osobliwości, nie powstaje bez powodu, motywacją dla niej może być niezgoda na zastany porządek, krytyczne spojrzenie, chęć zdemaskowania nieprawidłowości. Nie może to jednak odbywać się w sposób jednorazowy i efemeryczny.

Sonia Szechowska (UŁ)

**Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna*, Galeria Atlas Sztuki, 5.12.2014–18.01.2015,
kurator: Jacek Michalak**

Święta Wojna to projekt, który Wojciech Wilczyk realizował od 2009 na terenie Łodzi, Krakowa oraz aglomeracji górnośląskiej, fotografując kibicowskie oraz pseudokibicowskie graffiti. Fotografie, choć stanowią dokumentalny zapis nijakich albo zaniedbanych przestrzeni, budzą jednak w widzu silne emocje ze względu na agresywne treści, krzywdzące symbole antysemickie i faszystowskie hasła kierowane do wrogich drużyn i ich zwolenników. W niektórych przypadkach napisy swą dziecinnością budzą kpiący śmiech. Nieliczne zdjęcia prezentują inne, bardziej pozytywne czy nawet doniosłe treści, dotyczące ducha walki, honoru. Tytuł wystawy kieruje myśli widza ku wojnie, która rozgrywa się na ulicach miast, ale artysta nie ukazuje fanatycznie oddanych jednej czy drugiej drużynie kibiców, nie przedstawia bójek, stadionów, meczów. Koncentruje się tylko na obecnych w przestrzeni miast śladach walki, którymi są słowa i obrazy. Dokumentacja Wilczyka uzmysławia, z jak wielkim uporem i poświęceniem członkowie tej subkultury oddają się swojej działalności, jak pochłania ich ta wojna, stając się często „motywem przewodnim” życia (pseudo)kibica.

Oglądając wystawę, warto zwrócić uwagę, jak głęboko Wilczyk wnika w świat, który jest w pewien sposób ignorowany przez społeczeństwo. Przygnębiające kadry z osiedli pokazują, że istnieje na to publiczne przyzwolenie. Z jednej strony artysta przedstawia to, co wydaje się oczywiste, wręcz opatrzone, ale z drugiej strony jednak „otwiera oczy” na złożoność tego problemu. Mijając na ulicy setki razy te malunki, ludzie przestają zwracać na nie uwagę. Gdy widzi się ich „zbiór” na jednej ekspozycji, w jasnej, sterylnej przestrzeni, mówią jako całość, jako typ wypowiedzi, zjawisko, któremu należy się przyjrzeć. Duże formaty panoramicznych fotografii, zawieszane jedna obok dru-

giej w pierwszej sali, pozwalają widzowi na jednostajną „podróż” po pseudo-kibicowskim świecie. Inaczej prezentują się fotografie w drugiej części ekspozycji, gdzie zostały one wyświetlone na ścianach, dzięki czemu przybrały bardziej „autentyczną” formę.

Jest to kolejny warty uwagi projekt Wilczyka (były nimi wcześniej: *Niewinne oko nie istnieje*, *Życie po życiu czy Kapitał w słowach i obrazach*), który staje się krytycznym dokumentem polskiej rzeczywistości. Te prace nie tylko uruchamiają refleksję nad nieodwracalnym procesem zaniku materialnych śladów epoki przemysłowej, ale także nad tym, co oferuje i czego nie oferuje współczesność. Uzupełnieniem całości jest album, opublikowany wspólnie z Wydawnictwem Karakter, który zawiera ciekawe eseje Joanny Tokarskiej-Ba-
kir, Anny Zawadzkiej oraz Adama Mazura.

Karolina Karolak (UŁ)

INFORMACJE ZARZĄDU PTE

XIII WALNE ZGROMADZENIE POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

W dn. 14.11.14 odbyło się w Krakowie XIII Walne Zgromadzenie PTE, podczas którego podsumowano dotychczasową działalność Towarzystwa, jak również wybrano władze Zarządu na okres czwartej kadencji. Podczas głosowania zgromadzeni członkowie wybrali ponownie prof. Krystynę Wilkoszewską Prezesem Zarządu. Skład Zarządu również nie uległ zmianie: prof. Teresa Pękala oraz prof. Antoni Porczak zajęli stanowisko wiceprezesa, dr hab. Michał Ostrowicki – sekretarza, zaś dr Jakub Petri – skarbnika. Ponadto ustalono także skład Komisji Rewizyjnej, na której przewodniczącego wybrany został dr hab. Piotr J. Przybysz, natomiast jej członkami zostali: prof. Krzysztof Lenartowicz i dr hab. Krzysztof Sz wajgier.

WSPOMNIENIE

Na początku była sztuka

ARTHUR COLEMAN DANTO 1924-2013



Arthur C. Danto *Bull* 1959

Podsumowując swoje filozoficzne peregrynacje Arthur Danto przyznał, że filozofia, mimo etymologicznych konotacji z mądrością, nie prowadzi ani do życiowej mądrości, nie uczy jak żyć, ani też filozofowie, których spotykał w swoim życiu nie okazali się mędrkami. W *Intellectual Autobiography* (2013) Danto pisze, że literatura oferuje metafory, które pozwalają nam lepiej odnaleźć się w życiu, natomiast filozofia jest zdumiewająco niepomocna w samym życiu. W *Letter to Posterity* (2012) – eseju, który jest swoistym rozliczeniem i pożegnaniem – filozofia drugiej połowy XX wieku jest przedstawiona jako intelektualna gra bądź intelektualny sport, gdzie liczy się inteligencja, błyskotliwość i kreatywność argumentu lub kontrargumentu. A wszelkie filozoficzne tezy, nawet te sprzeczne z naturalnymi intuicjami, są akceptowalne, jeżeli uzyskają wsparcie silnego, analitycznego argumentu (*sound argument*). *What's the argument?* – jest podstawowym pytaniem filozoficznej gry. Przynajmniej

dla Danto nie jest to jednak gra pusta. Stawką, o którą grają filozofowie jest prawda i gratyfikacja tak intelektualna, jak i estetyczna.

Już dwadzieścia lat wcześniej przed opublikowaniem *Letter to Posterity*, w rozmowie z Giovanna Borradori (1994), Danto bez wachania odrzuca modny wówczas slogan o niekończącej się interpretacji i konkluduje „lepiej żeby było coś takiego jak prawda”. Z filozofią analityczną Danto zetknął się już po studiach na Columbia University, w czasie swojej pierwszej pracy, kiedy na University of Colorado spotkał uczniów Normana Malcolma i Gilberta

Arthur C. Danto *The Writer*, Herbert Gold 1959, blok-matryca



Arthur C. Danto *The Writer*, Herbert Gold 1959

Ryle'a. Zafascynowany dobrze wyważoną strukturą myśli, „architekturą myśli” – jak później napisze – uznał, że jest to piękny sposób uprawiania filozofii. Co więcej, Danto utrzymuje, że to właśnie wówczas zaczął stawać się filozofem. Odrzuci on jednak maksymalistyczny program filozofii analitycznej przedstawiony w postulatach, by pozbyć się filozofii poprzez pokazanie nadużyć języka, czy zbudować język idealny i tym samym sprowadzić filozofię do nauki. W końcu lat 70. nie będzie też wspierał „sterylnych i zrytualizowanych” rozważań, innymi słowy, modnego wówczas opisywania problemów filozoficznych w językach sformalizowanych. Jednak przez cały czas uprawiania filozofii Danto będzie utrzymywał, że celem filozofii jest prawda, która ma być wyrażona w sposób możliwie jasny, ścisły i logiczny.

Danto uczył się uprawiać filozofię analityczną, pisząc między innymi artykuły na konkursy ogłaszane przez „Analysis”. Uczestnicy konkursów byli zobowiązani rozwiązać zadany problem używając nie więcej niż 600 słów. I choć nigdy nie otrzymał w tych konkursach nagrody, był on przekonany, że standardy wyznaczane przez takie właśnie przedsięwzięcia pozwoliły uchronić filozofię anglo-amerykańską od barbaryzacji języka, jaka dotknęła inne dyscypliny humanistyczne, które uległy stylowi filozofii kontynentalnej. Sam Danto, wbrew poglądom Wittgensteina, przyjął że problemy filozoficzne są realne i należy je rozwiązywać. Ponieważ jesteśmy *ens representans*, zatem, zdaniem Danto, cała filozofia jest związana z pojęciem reprezentacji. Czasami zmie-



Arthur C. Danto Study for Head of Descartes 1958

niamy świat tak, by dostosować go do naszych wyobrażeń, lecz równie często musimy zmieniać nasze wyobrażenia tak, by były one kompatybilne ze światem. Ostatecznie, filozofia miałaby być teorią pokazującą, co to znaczy być człowiekiem. Konsekwentnie, Danto przyjął jako swój cel, niezwykle ambit-

ny i daleko wykraczający poza minimalistyczne projekty filozofii analitycznej plan budowania ogólnej teorii reprezentacji.

Interesujące wydają się w tym kontekście fascynacje artystyczne Danto. Powszechnie znana jest jego filozoficzna interpretacja minimalizmu i pop-artu; szczególnie ważne dla filozofii Danto okazały się *The Kiss* Roy'a Lichtensteina i *Brillo Boxes* Andy Warhola. *Brillo Boxes* są w dantowskiej perspektywie eksperymentem filozoficznym, rzadkim przypadkiem kiedy sztuka staje się filozofią, pokazując czym sztuka różni się od nie-sztuki. Dwa wizualnie nieodróżnialne obiekty, zaprojektowane przez Jamesa Harvey'a użytkowe pudełka Brillo z supermarketów i *Brillo Boxes* Warhola, ontologicznie biorąc są innymi obiektami, dlatego właśnie, choć wizualanie podobne mają inne własności artystyczne czy estetyczne. W 2005 roku Mike Bidlo dołączył do dyskursu artystyczno-filozoficznego, wystawiając kolejne wizualnie nieodróżnialne od pudełek Harvey'a i Warhola, prace, podpisał je *Not Warhol (Brillo Boxes, 1964)*. Po raz kolejny pozwolił to Danto na dookreślenie swojej definicji sztuki. Mówiąc w skrócie – dla Danto sztuka jest manifestacją znaczeń oraz produktem historii i teorii. W swojej ostatniej książce *What Art Is* (2013) Danto wprowadza do definicji sztuki kolejny element. Poza wcześniej wymienionymi, tym razem używając metafory, mówi on że dzieła sztuki są jak „*wakeful dreams*”.

Znacznie mniej wiemy o tym, że na początku lat 60. XX wieku, Danto czytając prace historyka sztuki, Rudolfa Wittkowera o architekturze baroku, uczył się jak myśleć filozoficznie o sztuce. W Rzymie przewodnikiem Danto jest książka Wittkowera *Art and Architecture of Italy*. Chcąc zrozumieć struktury budynków, które nie zawsze są oczywiste wizualnie, Danto szkicuje barokowe kościoły. Szkice, rysunki traktuje jak wizualny odpowiednik pojęć. Szkice te nazywa „*analytical sight-seeing*” i przyznaje, że barok jest jednym z jego ulubionych okresów w sztuce. Danto uznawał jako największe osiągnięcie sztuki Zachodu nie bezpośredni mimetyzm, ale prace tych artystów, którzy umieli pokazać (*represent*) człowieka poprzez zobrazowanie jego stanów wewnętrznych, takich jak miłość, cierpienie, czy choćby macierzyństwo w obrazach Madonny.

W swoich esejach filozoficznych Danto czasami wzmiankował, że do pisarstwa filozoficznego przeniósł swoje doświadczenia jako artysty. Istotnie, Arthur Danto był artystą. Ostatni drzeworyt powstał około roku 1964, a więc wówczas gdy Danto miał już 40 lat i był dobrze ustabilizowany w świecie filozofii akademickiej. Przez wiele lat Danto żył w dwóch światach, które niewiele wiedziały o sobie – świecie filozofii i grafiki. W tymże samym 1964 roku Danto publikuje swój pierwszy i zarazem przełomowy artykuł „*The Artworld*”. Studia na Wayne State University i początkowe lata na Columbia były głównie związane ze sztuką. Danto chciał zostać malarzem. Został grafikiem. Być może przyczyniły się do tego znakomity zbiór grafik niemieckiego ekspresjonizmu z Instytutu Sztuki w Detroit i matka Danto, która, jak on sam wspomina, zabierała syna na wystawy w Instytucie. Białe czarne drzeworyty Danto,

sytuując się między abstrakcją a figuratywnością, wpisują się w główny nurt w debaty sztuki lat 50. Ich niespotykana w drzeworytach malarskość powoduje, że są one ciągle żywe i interesujące artystycznie. Danto zaczynał prace nad drzeworytem od rysunku. Rysunki te robione najczęściej pędzlem (*brush-drawing*) były wykonywane bez pierwotnego planu, by uwiecznić taki czy inny obiekt. Danto zaczynał rysować tak jak robili to inni abstrakcyjni ekspresjoniści, traktując papier jako arenę, gdzie artysta pozostawiał bądź, właśnie!, uobecniał (*embodied*) swoje mniej lub bardziej uświadomione przeżycia. Jednak czekał on na pojawienie się zarysu lub szkicu jakiejś figury, którą później dookreślał. Dlatego też figury w grafikach Danto jak gdyby wyłaniają się z płą-



Arthur C. Danto *Woman with Black Hair* 1960

taniny plam i kresek. Matryce, drewniane klocki, na których w dalszym procesie przygotowywania prac graficznych, Danto wykrawał rysunek, pozwalały z jednej strony zachować spontaniczność malarskiego gestu, z drugiej zaś utrzymywały zdecydowanie i siłę z jaką artysta musiał traktować drewniany klocek. Odbitki najczęściej były robione farbą drukarską na półprzezroczystym papierze ryżowym, co w efekcie dawało niespotykany kontrast między nasyceniem niemal welwetowych czarnych linii i plam a kremowym, w tym kontekście niemal bibułkowym tłem. Co ciekawe, większość prac Danto przedstawia osoby, nie ma w nich pejzaży, czy martwych natur. Graficzne prace Danto są wizualną medytacją, odbiciem jego wewnętrznego życia. Prawdo-

podobnie nie będziemy daleko od prawdy, gdy odniesiemy do nich metaforę, którą ostatnio dołączył Danto do swojej definicji sztuki. Tak, grafiki te wydają się być „*wakeful dreams*”.

Arthur Danto był artystą, filozofem i krytykiem sztuki. Krytykiem został relatywnie późno, bo w latach 80. XX wieku, kiedy zaczął pisać do *The Nation*. Krytyka jaką uprawiał wiązała się z jego przekonaniem, iż zrozumienie wartości dzieła wymaga interpretacji. Krytyk powinien, przede wszystkim, zidentyfikować znaczenie pracy (*meanings*), a następnie pokazać w jaki sposób jest ono uobecnione (*embodied*). Krytyka jest więc dyskursem racji, które tym samym współkształtują instytucję sztuki. Eseje krytyczne Danto odnosiły się do tak różnych arystów jak Van Eyck, Goya, Hockney, Koons i Mapplethorpe, tak do sztuki Zachodu, jak afrykańskiej czy japońskiej. Pisał on o architekturze, malarstwie i rzeźbie. Odrzucał krytykę, którą identyfikował jako krytykę restauracyjną – gwiazdek pracom nie przyznawał, ale też potrafił bardzo jednoznacznie oceniać interpretowane dzieła. Wystarczy choćby wspomnieć jego bezpardonową negatywną krytykę fotograficznych portretów Richarda Avedona, czy pozytywną Cartiera-Bressona, którego prace odkrywające surrealizm rzeczywistości, Danto opisuje jako wspaniały podarunek dla nas.

Danto był przez wiele lat profesorem filozofii na Columbia University, jego życie było związane z Nowym Yorkiem. Natomiast rodzina Danto pochodziła z Detroit, byli to sefardyjscy Żydzi, którzy znaleźli swoje miejsce na *the Midwest*. Danto podkreślał zawsze, że nie jest religijny, nie przeszkadzało mu to jednak uczestniczyć dorocznie w koncertach kolęd w rozmaitych kościołach Nowego Yorku, ani też zachwycać się religijną sztuką Baroku. Od lat w grudniu dostawałam życzenia od Danto – życzenia podpisywał *Have a great Christmas!*, lub podobnie. Nie pojawiało się poprawne politycznie *Happy Holidays*, a właśnie *Christmas*. Jego sztuka przedstawiała jego relację z ludźmi i sztuką, z którymi się zetknął; jego filozofia miała być obrazem tego jak odносimy się do świata i jak budujemy nasze wyobrażenia o nim; jego krytyka sztuki miała udostępniać czytelnikom to, co jest wartościowego w interpretowanym dziele. Danto tak w sztuce jak i w życiu był przede wszystkim humanistą i – co czasami trudno mi było zrozumieć – wbrew wszystkim wątpliwościom i negatywnym faktom, wierzył w człowieka.

Ewa D. Bogusz (UW)

Wszystkie reprodukcje prac A.C. Danto publikujemy dzięki uprzejmości Wayne State University Art Collection, Detroit, MI, USA.
All works of A.C. Danto are published by Courtesy of Wayne State University Art Collection, Detroit, MI, USA.



Uniwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Estetyczne



Kraków 2014