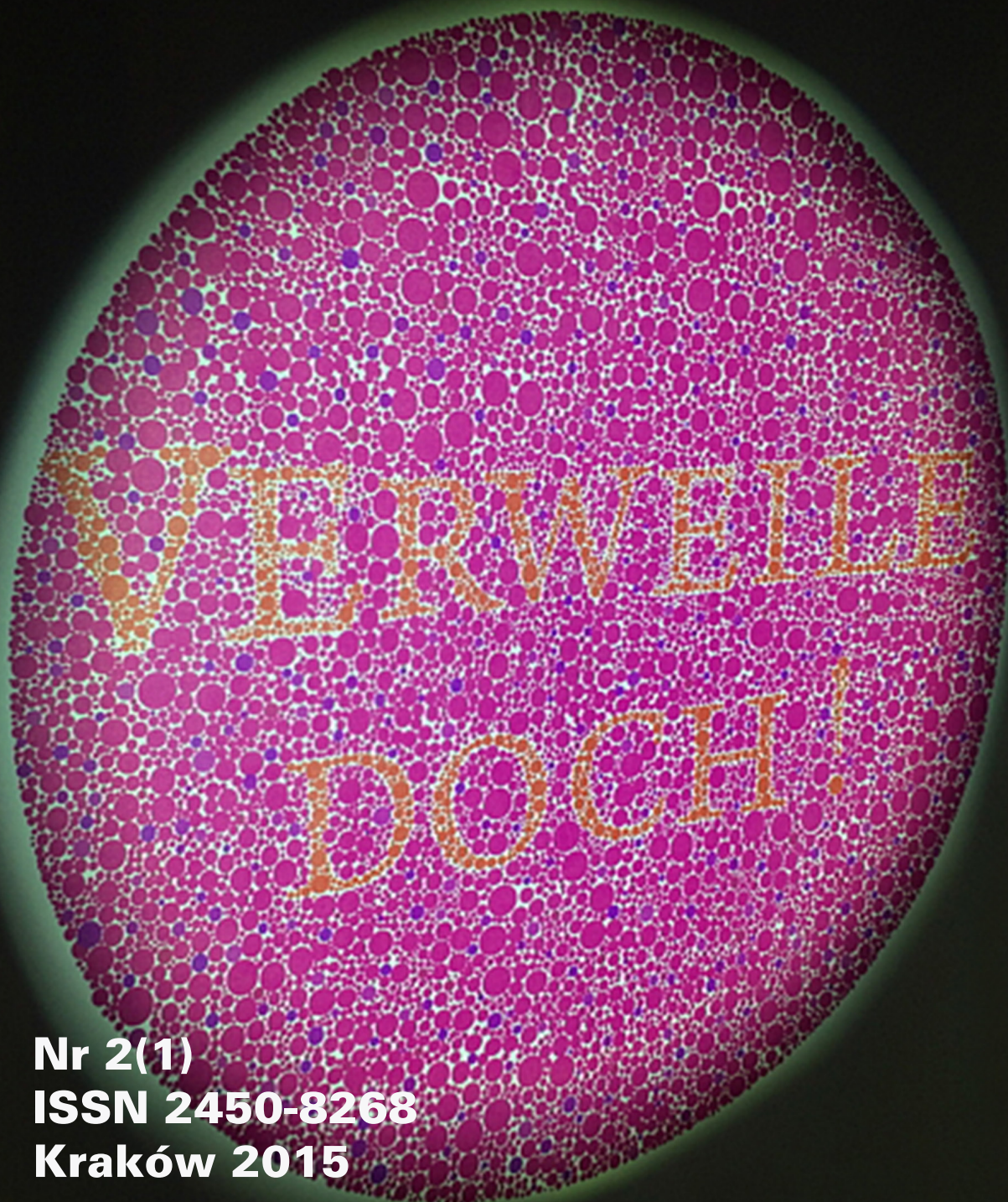


Estetyka. Biuletyn



Nr 2(1)

ISSN 2450-8268

Kraków 2015

Estetyka. Biuletyn

Nr 2(1)

**Uniwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Estetyczne**



**Kraków 2015
ISSN 2450-8268**

REDAKCJA

Rada Naukowa

Grzegorz Dziamski (Uniwersytet Adama Mickiewicza),
Bohdan Dziemidok (Szkoła 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 korespondenci – Biuletyn

Alicja Beryt (Kraków), Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź),
Małgorzata Kądziera (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

Okładka

Grupa naN Alicja Panasiewicz, Adam Panasiewicz,
#FF00FF, instalacja multimedialna
Copyright © A&A Panasiewicz 2015

SPIS TREŚCI

I. ARTYKUŁY, RECENZJE – OMÓWIENIA – DYSKUSJE	7
GRZEGORZ SZTABIŃSKI	
Obecność artysty: kto działa?	8
GRZEGORZ DZIAMSKI	
Od sytuacji estetycznej do przemysłu artystycznego	25
PATRICK LEFTWICH	
Od zabiegów estetyzacji do hegemonii logiki symulacji	38
WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK	
<i>Recenzja. Bohdan Dziemidok Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem</i>	54
ALICJA BERYT	
<i>Recenzja. Rossario Assunto Filozofia ogrodu</i>	59
II. PREZENTACJE ARTYSTYCZNE	62
GRUPA NaN	63
III. BIULETYN PTE	72
Konferencje	73
Relacje z konferencji	74
Publikacje	79
Doktoraty, habilitacje, profesury	81
Wykłady, dyskusje, promocje	82
Wydarzenia artystyczne	82
Informacje Zarządu PTE	93

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

Obecność artysty: kto działa?

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Uniwersytet Łódzki

Streszczenie: *Problem obecności artysty w utworze uzyskał szczególną wyrazistość w związku ze sztuką performans. W oparciu o tę cechę odróżniano ją zarówno od teatru i sztuk plastycznych. Artyści reprezentujący te ostatnie odczuwają jednak czasami potrzebę zaznaczenia swej osoby. Służy temu przede wszystkim wykonywanie autoportretów. Pojawiają się jednak w związku z nimi paradoksy obecności. W artykule problem ten omówiony jest na przykładzie obrazu Velázquez'a Las Meninas, który interpretowany był jako „konieczne zniknięcie” (M. Foucault), „nierealność” lub „oddalenie” malarza (J.R. Searle), „pozorowane spotkanie” (L. Steinberg). Zagadnienia te skonfrontowane zostają z dwoma aktualnymi realizacjami Mariny Abramović: Seven Easy Pieces (2005) i The Artist is Present (2010). Nawiązują one do istotnego dla jej wcześniejszej twórczości problemu obecności artysty w sztuce performans, ale jednocześnie w istotny sposób go komplikują poprzez zastosowanie powtórzeń akcji innych performerów lub skonfrontowanie osobistego uczestnictwa z dokumentacjami wcześniejszych działań własnych. Omówione przykłady wskazują, że problem obecności artysty w dziele sztuki, niezależnie od stosowanych środków, jest niepewny i paradoksalny. Potwierdzają to dwa omówione na końcu przykłady – rzeźb i instalacji Janine Antoni oraz Autotautologii Jerzego Trelińskiego.*

Słowa kluczowe: *sztuka performans, znikanie, autoportret, Las Meninas Velázquez'a, re-enactment Mariny Abramović, rzeźby i instalacje Janine Antoni, Autotautologie Jerzego Trelińskiego*

Obecność artysty uważana jest za jedną z głównych cech wyróżniających sztukę performans. Podkreśla się przy tym zwykle, że obecność ta jest pełna i bezpośrednia. Nie występują elementy pośredniczące, do jakich w przypadku działań teatralnych (gdzie również obcujemy z innym człowiekiem) można zaliczyć stworzoną przez dramaturga rolę, w którą występujący aktor wciela się poprzez kostium, charakteryzację, wypowiadanie słów wyuczonego tekstu. W przypadku performansu, pisała Peggy Phelan, życie pojawia się bezpośrednio i w chwili obecnej¹. Nie ma ćwiczenia, nauki, powtarzania, próbowania efektu obecności przed widzami. Performans jest jednorazowy i dlatego „nie może być ocalony, nagrany, dokumentowany, albo w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji przedstawiania przedstawień (*representations of re-*

1. P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London and New York 1993, s. 146.

presentations)”)². Dlatego za jego cechę ontologiczną Phelan uznaje znikanie. W ten sposób problematyka „przedstawiania” połączona zostaje z obecnością. Zniknięcie jest kresem obecności. Amelia Jones pisze: „W powszechnym rozumieniu ‘obecność’ jest stanem, który wiąże się z niezapośredniczoną czasową i przestrzenną współlektensją podmiotu i tego, co postrzegane; obiecuje postrzegającemu przezroczystość tego, co ‘jest’, w momencie kiedy to ma miejsce”³. Performans znika, bo jest związany z obecnością. Natomiast przedstawienie teatralne kończy się, ale inscenizacja istnieje nadal i może być powtarzana, rekonstruowana nawet po wielu latach⁴. Działanie performerza zachodzi całkowicie, pod względem czasowym i przestrzennym, w określonym odcinku czasu. Jest w pełni z tym momentem związane. Nie odsyła nas, jak spektakl teatralny, do innej postaci, która jest przedstawiana i innych zdarzeń, które przebiegały w innym czasie i w innym miejscu. Ponieważ czas upływa, performans znika. Chwila obecna już się nie powtórzy. Performująca osoba będzie starsza o godzinę, dzień, tydzień, rok. Można więc powiedzieć, że obsesją performansu jest chwywanie obecności.

Następuje to w dwóch zakresach. Pierwszy dotyczy czasu i polega na akcentowaniu, że to co oglądane, rozgrywa się tu i teraz, oraz, że nie ma możliwości zatrzymania go, czy utrwalenia. Prowadzi to do dyskusji na temat charakteru i roli dokumentacji performansów. Zdania na ten temat, zarówno wśród artystów jak teoretyków są podzielone. Na ogół jednak liberalizuje się przy tej okazji sposób pojmowania tego, co obecne i jego znikania zakładając, że w pewnym stopniu i przy określonych warunkach realizacyjnych fotografia czy film są w stanie ocalić życie określonego „stanu istnienia”. Zaznacza się też zwykle różnicę, jaka występuje pod tym względem w stosunku do malarstwa⁵.

Drugi zakres zagadnienia obecności pojawiający się w związku ze sztuką performans dotyczy osoby artysty. Erika Fischer-Lichte pisząc o działaniu Mariny Abramović *The Lips of Thomas* podkreślała, że publiczność wzięła udział w wydarzeniu „którego nie przewiduje i nie sankcjonuje ani tradycja ani obowiązujące konwencje sztuk plastycznych i widowiskowych. Swoimi działaniami artystka nie powołała przecież do istnienia żadnego artefak-

2. Tamże, s. 146.

3. A. Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, przeł. A. Sosnowska, (w:) *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata i D. Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 74.

4. Por. Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 110-114.

5. Obsesja chwywania obecności połączona z uwrażliwieniem na znikanie występowała jednak w impresjonizmie. Odnosiła się nie do osoby artysty, który miał być „tylko okiem”, a do przedstawianych stanów rzeczy. Monet malując katedrę w Rouen przerywał pracę, gdy uznał, że zmieniły się warunki oświetleniowe. John Rewald pisze, że „chciał pochwycić to, co nazywał chwilowością” (*Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 431). Starając się przedstawić rzeczywistą obecność wizualną katedry w Rouen, Monet początkowo zakładał, że wykona dwa obrazy (jeden pokazujący stan przy pochmurnej pogodzie i drugi w słońcu), później wykonał ich piętnaście, gdyż okazało się, że zmiany wyglądu zachodzą częściej, niż przewidywał. Nie chciał zaś, jak podkreślał, malować obrazu „złożonego”, będącego sumą wyglądown.

tu; nie stworzyła żadnego autonomicznego wobec niej dzieła, posiadającego określony kształt i możliwego do wystawienia w innym miejscu i czasie. Trudno też powiedzieć, żeby coś przedstawiała”⁶. Pokazała więc tylko siebie, swą obecność. Maltretowała własne ciało, jadła zbyt wiele miodu, piła zbyt wiele wina, naciągała skórę itd. Była podczas tych wszystkich czynności i przez cały czas obecna. Wszystko, co miało miejsce podczas performansu, odnosiło się do niej i jej osoby dotyczyło.

Na ten sam aspekt sztuki performans zwracał uwagę w oparciu o własne doświadczenia twórcze Zbigniew Warpechowski. „Artystyczna obecność, w działaniu bezpośrednim – pisał w 1978 – wiąże się z wyjaskrawieniem dominant. Jedną z nich jest zespół uwarunkowań, wraz z kondycją artysty, którą upraszczając można nazwać ‘życie’, a druga to intencjonalny fakt artystyczny, który dla ułatwienia nazwę ‘dziełem’. Ta para dominant tworzy *układ wzajemnego przetwarzania*. Ich natężenie w czasie nie jest równomierne, idealne sprzężenie równoległe, praktycznie niemożliwe”⁷. „Życie” związane jest z obecnością. Żyjąc uczestniczymy w wydarzeniach, jakie nam zdarzają się. Natomiast to, co Warpechowski określa jako „dzieło” stanowi rezultat intencjonalnej ingerencji w bieg życia, ukierunkowanie go, nadanie mu pewnej formy, wytworzenie określonych efektów. Artysta uważa, że w większości przypadków naszych zachowań dominantą jest „życie”, jednak w niektórych sytuacjach „dzieło” zaczyna przeważać. Dotyczyć to może codziennej egzystencji, ale w sposób wyjątkowy ujawnia się w sztuce. Dlatego za szczególnie ważny uważa nurt działań twórczych zainicjowany w latach sześćdziesiątych (happening, akcje, performanse), który zmierza w przeciwnym kierunku. „Życie” wkracza tam do wnętrza dzieł, które stają się formą autokreacji i jawnym doświadczeniem wewnętrznym. „Performance nie powinno być w żadnym wypadku popisem i nie powinno być powtarzane. Premedytacja artystyczna i rutyna, w toku performance, winny znaleźć swoje zaprzeczenie”⁸ – pisał Warpechowski. Zdaje on sobie jednak sprawę z tego, że „dzieła” nie da się w pełni przezwyciężyć. Dlatego obecność artysty uzupełniana jest zawsze czynnikami „artystycznymi”, tym wszystkim, co składa się na zaistnienie „intencjonalnego faktu” istniejącego w obszarze sztuki.

Czy problem obecności artysty pojawił się dopiero wraz z przedstawionymi tu krótko dylematami właściwymi dla sztuki performans? Uważam, że występował wcześniej przybierając różne formy. Skoncentruję się tu na sztukach plastycznych. Malarze i rzeźbiarze wykonują przedmioty. Ich obecność przy realizacji jest tyleż oczywista, co uważana za marginesową. Przemawiać, oddziaływać ma dzieło. Odbiorcy, jeśli zechcą, mogą doszukiwać się ukrytej za jego formą czy treścią obecności artysty jako człowieka określonej płci, o określonych cechach fizycznych, posiadającego pewne przekonania, prze-

6. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 12.

7. Z. Warpechowski, *Podręcznik*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 141.

8. Tamże, s. 145.

żywającego obawy i lęki. Następuje to jednak tylko dzięki dobrej woli widza i na zasadzie domysłów. Czy namalowana na obrazie postać ludzka posiada pewne cechy fizyczne i psychiczne wspólne z malarzem? Czy wywołujący lęk pejzaż nocny jest ujawnieniem niepokojów twórcy? Czy ślady uderzeń pędzla w pracach van Gogha są rzeczywiście nerwowe i czy powinniśmy patrzeć na nie odgadywać jego niepokój? A może to tylko intencjonalnie zamierzony efekt estetyczny służący budowaniu formy malarskiej? Na pytania te trudno jest odpowiedzieć w sposób jednoznaczny. Dlatego artyści czasami starają się pozostawić ślady swej obecności w mało widocznych częściach utworów, tak aby nie zakłócały zasadniczej koncepcji formalnej i treściowej dzieła, ale były możliwe do odnalezienia przez wnikliwych odbiorców. Poza główną intencją utworu będą oni mogli dostrzec wówczas to, co odnosi się do osoby twórcy jako tego, kto uczestniczył w życiu i w pewnym jego momencie wykonał obraz lub rzeźbę. Ślady te, to jakby listy w butelce wrzucone do morza komunikacji artystycznej. Mogą one zostać zlekceważone, mogą zostać źle zinterpretowane, czasami mogą nawet denerwować, jako obcy element dzieła. Ale mogą też stanowić poruszający emocjonalnie, a także intelektualnie, objaw obecności człowieka w utworze.

Niektóre ze wspomnianych tu przejawów obecności artysty mają charakter śladów. Może to być odcisk palca w mokrej farbie, albo wykonana w ukrytym miejscu sygnatura wykonawcy. Tym rodzajem działań nie będę jednak zajmował się. Chciałbym na tytułowe zagadnienie spojrzeć w sposób ogólniejszy. Skoncentruję się na niejasnościach dotyczących problemu obecności artysty w dziele plastycznym i zadam pytanie, kto w nim działa. Jako punkt odniesienia przyjmę sztukę performans.

Obecność artysty w malarstwie lub rzeźbie rozważana jest przede wszystkim na przykładzie autoportretów. Nie można ich jednak analizować poza szerszym kontekstem portretów, czy nawet obrazów lub rzeźb będących wizerunkami postaci ludzkich. Podejmując to zagadnienie David Freedberg wspomina o swej koleżance, która odbyła długą podróż, żeby zobaczyć figurkę Matki Boskiej z Rocamadour. Gdy przeżyła rozczarowanie zła była nie na rzeźbę („na to”), że nie spełniła jej oczekiwań estetycznych, a na przedstawianą osobę Marii („na nią”). Komentując to zdarzenie amerykański historyk sztuki pisał: „Chodzi tutaj o respons, który jest reakcją na czyjaś obecność, a nie na przedstawienie. W takich przypadkach to, co przedstawione, staje się w pełni obecne; w istocie przedstawienie podporządkowane zostaje obecności (...)”⁹.

Omawiany przykład nie dotyczy portretu w ścisłym sensie, jednak refleksja Freedberga znajduje zastosowanie do różnych odmian obecności osoby w wizerunku. Jeśli nie wierzy się w Matkę Boską, trudno jest uwierzyć w jej obecność w rzeźbionej figurce. Można jednak tego pragnąć lub w inny sposób zakładać (niezależnie od faktu, jak dalece pożądanie to uznajemy za zasadne),

9. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 28.

tak jak wielu odbiorców oglądając portrety chciałoby, żeby przedstawiana postać utożsamiała się z wizerunkiem. „Wówczas – pisze amerykański autor – pragnąc jej obecności, pragnąc by była (ze względu na naszą miłość do niej), skupiamy się na jej wizerunku, a wtedy to, co przedstawione, staje się ponownie obecne. Jest ona przedstawiona (*represented*), czyli w sposób dosłowny ponownie uobecniona (*re-presented*)”¹⁰.

W przypadku pragnienia widza odnoszącego się do czyjegós portretu, które zdaniem Freedberga w istotny sposób wpływa na uobecnienie osoby przedstawionej, autor dzieła zostaje wzięty w nawias lub całkowicie pominięty. Nie chce się pamiętać o tym, że ktoś wykonał dany obraz lub rzeźbę. Obecność artysty jest natomiast wszechstronnie zaznaczana w autoportretach. Osobą przedstawianą jest w nich autor danego utworu. Opisujący tu proces pragnienia występuje więc jako żądanie, aby poprzez autoportret nawiązać bliski kontakt z ciałem i psychiką autora. Sytuacja staje się więc podobna jak w przypadkach innych rodzajów portretów, ale jeszcze bardziej złożona.

Stosunkowo najprostsze rozwiązanie autoportretowe występuje, gdy artysta pokazuje siebie podczas procesu malowania tak, jak pokazywałby kogoś innego. Zajmuje wówczas wobec siebie stanowisko widza i dzięki wykorzystaniu lustra odtwarza swą powierzchowność. Patrząc na obraz lub rzeźbę chcemy mieć uczucie pełnego utożsamienia malującego obraz i oglądanej na nim postaci, obcowania z realną osobą udostępniającą nam swą pełną obecność poprzez wizerunek. W sposób „magiczny” efekt ten osiągał Rembrandt w swych późnych autoportretach. Natomiast w sposób wyrozumowany podobny cel chciał osiągnąć Courbet w obrazie *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. Często jednak malarz chce podkreślić swą fizyczną obecność różną od wizerunku na obrazie. Chce zaznaczyć obecność swego ciała jako odrębnego od pokazywanej postaci. Prowadzić to może do podwojeniu struktury przedstawieniowej i umieszczenia w rysunku lub na obrazie oprócz wizerunku postaci przedstawianej – ręki, która ją rysuje lub maluje. Pozostaje jednak dyskusyjne, czy w takim przypadku rzeczywiste ciało artysty staje się obecne w dziele. Znacznie skuteczniejszym sposobem wprowadzenia artysty do obrazu jest stworzenie takiej konstrukcji perspektywicznej, której zrozumienia zakłada przyjęcie jako punktu odniesienia oka artysty patrzącego na malowany motyw i na rzeczywistość przedstawioną. Konstrukcja taka rodzi jednak często nieporozumienia i wywołuje rozbieżne interpretacje.

Najsłynniejszym chyba przykładem pracy tego typu jest obraz Diego Velázqueza *Las Meninas*. Dzieło przedstawia infantkę Małgorzatę w otoczeniu panien dworskich, na dalszym planie są pokazane trzy postacie męskie, a z lewej strony namalowane jest duże płótno naciągnięte na blejtram, przy którym stoi Velázquez. Artysta pokazał siebie w czasie pracy. W prawej ręce trzyma pędzel, a w lewej paletę. Nie patrzy jednak na malowany obraz, a w kie-

10. Tamże, s. 28.

runku widzów. Również spojrzenie infantki skierowane jest w tę samą stronę. Stwarza to sugestię, że przed malowanym obrazem musiał znajdować się ktoś ważny. Zresztą ustawienie namalowanego w pracy *Las Meninas* blejtramu i cała ukazana sytuacja związana z malowaniem obrazu sugerują, że osoby będące niewidocznym tematem wykonywanego dzieła znajdują się poza przedstawioną przestrzenią. Większość interpretatorów przyjmuje, że osoby pozujące portretowanemu na obrazie artyście (których wizerunki najprawdopodobniej znajdują się na odwróconym do nas tyłem płótnie) pokazane zostały w lustrze zawieszonym w głębi ukazanej sali. Są to król Hiszpanii Filip IV i jego żona. W rzeczywistości znajdowali się oni przed oglądaną przez nas dzięki obrazowi częścią przestrzeni komnaty, a więc tam, gdzie przebywał także realny malarz. Velázquez istnieje więc dla widzów jego pracy podwójnie – przede wszystkim dzięki autoportretowi, ale również jako niewidoczny ten, kto patrzy na przedstawioną na obrazie scenę z infantką i służącymi oraz maluje ją w sensie dosłownym.

Od momentu powstania obraz był przedmiotem wielu interpretacji. Koncentrowano się w nich między innymi na ujęciu pokazanej sceny i ustaleniu, czy król i królowa rzeczywiście byli obecni w przedstawionej komnacie podczas malowania, czy może na obrazie jest tylko ich lustrzany wizerunek będący odbiciem tego, co znajduje się po drugiej stronie ukazanego od tyłu płótna. Analizowano więc zastosowanie skomplikowanego układu perspektywicznego i złożonego porządku odzwierciedleń. Inni autorzy przypisywali dziełu sens alegoryczny dotyczący wartości kreacji artystycznej i boskich zasad sztuki. Z naszego punktu widzenia najistotniejsze jednak okazuje się to, że w wielu z tych interpretacji, prowadzonych w ciągu wieków, pojawiał się problem obecności Velázqueza nie tylko jako jednej z przedstawionych na obrazie postaci, a również jako realnej osoby, malarza, którego działania doprowadziły do powstania dzieła. W jaki sposób zaznaczył on swą obecność w strukturze utworu?

Michel Foucault uważał, że malarz jako indywidualna osoba chciał zniknąć, a w obrazie „ukazana jest wszechstronnie zasadnicza pustka: konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina, i tego, w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie – który jest ‘Tym-właśnie’ – został wyłączony. I przedstawienie, wolne wreszcie od tego związku, który je krępował, może ujawnić się jako czyste przedstawianie”¹¹. W związku z tym francuski filozof twierdził, że w dziele mamy do czynienia z „przedstawieniem klasycznego przedstawiania”, które charakteryzowało epokę nowożytną. Innego zdania jest John R. Searle, który twierdzi, że *Las Meninas* to „obraz paradoksalny”, gdyż w punkcie, z którego malarz oglądał scenę w czasie jej odtwarzania znajduje się para królewska, której odbicie widoczne jest w lustrze. Artysta natomiast „zajmuje pewien punkt widzenia, który jednak jest nierealny: malarz stoi wewnątrz sceny i patrząc na A maluje ten

11. M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, przeł. A. Tatarkiewicz, (w:) tenże, *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 38.

sam obraz, który widzimy z punktu A (czyli z punktu B, który jest identyczny z A w odczycie iluzjonistycznym)”¹². Za źródło tych paradoksów Searle uważa lustro. Z powodu jego umiejscowienia i tego, co w nim dostrzegamy, artysta „maluje scenę, którą widzimy, ale nie może jej malować, ponieważ sam się w niej znajduje. Z pozycji, którą zajmuje na obrazie, można widzieć i malować inną scenę, ale nie tę z obrazu *Las Meninas*”¹³. Dochodzi więc do skomplikowanej relacji między realnym artystą, twórcą omawianego obrazu i jego wizerunkiem w ramach tegoż dzieła. Paradoksalnie rzeczywisty artysta, którego istnienie (jako oka, punktu patrzenia) i zajmowane miejsce można zwykle określić na podstawie konstrukcji perspektywicznej, tutaj staje się nierealny. Searle uważa, że w wypadku *Las Meninas* „to, co naśladowane, nie jest tym, co artysta zobaczył albo mógł zobaczyć, lecz tym, co zobaczył lub mógł zobaczyć podmiot obrazu”¹⁴.

Również Leo Steinberg zwraca uwagę na dysocjacyjny charakter dzieła Velázquezego. Opisuje trzy centra, jakie w nim występują stwarzając efekt rozproszenia. Powoduje to u odbiorcy „pewien rodzaj wystrzonej świadomości” wzywając, aby wysilił swe oczy. W efekcie tego dojdzie jednak nie do integracji uzyskanych odczytów, a do zdania sobie sprawy z ich wielości i niespójności. „Obraz – pisze – wprowadza nas (...) w sposób działania każdej żywej obecności. Tworzy, pozoruje spotkanie. Tak jak w każdym żywym spotkaniu, w każdej wymianie, tak i tutaj dzieło sztuki staje się przeciwległym biegunem w sytuacji wzajemnego poznania, samopoznania. Gdyby obraz mógł mówić, zamiast oddziaływać tylko na wzrok, powiedziałby: widzę, że wy widzicie, że jesteście widziani – i tak dalej. Dalsze określenia wykraczają poza normy gramatyki. Jesteśmy jak dwa lustra umieszczone po przeciwnych stronach, na dwóch biegunach. Bezustannie konfrontujemy się wzajemnie, bez końca odzwierciedlamy własną świadomość. Uczestniczymy w nieskończoności, która nie jest przestrzenią, lecz psychologiczną”¹⁵.

Od czasów Odrodzenia artyści i teoretycy sztuki podkreślali, że malarstwo polega na właściwym zobaczeniu przedstawianego motywu. Wszystko inne, to proces realizacji tego, co zostało wówczas uchwycone. Koncepcja ta wydaje się znajdować wyraz w sposobie zachowania się postaci malarza przedstawionej w obrazie *Las Meninas*. Działania artysty uległy zawieszeniu. Nie dotyka on pędzlem malowanego obrazu. Stoi nieco oddalony od dużego płótna i patrzy nie na obraz, a przed siebie. Jego prawa ręka trzymająca pędzel, na co zwracali uwagę interpretatorzy obrazu, nie wykonuje pracy. Na przykład Searle pisał, że Diego Velázquez został „uwieczniony w trakcie malowania: z paletą na lewym przedramieniu i z pędzlem w prawej ręce. Stoi gotowy do czynu, ale, co dziwne, znajduje się w odległości kilku stóp od ogromnego płótna,

12. J.R. Searle, *Las Meninas i paradoksy malarzkiego przedstawiania*, przeł. A. Kucala, (w:) *Tajemnica Las Meninas: antologia tekstów*, wybór i red. A. Witko, Wydawnictwo AA, Kraków 2006, s. 145.

13. Tamże, s. 146.

14. Tamże, s. 147.

15. L. Steinberg, *Las Meninas Velázquezego*, przeł. E. Świdzińska-Lay, (w:) tamże, s. 160-161.

które maluje”¹⁶. Ten dystans wydaje się znaczący. Nie jest to zwykłe odejście od malowanego obrazu w celu ocenienia osiągniętego efektu. Gdyby o to chodziło, artysta patrzyłby uważnie na swe dzieło. Tymczasem w przedstawionej sytuacji szuka odniesienia (być może oparcia) w oglądzie niewidocznej dla odbiorców części tego, co stanowi motyw obrazu, w uświadomieniu sobie warunków przestrzennych, w jakich znajduje się, itd. Być może jednak kieruje spojrzenie w stronę potencjalnych widzów, którzy będą znajdowali się w miejscu, gdzie przebywała podczas malowania królewska para. W ukazanym wizerunku artysty nie występuje więc bezpośrednie przejście od patrzenia do malarzskiego działania. Być może dopiero za chwilę przedstawiony malarz podejmie przerwana czynność układania farb na płótnie. Mógłby jednak jej nie podjąć. Gdyby nie odrzucił trapiących go wątpliwości, to możliwe, że pograżyłby się w rozważaniach, na które zwracali uwagę w kolejnych latach i wiekach interpretatorzy jego dzieła. Możliwe też, że doszedłby do rodzaju malarskiego performansu, w którym namalowanie obrazu byłaby nie celem, a tylko jednym ze środków wykorzystywanych w czasie akcji artystycznej.

Uważam, że można dostrzec ciekawe analogie między rozważaną problematyką odnoszącą się do *Las Meninas* i realizacjami Mariny Abramović z 2005 i 2010. Pierwsza seria akcji zatytułowana *Seven Easy Pieces* miała miejsce w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. W ciągu pięciu wieczorów artystka powtórnie wykonała znane performanse innych twórców. Szósty reperformans był powtórzeniem jej własnej pracy *Lips of Thomas*, a ostatni miał charakter premierowy. Problematyka części tych performansów nawiązywała bezpośrednio do zagadnienia osobistej obecności artysty i czynności fizycznych, których w istocie nie można odtwarzać, gdyż każde ich wykonanie jest nowym, jednostkowym faktem. W przypadku rekonstrukcji *Seed Bed* Vita Acconciego (premiera w 1972) Abramović masturbowała się ukryta pod okrągłą sceną. Dodawała do tego, jak zaznacza Shinya Watanabe w swej szczegółowej relacji z tego wydarzenia, narrację odnoszącą się do jej wyobrażeń: „Ohhhhh, tak, kocham cię... Oh, oh, tak, pragnę cię... (...)”¹⁷. Odtwarzając *Action Pants; Genital Panic* Valie Export (z 1969) siedziała w kurtce i spodniach z karabinem maszynowym rękach. Spodnie w kroku były rozcięte, a przez otwór widoczne było ciało artystki. Przyglądała się uważnie oglądającej ją publiczności – koncentrując spojrzenie na poszczególnych osobach, nawiązywała z nimi kontakt wzrokowy. W rekonstrukcji *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* Giny Pane Abramović leżała na metalowym łóżku pod którym umieszczony był szereg zapalonych świec. Między nimi a łóżkiem była odległość około 10 cm, a więc płomień parzył performerkę. Akcja trwała siedem godzin. Co godzina zmieniała ona wypalone świece na nowe.

16. J.R. Searle, *Las Meninas i paradoksy malarskiego przedstawiania...*, dz. cyt., s. 138.

17. S. Watanabe, *Selected Writings*, <http://www.Shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> (dostęp 15.05.2016). Opis akcji Abramović oparty jest na tym tekście.

W dwóch akcjach (*Body Pressure* z 1974 i *How Explain Pictures to a Dead Hare* z 1965) Abramović wcielała się w postacie męskich performerów. Akcje dotyczyły problemów poszerzenia symboliki i wyobraźni oraz relacji cywilizacji i kultury. Ostatnim z odtworzonych performansów był własny, *Lips of Thomas* z 1975, w którym artystka poddawała swe ciało wyjątkowo drastycznym doświadczeniom (mdłości po dużej ilości zjedzonego miodu i wypitego wina oraz wycięcie na brzuchu pięcioramiennej gwiazdy, z której płynęła krew). Sens tych działań odnosił się do losu artysty „urodzonego pod czerwoną gwiazdą” i tragedii niewolnictwa. Ostatnia, premierowa akcja *Entering the Other Side*, polegała na umieszczeniu w centrum galerii ogromnej sukni w odcieniach koloru niebieskiego, u szczytu której pojawiała się mała w porównaniu z nią postać performerki wykonującej modlitewne gesty. Modlitwa powinna być indywidualnym, szczerym aktem zaangażowania duchowego. W tym przypadku, według interpretacji Watanabe, stawiała się ona aktem konsumpcji.

Scharakteryzowane krótko działania Abramović odnosiły się w różny sposób do problemu obecności artysty. Zagadnienie to, o czym wspominałem na wstępie, jest podstawowe w przypadku sztuki performans. Abramović przez wiele lat swej twórczości również przywiązywała do niego zasadnicze znaczenie, poświadczając tożsamość prezentowanych czynności i stanów organizmu występowaniem naturalnych, organicznych reakcji swego ciała. Nie było w jej działaniach miejsca na grę, udawanie czy odtwarzanie czegokolwiek. Z tego punktu widzenia realizowane przez nią od początku XXI wieku *re-enactments* stwarzały sytuację wyjątkową. Odnosiły się one do różnych stanów pośrednich między obecnością i odtworzeniem. Na przykład w przypadku performansów w oryginale „męskich” (Naumana i Beuysa) w grę wchodziła różnica płci, przy jednoczesnej uniwersalności podejmowanej tematyki, co czyniło różnice płciowe nieistotnymi. Ekstremalne doświadczenia cielesne, występujące w innych odtwarzanych akcjach, skłaniały natomiast do zastanowienia się nad rozkoszą lub bólem jako odczuciami jednostkowymi oraz możliwościami ich przeniesienia i powtórzenia. Czy każdy ból dotyczy tego, kto go w danej chwili odczuwa, czy też można go naśladować? Czy rozkosz jest aktem związanym z obecnością tego, kto jej doznaje, czy może ulegać przeniesieniu na kogoś innego i powtórzeniu/odtworzeniu? Z tego punktu widzenia ciekawym uzupełnieniem pierwotnej akcji Acconciego były dodatki „narracyjne”.

Kolejny przykład odniesień Abramović do zagadnienia obecności artysty stanowi złożona realizacja *The Artist is Present* (Museum of Modern Art, Nowy Jork, 2010). Trudno znaleźć właściwy termin określający ją. Niektórzy krytycy nazywali ją „retrospektywą”, biorąc pod uwagę fakt, że można było w MoMA zobaczyć przedmioty wykorzystywane podczas wcześniejszych działań artystki. W jednej z sal ustawiona została oryginalna furgonetka, którą Abramović podróżowała przez pustynię australijską razem z Ulayem. Można było także obejrzeć filmy i materiały dokumentalne wykonywane podczas jej

performansów. Pokazane były również zdjęcia prywatne z dzieciństwa i okresu późniejszego oraz przedmioty związane z tymi latami życia artystki. Jednocześnie zaś prezentacja miała charakter działania „na żywo”. Codziennie między 14 marca a 31 maja 2010, w godzinach otwarcia muzeum, Abramović była obecna na wystawie siedząc na krześle. Zwiedzających zachęcano, żeby siadali na drugim krześle ustawionym naprzeciwko. Początkowo między zwróconymi ku sobie krzesłami znajdował się stół. Później usunięto go, gdyż stwarzał niepotrzebny dystans. Innymi składnikami realizacji, nie dokumentującą-prezentacyjnymi, a uobecniającymi na nowo były rekonstrukcje wcześniejszych performansów Abramović wykonywane przez tancerzy i performerów. Dochodziło przy tym mniejszych lub większych modyfikacji. Na przykład w akcji *Imponderabilia*, którą w 1977 wykonywała z Ulayem, w MoMA pojawiły się dwie kobiety. Artystka była jednak obecna poprzez odtworzenia jej wyglądu i działań, poprzez przedmioty których używała, lub które kojarzą się z jej działalnością, poprzez stworzone dzieła, ale przede wszystkim fizycznie, cieleśnie. Przez cały czas trwania wystawy można było obcować z nią „na żywo” oraz poprzez odzwierciedlenia, filmy, dokumenty itp.

Uważam, że sytuacja stworzona na pokazie *The Artist is Present* w pewnym stopniu przypomina zagadnienia związane z *Las Meninas* Velázqueza, o których pisałem wcześniej. Różnica dotyczy jednak sposobu pojmowania obecności, którą rozważa się zwykle w przestrzeni lub w czasie. Realizacja Abramović w MoMA odnosi się do drugiego z tych wymiarów. Zwracała na to uwagę Abigail Levine w swym artykule łączącym refleksję teoretyczną nad omawianym wydarzeniem artystycznym z obserwacjami uczestniczki reperformansów pisząc: „(...) *The Artist is Present* dotyczy w dużej mierze doświadczania czasu. Celem Abramović było zasadniczo pozostawianie obecną, pozostawianie ‘w czasie teraźniejszym’ przez blisko 731 godzin i 30 minut, kiedy trwał performans. Dzieło zapraszało członków publiczności jednocześnie do bycia świadkami i włączenia się do tej obecności”¹⁸. Autorka artykułu cytuje też wypowiedź nastoletniego zwiedzającego, który mówił, że ludzie tracą przy tym poczucie czasu. Prezentacja była bowiem tak zaaranżowana, żeby stwarzać możliwość „lustrzanych” odbić między tym, co prezentowane w przestrzeniach muzeum i sytuacjami pierwotnymi. Na przykład powtórzenia performansów prezentowane były obok ich dokumentacji wideo, a oprócz tego umieszczone były wyjaśnienia odnoszące się do pierwotnego kontekstu i czasu akcji. Pojawiały się też uwagi dotyczące wprowadzonych zmian¹⁹. Następową w ten sposób utratą bezpośredniości efektu. „To zestawienie – twierdzi Levine – pozbawiało performerów poczucia władzy i, mogę zauważyć, wywoływało podobne odczucia u odbiorców. Bardzo trudno jest wprowadzić człon-

18. A. Levine, *Marina Abramović's Time: The Artist is Present at the Museum of Modern Art*, www.hemisphericinstitute.org oraz www.emisferica.org (dostęp 15.05.2016).

19. Na przykład, na co zwraca uwagę Levine, w przypadku odtworzenia akcji *Imponderabilia* można było przeczytać, że drzwi w muzeum są szersze, niż w miejscu pierwszego wykonania. Publiczności łatwiej było więc przecisnąć się między nagimi ciałami stojących w nich performerów (tamże).

ka publiczności w stan, w którym doświadcza chwili obecnej, gdy poprzedzone jest to i następuje po tym kontakt z autorytatywnym (*definitive*) przykładem, [znajdującym się] już w czasie przeszłym, pokazującym jak to doświadczenie mogło wyglądać i co znaczyć”²⁰. Widzowie musieli więc integrować w swej świadomości informacje na ten sam temat w pewnym stopniu różne, czy nawet sprzeczne. Dotyczyły one także obecności Abramović. Podobnie jak zdaniem Searle’a *Las Meninas* to „obraz paradoksalny”, gdyż malarz zajmuje w świadomości odbiorcy punkt widzenia nierealny, tak samo nierealne jest umiejscowienie performerki w jej *re-enactments*. Mamy możliwość obcowania z nią osobiście, ale tym, kogo widzimy nie jest ona sama. To jednocześnie Nauman, Acconci, Export, Pane, Beuys²¹. Z drugiej jednak strony to ona właśnie doznaje ekstremalnych często efektów naśladowanych działań fizycznych (rozkoszy, bólu). W tej sytuacji Abramović pomimo fizycznej obecności nie daje się umiejscowić w czasie i przestrzeni, staje się nierealna. Akcje, które oglądamy są i nie są jej dziełem. Nawet wtedy, gdy odtwarza własny performans jest już ze względu na wiedzę o jego wcześniejszej wersji częściowo inną osobą. Dlatego nawet znalezienie się z nią twarz w twarz, gdy odbiorca siadał w MoMA na krześle ustawionym naprzeciw jej krzesła, tylko pozorowało spotkanie, gdyż nie dało się uniknąć uwzględnienia wcześniejszych doświadczeń powstałych podczas oglądania wystawy, odnoszących się do klóceń obecności.

Sytuacja opisywana przez Steinberga w związku z obrazem Velázqueza, którą porównywał do dwóch luster umieszczonych po przeciwnych stronach, na dwóch biegunach, powraca tu ze zdwojoną siłą w odniesieniu do tego, co jest realnym działaniem, a co dokumentacją. Dokumentacja przestała być tylko prezentacją utrwalonego materiału źródłowego, który rejestruje rzeczywistą obecność. Uzyskuje ona własną realność, nie przestając być odbiciem, odzwierciedleniem tego, co wydarzyło się. To z kolei wpływa na percepcję nowego realnego wydarzenia, które zaczynamy postrzegać przez pryzmat jego dokonywanej dokumentacji itd. Proces takiej konfrontacji może trwać w nieskończoność przy wzięciu pod uwagę różnych cech zjawisk. Dlatego jeszcze raz można powiedzieć za Steinbergiem, że uczestniczymy tu w nieskończoności, która nie jest przestrzenna czy czasowa, a psychologiczna. Nieskończoność ta nie tkwi w świecie zewnętrznym, a w umyśle. W nieskończoności tej obecność oddala się lub staje się nierealna. Obecność tę charakteryzuje też znikanie, czy zanikanie, ale ma ono inny charakter, niż opisywane przez Phelan na przykładzie klasycznego performansu. W przypadku sytuacji stworzonej przez Abramović znikanie nie dotyczy końca akcji, a towarzyszy jej od początku i trwa przez cały czas. Ta odmiana znikania to przechodzenie w nierealność i powracanie do realności związane z uwzględnianiem coraz to innych odbić medialnych i intermedialnych.

20. Tamże.

21. Dokumentacja wideo *Seven Easy Pieces* prezentowana była w ramach pokazu *The Artist is Present*.

Przedstawione tu uwagi zainspirowane zostały z znacznym stopniu spostrzeżeniami Amelii Jones zawartymi w jej świetnym artykule zatytułowanym *The Artist is Present: Artistic Re-enactments and The Impossibility of Presence*. Autorka uczestniczyła w sytuacjach wykreowanych przez Abramovič na nowojorskiej wystawie wnikliwie odnotowując wszystkie składniki zastosowanego systemu odniesień i odzwierciedleń. „Udostępniana przez muzeum dokumentacja internetowa – pisze – (wraz z dziesiątkami stron spontanicznie zakładanych w czasie trwania wystawy, aby odnotować osobiste doświadczenia oraz/albo zamieszczać zdjęcia innych ‘odwiedzających’) opierała się na roszczeniu obecności, które wysuwała sama artystka, zarazem pokazując, że wszelkie pojęcie obecności zależy od dokumentacji (w tym przypadku internetowej) – włącznie z zamieszczaną na stronie internetowej MoMA ‘galerią zdjęć’ widzów siadających przed nią na krześle”²². Podobnie więc jak w przypadku obrazu Velázquez, choć w skali znacznie szerszej i w sposób bardziej skuteczny, do systemu odbić włączeni zostali widzowie. W przypadku wystawy Abramovič ich rola nie sprowadzała się tylko do zajmowania określonego miejsca w czasie percepcji obrazu, a związana była z działaniem: konfrontowaniem różnych prezentowanych składników dokumentacji, włączaniem się do reperformansów, patrzeniem na artystkę siedzącą na krześle i byciem oglądanym przez nią, stawaniem się w związku z tym tematem kolejnych wykonywanych dokumentacji fotograficznych i wideo itp. Odbiorcy tracili przy tym wcześniej zakładane umiejscowienie w czasie i przestrzeni. Zostawali włączeni w grę obecności/nieobecności prowadzoną przez artystkę. Jones pisze: „Działanie na żywo naznacza ciało będące wyrazem własnego ja, ciałem reprezentującym. Jednakże muszę przyznać, że siedząc naprzeciw Abramovič w otoczonego barierkami niczym bokserki ring atrium MoMA, które z kolei otaczały dziesiątki przyglądających się ludzi, kamery i wielkie reflektory, nie czułam, żeby w tym kontakcie było coś energetycznego, osobistego czy przemieniącego. Miałam co prawda świadomość, że mam oto przed sobą osobę, którą poznałam i której twórczość i siłę oddziaływania szanuję, ale głównie czułam na sobie spojrzenia niezliczonych ludzkich oczu (w tym również jej oczu) oraz obiektywów i w sumie miałam nieodparte wrażenie, że biorę udział w przedstawieniu – nie w nabrzmiałej emocjami i energetyzującej międzyludzkiej relacji, tylko w jakiejś sztucznej relacji z innymi (nie tylko z artystką, ale również z tłumem widzów, ochroniarzami, ‘organizatorami’ wydarzenia)”²³.

Koncepcja sztuki performans i jej odbioru bliska zarówno Phelan jak Jones, a także wielu performerom i odbiorcom tego rodzaju twórczości, zakłada intymną relację z artystą opartą na jego obecności. Podobny rodzaj obecności zakładany był też przez wielu odbiorców tradycyjnego malarstwa i rzeźby. Za jeden z objawów współczesnego kryzysu tych odmian twórczości uważa się czasami ich oderwanie od osoby artysty. Zobiektywizowane dzieła sta-

22. A. Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, dz. cyt., s. 73.

23. Tamże, s. 73.

ją się wówczas elementami w grze. Na podobną sytuację w przypadku sztuki performans zdaje się zwracać uwagę Abramović. Performer jako osoba znika, choć istnieje jako ciało wykonujące określone czynności. Niknie także energetyzująca relacja międzyludzka, która stanowiła istotną wartość w początkach sztuki performans. Znika, gdyż funkcjonujemy w kontekście powtórzeń, różnych odmian dokumentacji, medialnych prezentacji, których nie jesteśmy już w stanie oddzielić od bezpośrednio doświadczanej rzeczywistości.

Phelan podkreślała, że z obecnością właściwą dla sztuki performans związane jest znikanie. Autorka ujmowała je w kontekście zmian sytuacji zachodzących w czasie. Performer wykonuje ruchy, które po chwili przestają istnieć. Działania są więc niepowtarzalne, odbywają się jak w życiu. Performans znika po skończeniu akcji. Podobnie pojęte znikanie odnajdywano także w XVIII i XIX wieku w *Las Meninas*. Antonio Palomino de Castro y Velasco pisał w swej książce wydanej w 1724, że obraz Velázquez jest „prawdą, a nie malarstwem”²⁴, gdyż ukazuje chwilę życia dworskiego. Rzeczywiście, patrząc na przedstawioną scenę zdajemy sobie sprawę, że infantka za chwilę spojrzy w inną stronę, podająca jej naczynie Maria Augustina de Sarmiento zmieni pozycję ciała, mężczyzna, który zatrzymał się wchodząc po schodach podejmie swą drogę, natomiast przedstawiony malarz zbliży rękę trzymającą pędzel do płótna i zajmie się swą pracą. Zatrzymana na obrazie sytuacja w rzeczywistości zniknie. Takie interpretacje towarzyszyły osiemnastowiecznemu rozumieniu dzieła i spowodowały, że w kolejnym stuleciu uznano je za impresjonistyczne. Natomiast przytoczone wyżej inne komentarze, pochodzące z drugiej połowy XX wieku, akcentują odmienny rodzaj znikania. Związany jest on z niepewnością obecności, niepewnością tego, kto gdzie jest i co zobaczył. W rezultacie artysta okazuje się „nierealny”, a obraz „paradoksalny”, jak pisał Searle. Sądzę, że na ten rodzaj znikania zwróciła też uwagę Abramović w omawianych tu realizacjach. Jones pisze: „Dzisiejsza praktyka Abramović, usilnie manifestująca obecność, paradoksalnie uświadamia ten właśnie fakt, że samo działanie na żywo NISZCZY OBECNOŚĆ (albo też nie może jej zapewnić)”²⁵. Rozwijając tę myśl i korzystając ze swych odczuć i przemyśleń wywołanych przez *Seven Easy Pieces* i *The Artist is Present* amerykańska autorka stwierdziła dalej, że „nie możemy mówić o definitywnej ‘prawdziwości’ i ‘autentyczności’ wydarzenia na żywo nawet w momencie jego wykonania; nie ma ich też (jeżeli można by sobie coś takiego wyobrazić) w ciele, które pierwotnie performowało lub ich doświadczało. A co za tym idzie, nie ma rekonstrukcji, która by wiernie oddawała prawdę oryginalnego wydarzenia. Gdzie zresztą taka prawdziwa wersja miałaby się znajdować? W umysłach czy w ciałach ‘oryginalnych’ performerów albo widzów? W dokumentach, które indeksowo zatrzymują w cza-

24. Cyt. wg A. Witko, *Wprowadzenie*, (w:) *Tajemnice Las Meninas...*, dz. cyt., s. 15.

25. A. Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, dz. cyt., s. 73.

się i przestrzeni to, co się 'naprawdę' wydarzyło? W miejscach, gdzie performans wykonywano?"²⁶.

Jones przyjmuje w swym rozumowaniu podział, zakładany zresztą przez większość performerów, na to, co autentyczne i nieautentyczne, prawdziwe i nieprawdziwe, oryginalne i nieoryginalne, na tym tle rozważając problem obecności artysty. Omówione tu przykłady interpretacji *Las Meninas* wskazują jednak na inną możliwość pojmowania obecności, którą da się odnieść także do performansów. W odmianach obecności, na jakie zwróciła uwagę Abramović swymi realizacjami, nie da się jej określić za pomocą wymienionych przeciwstawnych kategorii. Czy na przykład krew performerki, która wypływa z gwiazdy wyciętej na jej skórze podczas powtórzenia *Lips of Thomas* w ramach *Seven Easy Pieces*, jest autentyczna, prawdziwa i oryginalna w takim znaczeniu, w jakim była podczas premiery w 1975? Zarazem jest i nie jest, a właściwe raz jest, a raz nie jest, w zależności od tego, jak ją ujmujemy. Poza tym poszczególne sposoby jej ujmowania pojawiają się i znikają, aby pojawić się ponownie. Analogicznie do różnych odmian obecności Abramović podczas 731 godzin trwania jej realizacji *The Artist is Present*. Nie da się jej uznać ani za „niezapośredniczoną czasową i przestrzenną współekstencję podmiotu i tego, co postrzegane” (jak pisała Jones²⁷), ani proste przypomnienie tego, co minione. Dlatego nie można mówić o upadku mitu obecności w sztuce. Obserwujemy raczej pojawianie się nowych odmian obecności na pograniczu nieobecności, albo obecności zwielokrotnionej, której różne formy pojawiają się i znikają.

Weźmy pod uwagę na zakończenie tego artykułu dwa współczesne przykłady zasadniczo nie należące do obszaru sztuki performans, ale wykazujące z nią pewne związki²⁸. Pierwszy z nich to praca Janine Antoni Gnow z 1992. Składa się ona z dwóch prostopadłościanów, jasnego i ciemnego, przywodzących na myśl rzeźby wykonane w duchu minimal art. Materiałami użytymi do nich są jednak nie surowce twarde, industrialne, a czekolada i smalec. Poza tym ostre krawędzie prostopadłościanów są zakłócone w niektórych miejscach. Biorąc pod uwagę użyty materiał oraz tytuł pracy zakłócenia te można interpretować jako ślady nadgryzienia czekolady i smalcu. Minimalistyczna geometria była apersonalna. Stosowane tam formy prostopadłościanów, wykonywane często metodą przemysłową, oddalać miały skojarzenia związane z obecnością artysty. Tymczasem w pracach Antoni te same kształty kojarzyć się mają z jedzeniem, wygryzaniem itp. Są to rzeźby, ale równocześnie obiekty zawierające aspekty performatywne. Rozpatrywać je można jako część wykonywanych akcji i dokumentację ich skutków. Ciało artystki jest dla widza

26. Tamże, s. 74.

27. Por. przyp. 2.

28. Można by odnieść do tych realizacji określenie „jako performans”, wprowadzone przez Richarda Schechnera. Piszę o tym szerzej w artykule *Jako performans. Problemy performatywnej koncepcji dzieła sztuk plastycznych*, (w:) *Teatr, teatralizacja, performatywność*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016 (w druku).

fizycznie nieobecne, ale uchwytne *implicite*. Zwraca na to uwagę Martha Buskirk przypominając, że również w innych realizacjach Antoni występuje podobna sytuacja. Píše, że artystka używa fotografii do dokumentowania czynności poprzedzających wykonanie rzeźby lub instalacji. Czasami jednak ostateczna wersja dzieła ma charakter zdjęcia. Przykładem może być *Mortar and Pestle* (1999), gdzie ukazane jest dotknięcie językiem gałki ocznej innej osoby. Zdaniem Buskirk praca ta ukazuje „nieprzewidywalny podział na ja i innego, niemożliwe [do spełnienia] pragnienie wyjścia z własnej pozycji podmiotowej i zobaczenia siebie samego jako oglądanego przez kogoś innego”²⁹.

Problematyka obecności i nieobecności, działania i przedmiotu występuje w różnych odmianach w wielu pracach artystki. Charakterystyczne jednak jest ujęcie tego zagadnienia. Antoni nie przeciwstawia wymienionych stanów, a szuka sytuacji, w których występują one na zasadzie pojawiania się i znikania. Buskirk píše: „Jak mogą być oznaczane ślady obecności? Idea dotknięcia, tradycyjnie skupiona na specyficznym obszarze ciała w poszukiwaniu oczywistości ręki artysty, została przełamana i przemieszczona ze względu na wielość sposobów, w jakie artyści używają swych ciał, aby oddziaływać na materiały, a także nastąpiło odwrócenie procesu przedstawiania w taki sposób, że traktowane jest ono jako utrwalanie śladów fizycznej obecności”³⁰. Dochodzi więc do przekroczenia jednokierunkowego związku między działaniem i przedmiotem, między performansem i rzeźbą lub instalacją. Przykładem może być praca *Slumber* z 1993. Zawiera ona składniki przedmiotowe, które mogą być prezentowane na pokazach stałych, i performatywne. Przy okazji każdej wystawy artystka śpi w łóżku (które stanowi następnie część instalacji) z podłączonym elektroencefalografem rejestrującym zapis jej snu głębokiego, gdy występują intensywne marzenia senne połączone z ruchami gałki ocznej (*REM – Rapid Eye Movement*). Następnie przez wiele dni przenosi ona wydrukowany na papierowej taśmie zapis na koc, którym była przykryta w czasie snu, wykorzystując do wyszywania nitki z noszonej wówczas koszuli nocnej. Urządzenie do wykonywania zapisu elektroencefalograficznego, zapis REM na taśmie papierowej, wyhaftowany zapis na kocu, wchodzi w skład prezentowanej w galeriach instalacji. Za każdym razem jest ona jednak uzupełniana o nowe wydruki na papierze i ich tkackie odtworzenia. Dzieło jest więc rozwijane i wzbogacane przy okazji kolejnych ekspozycji. Stanowi ono utrwalenie tego, co najbardziej intymne w życiu artystki (sny), ale przedstawione w formie zobiektywizowanego zapisu medycznego. Ukazuje ono zmienne, znikające objawy jej istnienia w wymiarze diachronicznym, a zarazem jest zobiektywizowane i umiejscowione czasowo oraz przestrzennie. Uznać je można za dokumentację zapraszającą „widza do wyobrażenia sobie doświadczenia, które pozostawiło te ślady”³¹, a jednocześnie nie pozwala w istocie poznać go w pełni.

29. M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 2003, s. 251.

30. Tamże, s. 256.

31. Tamże, s. 258.

W inny sposób problem obecności podejmowany jest w twórczości Jerzego Trelińskiego. Od połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku artysta interesował się zagadnieniami tożsamości człowieka – jej trwałością, zmianami i możliwościami rozwoju. Była to problematyka bliska psychologicznego malarstwa portretowego, jednak podejmowana w sposób niekonwencjonalny. Treliński zorganizował na przykład spektakl autorski *Osobowość potencjalna*, w czasie którego pokazywał fotografie z dzieciństwa znanych osób ze świata polityki i kultury, a także przebywających na sali, zadając pytanie o relację między tym, kim byli u progu życia i kim stali się z upływem lat. W jakim stopniu dziecko obecne jest w osobie dorosłej, jeśli chodzi o wygląd i sposoby zachowania się? Co w nas znika, a co pozostaje? Później artysta zajął się zagadnieniem sygnatury jako znakiem obecności. Umieszczenie naszego nazwiska w różnych sytuacjach występujących w życiu społecznym traktowane jest jako potwierdzenie udziału. Treliński powtarzał wielokrotnie swój podpis wykonany za każdym razem przy zastosowaniu takiego samego pozbawionego ozdóbek, neutralnego kroju liter. Umieszczał go w różnych miejscach i na różnych przedmiotach. Pojawiał się na koszulkach i krawatach, znalazł się na obrusie, którym nakryty był stół podczas spożywania obiadu, zastąpił nazwę stacji kolejowej, gdzie czekał na pociąg. Sygnatury czasami stawały się substytutami cielesnej obecności artysty, niekiedy zaś współlistniały z jego osobowym udziałem w określonych sytuacjach. Jednym z ciekawych przykładów drugiej z tych możliwości była realizacja z 1975, która miała miejsce podczas sympozjum *Interwencje* w Pawłowicach. Litery tworzące napis TRELIŃSKI pojawiły się w pejzażu rozmieszczone na linii horyzontu. Artysta natomiast stał wśród widzów. Nastąpiło w ten sposób rozdwojenie obecności. Natomiast o podwojeniu jej można mówić w przypadku akcji, która miała miejsce podczas pochodu pierwszomajowego w 1974. Artysta, uczestniczący w nim jako jeden z pracowników łódzkiej PWSSP, przed trybuną rozwinął transparent ze swoim nazwiskiem. Transparent ten przypominał napisy niesione przez pracowników różnych zakładów pracy, na których znajdowały się nazwiska ich patronów. Powstała więc złożona sytuacja denotacyjno-konotacyjna. Napis z nazwiskiem wskazywał na zasadzie tautologicznej osobę, która go niosła. Treliński określał tę sytuację jako „autotautologię”. Jednak kontekst, w jakim działał, sugerował odniesienie do grupy osób z jakiegoś zakładu pracy, która w rzeczywistości nie istniała. Wystąpił więc złożony układ obecności-nieobecności, który znalazł potwierdzenie w zachowaniach interpretacyjnych radiowego sprawozdawcy relacjonującego przebieg pochodu. Gdy artysta z rozwiniętym transparentem znalazł się przed trybuną ogłosił on, że przechodzą przed nią pracownicy zakładu im. Trelińskiego.

Problem obecności podejmowany jest często w związku z twórczością uprawianą za pomocą internetu. Artystę zastępuje tam często awatar, a między rzeczywistością materialną i wirtualną występuje szereg złożonych zależności. W niniejszym tekście celowo pominąłem te kwestie starając się pokazać, że również w innych zakresach rozstrzygnięcie zagadnienia obecności nie jest łatwe.

The Artist's Presence. Who Is in Charge of Action?

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

University of Lodz

Abstract: *The issue of the artist's presence in his or her work is particularly evident in performance art. It was on the basis of that quality that performance art has been distinguished both from theatre and visual arts. However, artists who practise the latter discipline do sometimes feel the need to make a mark of their own selves. This is achieved first and foremost through self-portrait. It often, however, leads to paradoxes of presence. The article discusses this problem on the example of the painting Las Meninas by Velázquez, which has been interpreted as the „necessary disappearance” (M. Foucault), „unreality” or „distance” of the painter (J.R. Searle), or a „feigned meeting” (L. Steinberg). These issues are confronted with two recent works by Marina Abramović, namely Seven Easy Pieces (2005) and The Artist is Present (2010). They both feature references to the presence of the artist in performance art (which had been of central importance in her earlier work), while at the same time complicating the issue significantly by repeating actions by other performers or confronting personal participation with documentation of the artist's previous actions. The examples discussed indicate that the problem of the artist's presence in his or her work of art is, regardless of the means used, uncertain and paradoxical. This is confirmed by two examples addressed in the final section – sculptures and installations by Janine Antoni and Autotautologies by Jerzy Trelński.*

Keywords: *performance art, disappearance, self-portrait, Las Meninas by Velázquez, re-enactments by Marina Abramović, sculptures and installations by Janine Antoni, Autotautologies by Jerzy Trelński.*

Od sytuacji estetycznej do przemysłu artystycznego

GRZEGORZ DZIAMSKI

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Streszczenie: *W obecnych czasach triada – artysta – dzieło sztuki – odbiorca, oczywista podstawa refleksji nad sztuką, do której odnosili się Maria Gołaszewska oraz Peter Bürger, zaczyna się rozsyptywać. Szczególnie w kontekście pokonceptualnych tendencji artystycznych uległa ona radykalnej reinterpretacji. W artykule rozważone zostanie w jaki sposób w nowej sztuce publicznej (new genre public art) oraz mail artcie przetwarzane są pojęcia artysty, dzieła sztuki i odbiorcy. Sztukę publiczną można bowiem opisać w kategoriach produkcji-dystrybucji-konsumpcji. Artyści nowej sztuki publicznej wytwarzają swoje dzieła w ścisłej współpracy z wieloma podmiotami i instytucjami. Artyści mail artu chcą przejąć pełną kontrolę nad produkcją i dystrybucją swoich prac. Koncentracja na produkcji oznacza, że skupiamy nasze zainteresowania nie na twórczym procesie, ale procesie produkcji sztuki. Producent może przejąć odpowiedzialność za dystrybucję pracy artysty, czyli za prezentację dokumentacji pracy lub odtworzenie pracy, jeśli artysta wyraził na coś takiego zgodę. Ale sama produkcja pracy nie jest mechanicznym wykonaniem idei artysty. Dystrybucja oznacza rozpowszechnienie dzieła sztuki czyli idei artysty. Dzieło może być rozpowszechniane na wiele sposobów, via galerie, muzeum, w formie dokumentacji lub przekazu medialnego. Konsumpcja nie jest bierna, nie jest też dawną interpretacją – poszukiwaniem właściwego znaczenia dzieła. Przeciwnie, ma charakter twórczy, pozwala dopisywać do dzieła nowe sensy. Jest reakcją na dzieło, a ta staje się coraz ważniejsza, ponieważ dzieło zmienia się w zdarzenie, event i dlatego estetyka eventu zaczyna coraz częściej wypierać i zastępować estetykę dzieła.*

Słowa kluczowe: *artysta, dzieło sztuki, odbiorca, produkcja, dystrybucja, konsumpcja, nowa sztuka publiczna, mail art*

Triada artysta – dzieło sztuki – odbiorca wydaje się oczywistą podstawą każdej całościowej refleksji nad sztuką. Taką triadą posłużyła się Maria Gołaszewska do opisu sytuacji estetycznej³² i Peter Bürger do przedstawienia historycznych przemian sztuki w zachodnim świecie³³. Dzisiaj triada ta zaczyna się rozsyptywać, a precyzyjniej rzecz ujmując podlegać głębokiej reinterpretacji. Zacznę od omówienia przywołanej tu triady w ujęciu Bürgera i Gołaszewskiej, a następnie zastanawiać się będę nad tym, jak dwie pokoncep-

32. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984. A także M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

33. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. Polskie wydanie: *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

tualne tendencje artystyczne – nowa sztuka publiczna (*new genre public art*) i mail art przetwarzają pojęcie artysty, dzieła sztuki i odbiorcy.

Artysta – dzieło sztuki – odbiorca

Bürger wyróżnia sztukę sakralną, dworską i mieszczańską, jako kolejne etapy ewolucji sztuki zachodniego świata. W sztuce sakralnej produkcja jest kolektywna, najczęściej anonimowa, recepcja jest także zbiorowa (wspólnota wiernych), a przedmiot wytworzony jest przedmiotem kultu (*Kultobjekt*). W sztuce dworskiej produkcja jest indywidualna, recepcja zbiorowa (dwór), a przedmiot wytworzony jest przedmiotem reprezentacyjnym (*Repraesentationsobjekt*). Wreszcie w sztuce mieszczańskiej, zwanej autonomiczną, produkcja jest indywidualna, recepcja indywidualna, a wytworzony przedmiot jest dziełem sztuki, które stara się odpowiedzieć na pytania Paula Gauguin'a: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?” (1897). W sztuce mieszczańskiej następuje emancypacja sztuki, która odrywa się od praktyki życia codziennego, nabiera wobec niej dystansu i z tej nieco abstrakcyjnej perspektywy poddaje krytyce mieszczańską rzeczywistość w imię innego, lepszego świata³⁴. Sztuka mieszczańska została zaatakowana przez artystyczne awangardy początku XX wieku, które mieszczańskie dzieła sztuki zastąpiły awangardowymi manifestacjami (*avantgardistische Manifestation*), jak ujmują to Bürger³⁵. Awangardowe manifestacje wyrażały poglądy artystów na temat sztuki. Odczytywane w kategoriach moralnych stawały się skandalami, a czytane w kategoriach politycznych prowokacjami.

Książka Bürgera stawia fundamentalne pytanie: czy artystyczna awangarda wygrała? Odpowiedź niemieckiego teoretyka jest ambiwalentna; intencje historycznej awangardy zostały wypaczone przez neoawangardę, a sama awangarda została zinstytucjonalizowana i zaakceptowana jako sztuka. Można więc powiedzieć, że awangarda artystyczna przegrała, bo nie udało się jej przywrócić sztuki praktyce życia codziennego, a jednocześnie wygrała, bo świat sztuki został zdominowany przez ideologię awangardy artystycznej. Powtórzmy zatem pytanie nieco inaczej je formułując: czy awangardzie udało się wykroczyć poza mieszczańską koncepcję sztuki? Czy znajdujemy się ciągle jeszcze w ramach mieszczańskiej koncepcji sztuki, czy już poza?

Artysta

Kim jest współczesny artysta? Maria Gołaszewska pisząc o osobowości twórcy przywołuje platońsko-sokratejską teorię boskiego szału, średniowieczną i neoklasyczną koncepcję artysty jako utalentowanego rzemieślnika i romantyczną teorię geniusza jako przeciwieństwa rzemieślnika³⁶. Rzemieślnik

34. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde...*, dz. cyt., s. 64-65; (*Teoria awangardy...*, dz. cyt., s. 59-60).

35. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde...*, dz. cyt., s. 68; (*Teoria awangardy...*, dz. cyt., s. 63).

36. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka...*, dz. cyt., s. 84.

wie, co chce zrobić, dlatego potrafi dobrać odpowiednie środki do zamierzonego celu, natomiast artysta nigdy do końca nie wie do czego zmierza. Rezultat jego pracy jest dla niego samego zawsze mniejszym lub większym zaskoczeniem. W tym rozziwie, między intencją a finalnym rezultatem objawia się sztuka, powiada Marcel Duchamp. Im większym zaskoczeniem dla artysty jest to, co sam stworzył, tym więcej jest w jego dziele sztuki, a mniej rzemiosła. Koncepcja artysty jako geniusza wydaje się odpowiadać sztuce mieszczańskiej, natomiast koncepcja artysty jako utalentowanego rzemieślnika dobrane wpisuje się w ramy sztuki dworskiej i sakralnej.

Awangarda początku XX wieku odrzuciła mieszczańską koncepcję artysty-geniusza, która rozkwitła w estetyzmie i symbolizmie przełom XIX i XX stulecia, wyszydzała ją i wyśmiała. Artystę-geniusza zastąpił kłown, cyrkowiec, akrobata, Arlekin, Pierrot, bezradny, nikomu w dzisiejszym świecie niepotrzebny sztukmistrz. W latach 20. ubiegłego stulecia takim porzuconym geniuszem został Stanisław Przybyszewski. Koncepcja awangardowego artysty tworzona była w opozycji do artysty-geniusza i jego cyrkowego *alter ego*.

Gołaszewska nie zastanawia się nad relacją artysty i twórcy w czasach, kiedy każdy chce być twórczy. Epopeja twórczości przypomina heglowską epopeję wolności; najpierw twórczość była przywilejem jednego – boga, później wyróżnikiem niewielu – artyści, aż w końcu stała się domeną wszystkich³⁷.

Bürger nie posługuje się pojęciem artysty ani odbiorcy, lecz szerszymi określeniami produkcja i recepcja. W duchu Waltera Benjamina pisze, że artysta musi się najpierw odnaleźć w zastanym aparacie produkcji sztuki, a później zastanowić się nad tym, jak ten aparat można zmienić, by widzów i czytelników wytrącić z biernej konsumpcji i wciągnąć do procesu produkcji, uczynić współautorami³⁸. Artysta szuka swojego miejsca w aparacie produkcji i dystrybucji sztuki (*kunstproduzierende und -distribuierende Apparat*), a artysta postępowy próbuje wykorzystać emancypacyjny potencjał aparatu. Bürger bierze tu stronę Bertolda Brechta w sporze z Walterem Benjaminem³⁹. Aparat produkcji i dystrybucji pokazuje jak względna jest autonomia mieszczańskiej sztuki, jak jest ona zależna od aparatu, który zmienia się pod wpływem zewnętrznych czynników, technicznych, ekonomicznych, społecznych.

Dzieło sztuki

Bürger uważa, że awangardy artystyczne początku XX wieku nie zrewolucjonizowały świata, ale zrewolucjonizowały sztukę. Organiczne dzieło sztuki ustąpiło miejsca po-awangardowemu dziełu nieorganicznemu (*nicht-organische Kunstwerk*), dającemu się opisać w takich kategoriach jak nowość, przypadek

37. W. Tatarkiewicz, *Twórczość: dzieje pojęcia*, (w:) tenże, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1976.

38. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca* (1934), (w:) tenże, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 60. Oryginalny tytuł eseju Benjamina: *Der Autor als Produzent*.

39. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde...*, dz. cyt., s. 39 (*Teoria awangardy...*, dz. cyt., s. 39).

(spontaniczny i zaprogramowany), montaż, melancholia. Organiczne dzieła sztuki starały się narzucić widzom wrażenie naturalnych całości tworzonych na wzór natury (patrz geniusz); nieorganiczne przeciwnie, podkreślały fakt, że zostały stworzone z niespójnych fragmentów i w ten sposób przeciwstawiają się dominacji całości nad częściami⁴⁰. Gołaszewska inaczej niż Bürger nie szukała jednego, wypracowanego przez awangardę dzieła sztuki, lecz wskazywała na różne praktyki artystyczne wprowadzone przez awangardę – ready made, collage, aleatoryzm, amballage, environment, fotografia inscenizowana, fluxusowy event, artysta jako dzieło sztuki⁴¹. Za najważniejsze, najbardziej rewolucyjne momenty XX wiecznej awangardy uznała ready makes Duchampa, które zakwestionowały różnicę między sztuką i niesztuką; pop art i hasło Warhola „All is pretty”, propagujące estetyczny anarchizm oraz sztukę konceptualną, która „zrezygnowała z realizacji dzieł, poprzestając na samym pomysle”. Sztuce konceptualnej „wystarczał gest, pomysł, instrukcja”⁴². Wszystko to doprowadziło krakowską autorkę do wniosku, że w dzisiejszej sztuce mamy trzy rodzaje wypowiedzi artystycznej: a) sztukę czystą, gdzie wciąż powstają dzieła sztuki posiadające wartości estetyczne, b) sztukę hybrydową, w której dzieło sztuki jest manifestacją poglądów artysty na sztukę, jakby załącznikiem do wyznawanej przez niego idei sztuki, c) metasztukę, zastępującą wytwarzanie dzieł sztuki refleksją nad sztuką⁴³. Pierwszy przypadek jest kontynuacją tego, co było kiedyś. Drugi przypomina awangardowe manifesty Bürgera; można tu wprawdzie ciągle oddzielić dzieło sztuki od komentarza, ale dzieło przestaje być zrozumiałe bez komentarza artysty. Trudno zrozumieć suprematystyczne obrazy Kazimierza Malewicza bez znajomości suprematyzmu czy unistyczne obrazy Strzemińskiego bez znajomości unizmu, neoplastycyzm bez Pieta Mondriana itd⁴⁴. Trzeci przypadek to całkowity zanik dzieła sztuki – miejsce dzieła zajmuje komentarz na temat sztuki.

Gołaszewska interpretuje sztukę konceptualną w duchu sztuki niemożliwej (*impossible art*) – niemożliwej do wykonania. Skoro sztuki konceptualnej nie można zrealizować, to należy poprzestać na fazie koncepcyjnej – przedstawić samą koncepcję, sam pomysł pracy. Taka interpretacja sztuki konceptualnej była w Polsce lat 70. dość popularna. Jerzy Ludwiński pisał, że w sztuce konceptualnej „zapis procesu twórczego ogranicza się do fazy prologowej (koncepcja) albo epilogowej (dokumentacja)”, jest coś przed i coś po, ale samo dzieło sztuki znika⁴⁵, a nestor polskich estetyków, Władysław Tatarkiewicz dodawał: „Sztuka bez dzieł sztuki – to (...) największa nowość w okresie żąd-

40. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde...*, dz. cyt., s. 76-111 (*Teoria awangardy...*, dz. cyt., s. 69-106).

41. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka...*, s. 109-118.

42. Tamże, s. 107.

43. Tamże, s. 108-109.

44. Więcej na ten temat G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 97-98.

45. J. Ludwiński, *Etapy ewolucji sztuki* (1972), (w:) *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 118.

nym nowości”⁴⁶. Czy jednak w sztuce konceptualnej naprawdę znika dzieło sztuki? Przywołajmy tu wypowiedź Lawrence’a Weinerja z katalogu wystawy 5-31 January z 1969: „Artysta może zrealizować swoją pracę. Praca może być zrealizowana przez kogoś innego. Praca nie musi być zrealizowana. Wszystkie te trzy stany są równoważne i odpowiadają intencji artysty, a który z nich zostanie zrealizowany zależy od odbiorcy i warunków odbioru”⁴⁷. Weiner posługuje się określeniem *piece* (utwór, kawałek, fragment) i pisze, że może on zostać skonstruowany (*construct*), wyprodukowany (*fabricated*), zbudowany (*built*). Mówi też o odbiorcy (*receiver*), od którego zależy jaką postać przyjmie praca artysty. Nie ma tu mowy o zaniku dzieła, choć pojęcie dzieła staje się znacznie bardziej skomplikowane niż w sztuce tradycyjnej i nieorganicznym dziele sztuki Būrgera.

Gołaszewska też broni dzieła sztuki, kiedy pisze, że najsłabsze nawet przejawy, manifestacje antysztuki zachowują przynajmniej cztery cechy tradycyjnych dzieł: a) muszą się jakoś zobiektywizować, by być przekazywalne, b) są rezultatem procesu twórczego, c) istnieją tylko po to, by być przedmiotem naszej percepcji, d) przypominają o tym, że sztuka jest nie tylko formą, ale także ideą⁴⁸.

Odbiorca

Odbiorcy poświęciła Gołaszewska znacznie mniej uwagi niż artyście. Interesuje ją przede wszystkim osobowość odbiorcy, która ma wpływ na przeżycie estetyczne oraz sądy i oceny, czyli wartościowanie sztuki. Dzieło sztuki współczesnej nie jest przedmiotem kontemplacji, przeciwnie, wymaga od widza zaangażowania, podjęcia artystycznej gry. Gołaszewska dużo pisze o szoku jakim dla widza jest współczesna sztuka. Szok blokuje mechanizm percepcji i wywołuje agresję zamiast przeżycia estetycznego. W latach 70. artystą, który szokował, a czasami nawet wywoływał agresję publiczności prowincjonalnych Biur Wystaw Artystycznych był Władysław Hasior. Gołaszewska pokusiła się także o stworzenie typologii odbiorców. Odbiorca bezpośredni to odbiorca bezrefleksyjny, naiwny, mieszający przeżycia estetyczne z przeżyciami innego rodzaju. Odbiorca wtórny – kontakt ze sztuką jest dla niego nakazem mody lub obyczaju. Odbiorca krytyczny – kontakt ze sztuką traktuje jako okazję do wygłaszania sądów krytycznych. Miłośnik i znawca – zainteresowany sztuką, łączy jej przeżywanie z wiedzą o niej. Teoretyk i krytyk sztuki – odbiorca profesjonalny⁴⁹. Autorka zastrzega się, że jej typologia nie ma charakteru wartościującego, a jedynie „odzwierciedla stan faktyczny”. Typologia ta jest przykładem rozwijanej przez Gołaszewską estetyki o orientacji empirycznej, któ-

46. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć...*, dz. cyt., s. 59.

47. L. Weiner, *October* 12, 1969, (w:) *Conceptual Art*, red. U. Meyer, Dutton, New York 1972, s. 218. Zob. również G. Dziamski, *Przełom konceptualny...*, dz. cyt., s. 29-30 i 122-124.

48. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka...*, dz. cyt., s. 123-124.

49. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki ...*, dz. cyt., s. 193-194.

rą trafniej byłoby nazwać estetyką zdroworozsądkową lub estetyką zdrowego rozsądku (*commonsense aesthetics*).

Bürger nie pisze o odbiorcy, lecz o recepcji, nawiązując do tradycji niemieckiej estetyki recepcji (*Rezeptionsästhetik*). Estetyka recepcji w centrum swoich zainteresowań nie umieszcza dzieła literackiego, lecz komunikację. Sens dzieła, jak Habermasowski rozum, rodzi się w dialogu, w spotkaniu dwóch horyzontów; horyzontu oczekiwań wpisanego w dzieło sztuki i horyzontu oczekiwań wynikającego z artystycznych doświadczeń czytelnika (widza). Estetyka recepcji podkreśla aktywny udział odbiorcy w komunikacji artystycznej. To on zadaje dziełu pytania i w indywidualny sposób dzieło konkretyzuje, odnajdując w nim wartość użytkową (*use value*) pozwalającą cieszyć się dziełem⁵⁰.

Nowa sztuka publiczna

Stara sztuka publiczna to dzieła sztuki, głównie rzeźby, umieszczone w przestrzeni publicznej; nowa sztuka publiczna (*new genre public art*) to sztuka włączająca się do dyskusji nad sferą publiczną – gdzie przebiega granica między sferą prywatną a publiczną, kto ją wytycza, kto jej broni, jakie są konsekwencje naruszenia tej granicy? Większość starej sztuki publicznej to konwencjonalne dzieła sztuki, najczęściej rzeźby, wyprowadzone z galerii i muzeów na ulice, skwery, do parków. Sztuka ta nie podejmuje palących problemów społecznych – tworzy jedynie romantyczne napięcie między wolnym, niczym nie skrępowanym modernistycznym artystą-geniuszem, a zbiorowością mieszkańców i użytkowników przestrzeni, w którą artysta wtargnął ze swoją sztuką, jak Richard Serra z *Tilted Arch*. Taką sztukę, sugeruje Suzanne Lacy, lepiej byłoby nazwać sztuką w miejscach publicznych (*art in public spaces*) niż sztuką publiczną⁵¹.

Nowa sztuka publiczna posługuje się różnymi środkami, często efemerycznymi. Podejmuje gorące tematy społeczne, dlatego ma charakter interwencyjny. Wchodzi w dialog nie tylko z miejscem, jego fizycznymi i wizualnymi charakterystykami, ale także – czy przede wszystkim – w dialog ze zbiorowościami zamieszkującymi i użytkującymi wybraną przez artystę przestrzeń. Nie jest to sztuka adresowana do każdego, lecz do precyzyjnie wybranej grupy. Jeżeli dawna sztuka publiczna w niczym nie podważała galeryjnych i muzealnych konwencji, jedynie je upowszechniała, wyprowadzając poza instytucje artystyczne, to nowa sztuka publiczna dąży do przeformułowania wszystkich elementów sytuacji artystycznej – koncepcji artysty, dzieła sztuki, sposobu prezentacji dzieła, kryteriów oceny, odbiorcy itd.

Zacznijmy od artysty. Artysta nie musi wyrażać poglądów grupy, z której pochodzi, ale od końca lat 60. ubiegłego wieku coraz więcej artystów wy-

50. H.R. Jauss, *Estetyka recepcji i komunikacja literacka*, przeł. B. Przybyłowska, (w:) *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Instytut Kultury, Warszawa 1997.

51. S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journey*, (w:) *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, ed. S. Lacy, Bay Press, Seattle 1995, s. 21. Zob. również G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i społeczeństwo”, 2005, nr 1.

wodzących się z mniejszości płciowych, etnicznych, rasowych, seksualnych zaczęło mówić o swoich doświadczeniach wynikających z przynależności do mniejszościowych grup. Artysta czy artystka zna z własnego doświadczenia pewne formy dyskryminacji, a mówiąc o nich mówi nie tylko o swoich własnych doświadczeniach, ale o doświadczeniach grupy, z którą się identyfikuje. Suzanne Lacy nazywa to doświadczeniem odmienności (*artist as experienter*)⁵². Inna sytuacja ma miejsce wtedy, kiedy artysta wybiera się do jakiejś grupy, aby uczestniczyć w jej życiu przez pewien czas, a po powrocie przygotować raport na temat tego, czego tam doświadczył. Artysta występuje tutaj w roli reportera (*artist as reporter*). Kiedy artysta wychodzi poza intuicyjne, subiektywne obserwacje i zaczyna studiować dokumenty dotyczące interesującej go grupy, żeby wzmocnić swoje stanowisko, to staje się badaczem (*artist as analyst*). Wreszcie czwarta sytuacja, artysta zaczyna pomagać grupie w rozwiązywaniu jej problemów, przechodząc na pozycję aktywisty (*artist as activist*), staje się artywistą.

Artysta może przyjmować różne role – dziennikarza, socjologa, etnografa, aktywisty. Potrzebne mu są wtedy jednak nowe umiejętności. Umiejętność współpracy z różnymi grupami i instytucjami, łączenia wiedzy z różnych dziedzin, wybierania miejsc o symbolicznym znaczeniu dla mieszkańców, upraszczania wizualnego przekazu, by dotrzeć z nim do ludzi spoza świata sztuki. Zmienia się również widownia takiej sztuki. Suzanne Lacy wyróżnia sześć kręgów widowni. Krąg pierwszy to artysta jako pomysłodawca i osoba odpowiedzialna za realizację projektu. W sztuce publicznej artysta nigdy nie działa sam, zawsze ma jakieś mniejsze lub większe grono współpracowników przygotowujących poszczególne elementy działania – to krąg drugi. Krąg trzeci tworzą wolontariusze i wykonawcy niezbędni do zrealizowania działania. Czwarty krąg to bezpośrednia widownia, ci którzy oglądają działanie na miejscu. Piąty krąg to publiczność medialna, znająca działanie jedynie z zapisów filmowych lub przekazów telewizyjnych. Wreszcie ostatni, szósty krąg tworzą osoby świata sztuki, które przenoszą działanie w sferę mitu i pamięci zbiorowej⁵³. Skonfrontujmy ten ogólny schemat Suzanne Lacy z jakimś konkretnym projektem, na przykład z projektem Krzysztofa Wodiczki dla Tijuany (2001).

Punktem wyjścia jest wybór miejsca, gdzie interesujący artystę problem jest w jakiś szczególnie silny sposób obecny. W przypadku Tijuany jest to centralny problem naszych czasów – konfrontacja bogatej Północy z biednym Południem. Pogranicze meksykańsko-amerykańskie przyciąga biedaków marzących o lepszym życiu. Wielu z nich, zamiast do raju, trafia do rozmnażających się po meksykańskiej stronie fabryk-montowni (*maquiladoras*), zatrudniających głównie kobiety do prostych, niskopłatnych prac. Artysta wspólnie ze swoimi współpracownikami wybrał sześć kobiet w różnym wieku, które mia-

52. S. Lacy, *Debated Territory. Toward a Critical Language for Public Art*, (w:) *Mapping Territory...*, dz. cyt., s. 174.

53. Tamże, s. 178.

ły opowiedzieć o swoich traumatycznych doświadczeniach związanych z warunkami pracy, niskimi zarobkami, przemocą w zakładzie i w domu, narkomanią, wykorzystywaniem seksualnym, brutalnością policji, młodocianymi gangami. Opowieści te zostały zredagowane i przeciwiczone tak, by zwiększyć siłę ich oddziaływania na widzów. Kobiety opowiadające o swoich przeżyciach nie miały bowiem występować w roli bezradnych, zastraszonych ofiar, lecz w roli krytyków zastanego porządku społecznego. Nie miały być świadkami, miały być rzecznikami zmiany. Akcję Wodiczki oglądała widownia zgromadzona przed budynkiem Centrum Kultury, na którego kopule wyświetlano twarze sześciu bohaterek opowiadających swoje historie w czasie realnym. Większość mieszkańców Tijuany mogła oglądać akcję w lokalnej telewizji, bo była ona przez nią transmitowana. Cała akcja została też sfilmowana po to, by mogła być później pokazywana w muzeach i galeriach⁵⁴.

Projekt dla Tijuany Krzysztofa Wodiczki jest bardzo dobrym przykładem nowej sztuki publicznej. Jest to praca post-pracowniana, która nie powstała w zaciszu pracowni artysty, w odosobnieniu, izolacji, lecz niemalże od samego początku rodziła się we współpracy z miejscem, w którym miała być pokazana. Artysta wykorzystał w niej swoją ogromną wiedzę i doświadczenie, które zdobył zajmując się od trzydziestu prawie lat różnymi „przetrwającami”, jak ich nazywa, czyli tymi, którzy walczą o przetrwanie w złowrogim dla nich świecie – bezdomnymi, emigrantami, ofiarami przemocy domowej, weteranami wojennymi. Artysta wystawia im efemeryczne pomniki, pomniki-świadectwa, pomniki cierpienia i uzdrowienia, nie chce bowiem, by demokratyczne społeczeństwa dzieliły się na wygranych i przegranych, widzialnych i niewidzialnych, chce żeby także niewidzialnym udzielono głosu, żeby także i oni mogli wypowiedzieć swoją prawdę. W tym wyraża się, zdaniem Wodiczki, odpowiedzialność współczesnego artysty – *responsibility*, czyli jego zdolność (*ability*) do odpowiedzi (*response*) na wyzwania dzisiejszego świata, jego zaniedbane i ciemne strony⁵⁵.

Wodiczko ma bardzo przemyślaną koncepcję sztuki publicznej. Publicznością moich projekcji są również autorzy, mówi artysta, czyli „aktorzy, współtwórcy, współartyści, animatorzy pomników i ich rodziny, przyjaciele, wrogowie, ludzie włączeni w pracę nad projekcją, organizatorzy społeczni, wolontariusze, organizacje pomocy, grupy samopomocowe, dziennikarze, media, społeczność stworzona wokół produkcji projekcji, publiczność-świadkowie, publiczność-podpora, publiczność krytyczna, zbuntowana, wściekła i spokojna...”⁵⁶, publiczność podzielona, bo artysta sięga po tematy, które dzielą. Wodiczko pisze o „produkcji projekcji”, a produkcja ma swoje prawa. Można więc zapytać, jakimi się kierowano kryteriami przy wyborze sześciu kobiet i ich opo-

54. K. Wodiczko, *Przyrzędy, projekcje, pomniki*, (w:) *Publiczna przestrzeń dla sztuki*, red. M.A. Potocka, Wydawnictwo Bunkier Sztuki, Kraków – Wien 2002, s. 60-62.

55. K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, (w:) *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 37.

56. Tamże, s. 44.

wieści? Jaką rolę w tym castingu odegrały względy artystyczne? Wygląd kobiet? Dramatyzm opowiedzianych przez nie historii? Ich drastyczność? Bycie przekonywującą przed kamerą? Na co zwracano uwagę przygotowując kobiety do opowiadania swoich historii? Jak sfilmowano całą akcję? Kto wyraził zgodę na wykorzystanie budynku Centrum Kultury? Jakie to miało znaczenie?

Mail Art

Termin „mail art” został spopularyzowany w latach 70. ubiegłego wieku na oznaczenie tworzonej przez artystów globalnej sieci komunikacyjnej. Wcześniej używano innych określeń: „sztuka korespondencji” (*correspondence art*), „sztuka komunikacji” (*communication art*), „sztuka poczty” (*postal art*). Z badań przeprowadzonych przez Michaela Crane’a w latach 1978-1981 wśród uczestników mail artowskiej sieci wynikało, że najbardziej znanymi artystami mail artu byli członkowie Fluxusu (Ken Friedman, George Brecht, Dick Higgins, Robert Filliou, Ben Vautier, Wolf Vostell) oraz New York Correspondence School Ray’a Johnsona, a więc artyści aktywni już w latach 60⁵⁷. Z tych samych badań wynikało też, że mailartowska sieć wcale nie była planetarna; aż 55% artystów mail artu mieszkało w Ameryce Północnej (USA, Kanada) a 38% w Europie, na resztę świata przypadało więc około 7%⁵⁸.

Mail art ma fluxusowy rodowód, ale dopiero w latach 70. artyści mail artu zaczęli tworzyć prawdziwą alternatywę dla oficjalnego świata sztuki. Kreować świat pozbawiony reguł, ról, hierarchii, otwarty dla wszystkich i tolerancyjny wobec wszelkich odmienności, politycznych, seksualnych, etnicznych, rasowych. Każdy mógł się przyłączyć i nikt nie czuł się odrzucony, bo mail art kierował się zasadą: żadnych opłat, żadnego jury, żadnej selekcji, wszystkie nadesłane prace są wystawiane, a każdy uczestnik dostaje katalog lub ulotkę ze spisem wystawiających artystów. Tak więc żadnego handlu, żadnego oceniania, żadnej cenzury, zamiast rywalizacji współpraca. W mail arcie najważniejsza jest komunikacja, przedmioty są drugorzędne. W skrajnych przypadkach można się w ogóle bez nich obejść. Wielu tradycyjnych artystów tego nie rozumiało, dlatego szybko wycofywali się z mail artowskiej aktywności, skarżąc się, że sieć zalewają bezwartościowe śmieci (*junk art*). Guy Bleus w mail artowskim procesie komunikacji wyróżnia cztery fazy. Pierwsza faza to faza kodowania, przekładu idei lub emocji na przekaz (*message*). Druga faza, faza transmisji, testuje obowiązujące pocztę procedury. Trzecia faza to faza dekodowania, odczytania przekazu przesyłki. Wreszcie faza czwarta, ostatnia, to faza reakcji, twórczego zareagowania na otrzymaną przesyłkę⁵⁹. Ostatnia faza jest ważna, ponieważ bez odzewu, bez reakcji ze strony odbiorcy, mail art powtarza jedynie tradycyjną, jednokierunkową komunikację artystyczną, a cho-

57. *Correspondence Art*, red. M. Crane, M. Stofflet, Contemporary Arts Press, San Francisco 1984, s. 473.

58. Tamże, s. 471.

59. G. Bleus, *Exploring Mail Art*, „Commonpress Magazine”, Tienen 1984, nr 56, s. 41-45.

dzi przecież o to, żeby komunikacji nadać charakter dwukierunkowy, zwrotny, dialogowy, a nie monologowy. Ulisses Carrion powiada, że odpowiedź daje mail artowi harmonię, zgodę, porozumienie. „Można oczywiście oceniać piękno odpowiedzi, ale w mail arcie liczy się przede wszystkim fakt otrzymania odpowiedzi”⁶⁰. Niels Lomholt uważa, że mail art jest łatwy: „Robisz coś, wysyłasz i dostajesz odpowiedź”⁶¹. Ot wszystko. Celem mail artu jest przejście od artysty monologowego do artysty dialogowego, dlatego największą rolę w sieci odgrywają ci artyści, którzy inicjują wspólne działania, pobudzają innych do aktywności, tworzą lub wzmacniają poczucie wspólnoty.

Guy Bleus zastanawia się nad przyszłością mail artu; czy media elektroniczne, które coraz skuteczniej zastępują pocztę nie zniosą dystansu czasowego i przestrzennego, który jest tak ważny dla mail artu⁶²? Możemy sobie wyobrazić trzy przyszłościowe scenariusze: 1) dyskontynuacja mail artowskiego obiegu, czyli koniec mail artu, 2) autonomizacja mail artowskiego obiegu, który zamyka się w sobie, staje się marginalną siecią komunikacyjną dla artystów rozczarowanych istniejącymi instytucjami sztuki i ich sposobem działania, 3) mail art zostaje zaakceptowany przez oficjalny świat sztuki i staje się jego integralną częścią podlegając tym samym prawom co reszta sztuki⁶³.

Produkcja – dystrybucja – konsumpcja

W sztuce konceptualnej można było odróżnić fazę projektu i fazę dokumentacji, coś, co poprzedzało dzieło i coś, co następowało po dziele, ale nie było środka, czyli samego dzieła sztuki, mówił cytowany tu już wcześniej Ludwiński. Dzisiaj widzimy to inaczej. Artyści konceptualni nie zmienili sztuki w przemysł artystyczny (*art industry*), zrobili to dopiero ich następcy, ale wprowadzili przemysłowe myślenie do sztuki. Przestali pytać o dzieło, a zaczęli pytać o produkcję, dystrybucję i konsumpcję sztuki. O produkcję sztuki, czyli zrealizowanie idei, a właściwie pracy artysty. Jaką postać przyjmie realizacja pracy artysty zależy od wielu czynników. Od tego, kto ją będzie realizował? Dla kogo? W jakim celu? Za jakie pieniądze? Artysta jest tylko jednym z uczestników tego procesu – nie zawsze najważniejszym, chociaż praca z reguły sygnowana jest jego nazwiskiem. Wodiczko nie musiał realizować swojej pracy w Tijuanie. Mógł zrealizować film i pokazać go w galerii lub wrzucić do Internetu. Przechodzimy tu do drugiej fazy, do fazy dystrybucji. Gdzie praca artysty będzie pokazywana? W galerii czy w Internecie? Wreszcie trzecia faza – konsumpcji. Jak praca artysty będzie konsumowana? W kontekście artystycznym czy społecznym? Jak samoistne dzieło sztuki czy jak interwencja społeczna.

60. U. Carrion, *Mail Art and the Big Monster* (1979); cyt. za G. Dziamski, *Mail Art*, (w:) tenże, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 160.

61. N. Lomholt, *Gravity Takes the Last Man*, (w:) *Lomholt Mail Art Archive, Fotowerke and Video Works*, red. N. Lomholt, L. Aagard Denhart, Lomholt Formular Press, Denmark 2010, s. 5.

62. G. Bleus, *Exploring Mail Art...*, dz. cyt., s. 56.

63. Tamże, s. 34-35.

Artyści nowej sztuki publicznej wytwarzają swoje prace we współpracy z wieloma różnymi podmiotami i instytucjami. Są wśród ich także instytucje sztuki, które sprawiają, że praca realizowana poza instytucjonalnym kontekstem sztuki pozostaje cały czas z tym kontekstem związana. Artyści mail artu z kolei chcą przejąć pełną kontrolę nad produkcją i dystrybucją swoich prac. Nowa sztuka publiczna i mail art nastawione są na reakcję publiczności – sztuka jest komunikacją, a komunikacja osiąga pełnię, kiedy wyprodukowany przekaz wywołuje reakcję zwrotną.

Koncentracja na produkcji oznacza, że nie interesuje nas proces twórczy, lecz proces produkcji sztuki, którym artysta kieruje i zarządza, jak menadżer. Nie interesuje nas jak Lawrence Weiner doszedł do zdania „A translation from one language to another” – zostawiamy to psychologii głębi, lecz to, co zrobił z tym zdaniem. Nie interesuje nas psychoanalityczna interpretacja projektu dla Tijuany Wodiczki; odpowiedź na pytanie, czy projekt ten jest ekspresją stłumionych pragnień artysty, czy przykładem sztuki zdominowanej przez super-ego? Takie pytania mogło stawiać tradycyjne podejście do sztuki jako ekspresji artysty. Nowa sztuka publiczna narzuca inne pytania. Zgodnie z tym, co mówił w 1969 Weiner dzieło jest ukończone w momencie zapisu. Nie oznacza to jednak końca pracy artysty. Z artystą może się bowiem w każdej chwili skontaktować odbiorca (*receiver*), chcący wystawić lub zakupić jego pracę. Wspólnie wybiorą którąś z prac artysty, a następnie ustalą jaką ma ona przybrać postać. W przypadku „A translation...” ustalono, że będzie to rzeźba umieszczona w przestrzeni publicznej Amsterdamu. Na trzech brązowych kamieniach w kształcie rozłożonej książki wyryto zdanie „A translation from one language to another” przełożone na holenderski, arabski i surinamski (1996). Inne zdanie Weinerja – „In direct line with another & the next” wyryto na pokrywach 19 włączów kanałowych na Manhattanie (2000), jeszcze inne – „Water made it wet” napisano na białym murze gdzieś w Norwegii (1998).

Projekt Wodiczki został zrealizowany w ramach festiwalu, można więc domniemywać, że artysta został zaproszony przez organizatorów, ustalono z nim jaki projekt będzie realizował, gdzie i kiedy. Ustalono także i zaakceptowano kosztorys. Możemy tu mówić o artyście i producencie. Artysta odpowiada za merytoryczną, artystyczną stronę projektu, natomiast producent za stronę organizacyjno-finansową. Producentem może być galeria lub fundacja, ale także muzeum, miasto lub biennale sztuki. Producent może przejąć odpowiedzialność za dystrybucję pracy artysty, czyli za prezentację dokumentacji pracy lub odtworzenie pracy, jeśli artysta wyraził na coś takiego zgodę. Ale sama produkcja pracy nie jest mechanicznym wykonaniem idei artysty. Praca może bowiem ulegać różnym zmianom na każdym etapie produkcji, a artysta dokonywać korekt pod wpływem zmieniających się sytuacji i sugestii swoich współpracowników, wolontariuszy, wykonawców, obserwatorów i innych współautorów, jak ich nazywa Wodiczko.

Wodiczko przyjmuje rolę aktywisty. Rodzi się pytanie, czy te dwie role, artysty i aktywisty, dają się ze sobą pogodzić? Czy da się pogodzić bezintere-

sowność sztuki z jej społeczną użytecznością? Podczas przygotowań do projekcji, wśród współpracowników artysty mogą się zawiązać jakieś więzi o charakterze pozaartystycznym, ale na samą projekcję przychodzi publiczność, która chce obejrzeć pracę Wodiczki, a nie anonimowego działacza społecznego. A jeśli wśród publiczności pojawi się ktoś przypadkowy, nieorientowany i zapyta „Co to jest?”, to najpewniej usłyszy „To sztuka”⁶⁴. Artysta może zwracać uwagę na pewne problemy, w mniej lub bardziej zajmującej, intrygującej formie, ale nie może ich rozwiązywać. Dlatego tak ważne dla artysty jest dotarcie nie tylko do bezpośredniej widowni, ale także do mediów, a za ich pośrednictwem do publiczności medialnej.

Dystrybucja to rozpowszechnianie dzieła, a właściwie idei artysty, Dzieło może być rozpowszechniane za pomocą różnych środków, w formie instalacji galeryjnej czy muzealnej, dokumentacji lub informacji. Ta ostatnia jest bardzo ważna, bo to od niej zależy, czy artysta będzie funkcjonował, jak Yves Klein lub Rudolf Schwarzkogler, czy jak ów anonimowy Japończyk, który miał wyskoczyć z któregoś piętra wieżowca i roztrzaskać się na swoich płótnach rozłożonych na ulicy lub równie anonimowy Australijczyk, który miał obciąć sobie rękę i pokazać ją na wystawie – są to apokryfy od lat funkcjonujące w krytyce artystycznej, podobnie jak plotka, że Schwarzkogler popełnił samobójstwo odcinając sobie penisa. Sprawna dystrybucja sprawia, że dzieło (idea artysty) trafia do różnych grup, do laików, dyletantów i do znawców sztuki. Dzieło (idea artysty) funkcjonuje w obiegu medialnym i obiegu artystycznym. Niektórzy artyści i grupy nastawiają się od razu na publiczność medialną, można powiedzieć, że tworzą sztukę medialną – jak ukraiński Femen czy rosyjska grupa Pussy Riot. Cały świat słyszał o działaniach obu grup i represjach jakie na nie spadły, choć mało kto wdział prezentowane przez obie grupy akcje (możemy je zobaczyć w Internecie).

Konsumpcja pokazuje jak stworzone przez artystę dzieło może być wykorzystywane i używane przez odbiorców. Konsumpcja nie jest bierna, nie jest też dawną interpretacją – poszukiwaniem właściwego znaczenia dzieła. Przeciwnie, ma charakter twórczy, pozwala dopisywać do dzieła nowe sensy. Jest reakcją na dzieło, a ta staje się coraz ważniejsza, ponieważ dzieło zmienia się w zdarzenie, event i dlatego estetyka eventu zaczyna coraz częściej wypierać i zastępować estetykę dzieła.

64. M.A. Potocka, *Daj spokój, to tylko sztuka*, (w:) *Publiczna przestrzeń dla sztuki...*, dz. cyt.

From Aesthetic Situation to the Art Industry

GRZEGORZ DZIAMSKI

Adam Mickiewicz University in Poznań

Abstract: *Nowadays, the triad: artist – work of art – receiver, being the basis of any reflection within theory of art and point of departure for Maria Golaszewska and Peter Bürger, has started to collapse. It is reinterpreted particularly in the context of post-conceptual artistic tendencies. The article rises the question how, in the new genre public art and in the mail art, notions of artist, work of art, and receiver, are being transformed? We can describe public art in terms of production – distribution – consumption. Artists of new genre public art create their works in close cooperation with various subjects and institutions. Mail art artists want to take full control over production and distribution of their works. Concentration on production means that we focus our interest not on creative process but on process of the art production. The producer can also take responsibility for distribution of artist's works, i.e. for their presentation in the form of documentation or installation. Production is not mechanical materialization of the artist's ideas. Distribution means dissemination of an artwork, that is, the artist's idea. Work can be disseminated by various means, via galleries or museums, in the form of documentation or media information. Consumption is not a passive interpretation or looking for the proper meaning of an artwork but rather a creative reaction to an artist's proposition. It is the reaction to an artwork, which become more and more important, because a very work of art is replaced by an event, aesthetics of an artwork is substituted by aesthetics of event.*

Keywords: *artist, artwork, receiver, production, distribution, consumption, new genre public art, mail art*

Od zabiegów estetyzacji rzeczywistości do hegemonii logiki symulacji

PATRICK LEFTWICH

UNIwersytet Jagielloński

Streszczenie: Artykuł przedstawia, w jaki sposób Wolfgang Welsch i Jean Baudrillard problematyzują tendencję do estetyzacji zarówno w praktykach indywidualnych, jak i społecznych, która prowadzi do podporządkowania rzeczywistości logice symulacji. Welsch podejmuje refleksję nad procesem estetyzacji, który jego zdaniem od drugiej połowy ubiegłego wieku opanował wszystkie manifestacje życia społecznego. Zmiany w świadomości i ujmowaniu rzeczywistości nazywa głęboką estetyzacją. Zaś Baudrillard wskazuje na konsekwencje związane z rosnącym znaczeniem estetyzacji dla społeczeństwa postmodernistycznego. Symulacja, którą można rozumieć jako autoreferencyjność systemu, wywiera na społeczeństwie dojmujące wrażenie świata odarte-go z sensu. Przywołanie przykładów takich symulaków, jak Bóg, sztuka czy Disneyland, służy pokazaniu, w jaki sposób transformacja stosunków społecznych – zachodząca w wyniku osadzania doświadczenia w nowych mediach i estetycznych wzorach egzystencji – z tym, co powinno być realnością, prowadzi do hegemonii logiki symulacji. Druga część tekstu podważa na polach filmoznawstwa, estetyki i ontologii kategorię symulacji Baudrillarda. Krytyka – demonstrująca aporie i niewystarczalność podejścia Baudrillarda i Welscha – przeprowadzona zostaje w odniesieniu do prac Gillesa Deleuze'a, Viléma Flussera i Quentina Meillassoux.

Słowa kluczowe: estetyzacja, symulakra, symulacja, społeczeństwo ponowoczesne, media, Wolfgang Welsch, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Vilém Flusser, Quentin Meillassoux

Elementy praktyk estetyzacji życia sięgają, co najmniej, antycznej *techné tou biou*, sztuki życia opartej na *epimeleia heautou*, trosce o siebie. W świetle koncepcji Wolfganga Welscha i Jeana Baudrillarda dopiero XX wiek przyniósł w wymiarze przekształceń całego społeczeństwa wizję życia podporządkowanego estetycznemu modelowi. Welsch podejmuje refleksję nad zjawiskiem estetyzacji, które jego zdaniem od drugiej połowy ubiegłego wieku podporządkowuje sobie wszelkie przejawy życia społecznego. Zaś Baudrillard opisuje następstwa związane ze wzrostem znaczenia estetyczności w społeczeństwie ponowoczesnym. Przekształcenie relacji społeczeństwa do rzeczywistości, w konsekwencji jej zapośredniczenia w „nowych mediach” oraz estetycznych wzorach egzystencji, prowadzi do hegemonii logiki symulacji rzeczywistości. Perspektywa obrona przez obu postmodernistycznych myślicie-

li potrafi objąć wiele różnych mechanizmów i tendencji współczesnego świata, lecz dociera do ontologicznych i politycznych aporii – niektóre z nich zostaną przedstawione pod koniec.

W artykule *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* Welsch wyróżnia dwa poziomy estetyzacji: powierzchowną i głęboką. Pierwsza, powierzchowna, odnosi się do „zdobienia” rzeczywistości, „osładzania [jej] estetycznym flair”¹, wprowadzania ładnych elementów. Filozof nazywa płytką estetyzacją również przeformułowanie powszednich czynności i zwyczajów w przeżycia, mające połysk i aksamitność wyjątkowej tkaniny. Każda chwila egzystencji staje się dźwiękiem orkiestry symfonicznej, bądź odcieniem nakładanym na płótno, niosąc nadzieję, że na koniec z naszego życia wyłoni się struktura dzieła sztuki, które wybrzmi jak ostatni koncert. Wszyscy mogą zostać artystami życia, na których *oeuvre* złoży się nieprzerwany łańcuch ich własnych przeżyć. Wartością przewodnią kultury nastawionej na przeżywanie (rozumiane jako doświadczenie zapośredniczone w porządku estetyzacji) jest przyjemność. Przyjemnością Welsch określa stosunek do świata, którego praktykowanie nie implikuje realnych konsekwencji. Rozrywka, zabawa, festyn definiują naszą współczesną kulturę – hedonizm stał się jej nową matrycą². Welsch wyróżnia ponadto wymiar ekonomiczny fenomenu estetyzacji powierzchownej. Obecnie o sprzedaży nie decyduje już sama materialna jakość produktu, lecz przede wszystkim estetyczna atmosfera roztoczona wokół niego przez reklamę, zabiegi stylizacyjne i upiększające – o wartości towaru decyduje miejsce w systemie znaków, a nie jego rzeczywiste i pragmatyczne walory. Welsch eksponuje aspekt estetyczny towaru, dzięki któremu władza (w sensie foucaultowskim) ukrywa i reprodukuje siebie w mechanizmach konsumpcji. Wyprowadza stąd dwie kluczowe tezy: „następuje zamiana towaru i opakowania, bytu i pozoru, hardware’u i software’u”³ oraz „na płaszczyźnie społecznej estetyka stała się autonomiczną wartością przewodnią”⁴.

Procesy powierzchownej estetyzacji prowadzą do przekształcenia samego porządku symbolicznego. Głęboka estetyzacja nie obejmuje już wprost rzeczywistości doświadczanej zmysłowo, lecz dotyczy świadomości, myślenia, ujmowania rzeczywistości. Estetyzacja świadomości została poprzedzona przez zapośredniczenie społeczeństwa w mediach elektronicznych oraz przez przemiany materialno-technologiczne, które umożliwiły relatywnie łatwo i tanio reprodukcję oraz dystrybucję tych mediów. Dotychczas operacje na rzeczywistości cechowały się fundamentalnym doświadczeniem twardości i sztywności, lecz ze względu na postęp technologiczny materiał przestaje stawiać nieprzekraczalny opór i staje się podatny na transformacje. Zanim nowe tworzywo zostanie uzyskane, podlega symulacji komputerowej. Mate-

1. W. Welsch, *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. K. Gućalska, (w:) tenże, *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków 2005, s. 33.

2. Tamże, s. 34.

3. Tamże, s. 35.

4. Tamże, s. 35.

ria ma swą przyczynę w estetycznej – tj. pozwalającej na dowolne projektowanie, sprawdzanie i kombinowanie – przestrzeni ekranu monitora. „Zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie [co należy do poziomu estetyzacji powierzchniowej], o ile determinują już ich strukturę”⁵. Rzeczywistość nabiera coraz bardziej wirtualnego i dającego się manipulować charakteru. Telewizja i Internet, główne media kształtowania oraz przekazywania rzeczywistości, wzmacniają te procesy. Jeśli można dowolnie przełączać kanały, układać ramówkę, aranżować wideo, komponować obrazy, etc., realność coraz bardziej rozmywa się w codziennym doświadczeniu. Proces odrealnienia pogłębia niewiarygodność prezentowanych obrazów – nie da się rozstrzygnąć, czy oraz jak dalece są inscenizowane, symulowane. Niczym w filmie *Purpurowa róża z Kairu* Woodego Allena, im częściej przekraczamy linię graniczną między kinem a światem, tym trudniej zorientować się, po której stronie jesteśmy. Ze świata, w którym postacie filmowe poruszają się wśród nas, już nie ma powrotu. Społeczeństwo pozbawione zostaje kryterium prawdy i fałszu, ponieważ kategorie te nie przystają do rzeczywistości mediów elektronicznych. Najpierw poczucie odrealnienia dotyczy samych ekranów, później nastawienie do przestrzeni medialnej rzutuje się na całą rzeczywistość. Wszystko jest ekranem, tylko potrzeba odpowiednich pilotów, by nim sterować. Współczesną jednostkę, będącą wypadkową tych procesów, Welsch nazywa *homo aestheticus* – „człowiek estetyczny jest zmysłowy, hedonistyczny, wykształcony, przede wszystkim zaś ma wyborny smak”⁶. Sytuacja egzystencjalna *homo aestheticus* rysuje się tak, że jego bycie w świecie organizuje jeden totalizujący rejestr tego, co estetyczne. Bycie estetycznym wymaga prymatu relacji zmysłowej z rzeczywistością nad innymi, której zaś kryterium wartościującym jest przeżywanie przyjemności. Przyjemne może być jedynie to, co zgodne jest z gustem estetycznym, któremu ulega jednostka.

Termin „estetyczny”, jak widać na podstawie powyższego zestawienia zjawisk mieszczących się w ramach procesu estetyzacji, posiada wiele znaczeń, zależnych od kontekstu, w jakim zostanie użyty. Do synonimów słowa „estetyczny” należą m.in.: „zmysłowy”, „piękny”, „przyjemny”, „artystyczny”, „pozorny”, „fikcyjny”, „kreacyjny”, „potencjalny”, „zabawowy”. Wobec tak szerokiego zakresu znaczeń, Welsch przewiduje zarzut o bezużyteczność wieloznacznego i uniwersalnego pojęcia. Odpiera go powołując się na „podobieństwo rodzinne” Ludwiga Wittgensteina. Od jednego elementu znaczeniowego można przejść do kolejnego zachowując sensowność całego pojęcia „estetyczny” i nie definiując jego istoty.

W refleksji Baudrillarda pojęcia estetyczności i estetyzacji zajmują, implícite, ważne miejsce i wszystkie elementy znaczeniowe „estetyczności” wymienione przez Welscha można odnaleźć w pismach Francuza. Wirtualność zdaje

5. Tamże, s. 36.

6. Tamże, s. 39.

się być najistotniejszym dla teorii społecznej momentem pojęcia „estetyczny”. „Wirtualność, pisze Welsch, stanowi charakterystykę specyficznie estetycznego ujmowania rzeczywistości, które pojawia się tam, gdzie kontemplacja estetyczna staje się głównym modelem stosunku do rzeczywistości”⁷. Zatem, wirtualność, pojmowana jako cecha zdystansowanej, chłodnej, ironicznej postawy, dla której świat nie składa się z realnych rzeczy, nie osadza się na zasadzie determinującej zjawiska, lecz jest zbiorem fenomenów, pod i poza którymi nic się nie kryje, gdyż istnieją tylko powierzchwnie. Nie będąc umocowanym w żadnym substancjalnym podłożu, „świat estetyczny jako całość rodzi wrażenie lekkości, zmienności, zwiewności”⁸.

Baudrillard nie posługiwał się pojęciem estetyczności i z pewnością nie uważał siebie za estetyka. Jednak estetyczność oraz proces estetyzacji stanowią, jeśli nie oś, to przynajmniej, jeden z punktów ciężkości jego rozważań na temat stanu współczesnego społeczeństwa. Warto spojrzeć na teorię symulacji, implozji oraz hiperrzeczywistości, najpełniej wyłożoną przez Baudrillarda w *Symulakrach i symulacji* (1981), właśnie w perspektywie estetyczności i wirtualności.

Przewartościowaniu hardware’u i software’u odpowiada u Baudrillarda przejście ze społeczeństwa nowoczesnego, zorganizowanego wokół produkcji, w społeczeństwo symulacyjne, reprodukujące rzeczywistość w mediach elektronicznych. Według Francuza – w latach 70. tą przemianą zajmował się ze stanowiska marksistowskiej krytyki społecznej – pojęcia kapitału oraz ekonomii politycznej utraciły swą moc eksplikatywną. Odtąd znaki oraz kody będą reprodukowały inne znaki w nieskończonych, spiralnych cyklach – w ten sposób Baudrillard rozumie zwrot ponowoczesny. Rdzeniem społeczeństwa ponowoczesnego więc nie będzie już produkcja i konsumpcja towarów (których sens, o ile nie był adekwatny do wartości użytkowej, to przynajmniej ufundowany był na niej), ale symulacja oraz nie-sensowna gra między reprodukującymi się obrazami i znakami.

Wskazałbym dwa wątki zaobserwowane i wyłożone przez Nietzschego⁹, za sprawą których Europa w XX wieku wkroczyła w epokę symulacji. Z jednej strony, ideał sztuki życia rozszerzył pojęcie dzieła sztuki i praktykę artystyczną na egzystencję i domagał się upiększania codzienności. W efekcie dominanta kulturowa przeniosła się z linearności ku powierzchniowości, co zdaniem Viléma Flussera, czeskiego filozofa mediów, doprowadziło do inwazji obrazów technicznych w przestrzeń społeczną¹⁰. Z drugiej strony, obwieszczenie śmierci Boga zniosło instancje odwoławcze, podważyło fundamenty, zmultiplikowało punkty odniesienia, zainicjowało upadek metanarracji i proces równoprawniania dyskursów. W sytuacji, kiedy powyższe fenomeny intensyfikują

7. Tamże, s. 51.

8. Tamże, s. 52.

9. Baudrillard wnikliwie studiował „wielkiego dekonstruktora metafizyki”.

10. V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, przeł. N.A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

ją się do niespotykanych wielkości, Francuz przeprowadza swoją analizę rzeczywistości, której efektem jest określanie obecnej kondycji społecznej, właśnie, symulacją.

Baudrillard, jako myśliciel niesystemowy, zamiast wskazywać jednoznaczną definicję symulacji, nakreśla przestrzeń sensów za pomocą szeregu ilustracji i metafor. Podążając za intencjami filozofa należy wystrzegać się mówienia o „sensie” i napisać, że spiralny ruch symulacji akumuluje przestrzeń znaków, znaków bez referencji poza własny układ, bez odniesienia w naturze; znaków unoszących się w nieważkości, wirujących wokół pustki. Symulacja wynika z nieskończonego obiegu znaków, które wyrugowane zostały z porządku reprezentacji, tj. ekwiwalencji znaku i rzeczywistości, ponieważ jeden z członów relacji ekwiwalencji, rzeczywistość, utracono. Rzeczywistość – dla Baudrillarda nadrzędny i normatywny dla pewnej społeczności porządek – zniknęła, gdyż została podwojona, bądź nawet zwielokrotniona. Wystarczy wskazać bądź wyobrazić sobie choćby jeden przykład symulacji, by rzucił on cień na całą rzeczywistość, by siłą wrażenia, że wszystko bez reszty może być symulowane, stała się nieodparta. Jeśli mamy do czynienia z dwoma lub więcej porządkami i brakiem instancji decydującej o nadrzędności (np. Boga lub historii, które same okazały się symulakrami¹¹), to wkraczamy w hiperrzeczywistość – świat całkowicie symulowany, w którym pozbawieni jesteśmy probierza prawdy i fałszu, zwierciadła bytu i pozoru, kryterium wyróżniającego oryginał pośród tysięcy kopii.

Znak nie utracił swego znaczenia z powodu swego niedoboru, lecz sens znaku rozpuścił się w nadmiarze, eskalacji produkcji obrazów, orgii wizerunków (znamiennie, że Baudrillard przytacza w *Precesji symulaków* ikonoklastów). Symulacja dezaktualizuje metafizykę, gdyż wchłania wszelkie dualizmy, na których metafizyka się fundowała. Proces zastępowania rzeczywistości przez symulację Baudrillard rozpisuje następująco: 1) na początku istnieje oryginał (obraz, jaskinia w Lascaux, relikwia), 2) następnie, żeby uratować go przed unicestwiającym czasem, stworzona zostaje kopia nieodróżnialna od oryginału, czego skutkiem jest, 3) że „teraz nie ma już między nimi różnicy: podwojenie wystarczy, by odesłać obydwie w sferę sztuczności”¹². Tutaj ukazuje się inny, nostalgiczny aspekt hiperrealności, która powstaje poprzez sztuczne wskrzeszanie martwej rzeczywistości. Ten świat przenika atmosfera retro: recykling, remiks, remake i rehabilitacja wyczerpanych iluzji i wyobrażeń, dawnych punktów odniesienia (lecz już nie mających znaczenia, bo (o czym każdy wie) jedynie symulowanych). Akumulacja wszystkiego, co przeszłe, w muzeach, galeriach, archiwach, bazach danych, serwerach, etc. oraz fetyszyzacja historyczności stanowią rozpaczliwą i groteskową próbę reaktywacji rzeczywistości, resuscytacji sensu dla społeczeństwa. Rozpaczliwość i groteskowość

11. Z łac. *simulacrum*, co znaczy „podobieństwo, pozór” — obraz, który nie ma odniesienia do rzeczywistości; jest czystą symulacją, pozorującą rzeczywistość albo tworzącą własną rzeczywistość.

12. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 15.

tej próby Baudrillard pokazuje na przykładzie szczątków Ramzesa II. Każda kolejna zakonserwowana mumia wysyłana do muzeów, by zwiększyć dostęp do „prawdy historycznej”, zwielokrotnia uniwersum znaków i paradoksalnie wypłukuje ostatnie skrawki rzeczywistości. Francuz dodaje, że tak naprawdę agonia realności wynika z precesji symulaków. Zauważa, że w obecnym społeczeństwie najpierw tworzymy modele, a dopiero potem zjawia się „rzeczywisty fakt”. Jeśli model poprzedza fakt, to nie da się określić, czy to, co wydarzy się później, zatem „po modelu”, należy do porządku rzeczywistości czy nie. Rodzi się obawa, że zjawisko nie jest niczym więcej niż przedłużeniem modelu, znakiem zajmującym odpowiednie miejsce. Fakt, który nie jest już i nie może być rzeczywisty, ponieważ jego pojawienie się, zasadniczo, nie ma znaczenia, nie prowadzi do żadnych realnych konsekwencji (wszystkie zostały przewidziane przez najróżniejsze modele, toteż lepiej nawet nie próbować). Nawet wizje przyszłości pozostają zamknięte w fetyszyzujących historii wyobrażeniach. Widać to w dyskursach politycznych – zarówno na prawicy jak lewicy obecnie mamy do czynienia z pragnieniem powrotu do idealnego stanu z przeszłości. Również transhumanizm, zyskujący coraz większy rozgłos trend popularyzowany m.in. przez Nicka Bostroma oraz Raya Kurzweila, pozostaje zamknięty w myśleniu nowożytnym. Przy zaanagażowaniu w najnowsze technologie postrzega jednocześnie rozszerzenie bądź przekroczenie kondycji ludzkiej wyłącznie jako augmentację podmiotu humanistycznego¹³.

Logikę symulacji wyraża wstęga Möbiusa, za pomocą której wyobrażony jest niepowstrzymany wir interpretacji, gdzie dawne (tj. z porządku metafizycznego) bieguny mieszają się i przeplatają – coraz trudniej je rozróżnić aż dochodzi do ich implozji. Implozja absorbuje klasyczne przeciwieństwa: podmiot-przedmiot, przekaz-przekaznik, prawda-fałsz, etc. „Jeśli weźmiemy pod uwagę pełen cykl jakiegokolwiek działania bądź wydarzenia w systemie, w którym linearna ciągłość i dialektyczna biegunowość przestały istnieć, na polu zaburzonym przez symulację, wszelki determinizm wyparowuje, każde działanie ulega zniesieniu z końcem cyklu, przynosząc zysk każdemu i rozpraszając się we wszystkich możliwych kierunkach”¹⁴. W hiperrzeczywistości prawdziwe sprzeczności są niemożliwe – to stan zawieszenia oraz bezwładu, pozbawiony wszelkiej przypadkowości, bez celu, ruchu i dynamiki, w którym gesty i czyny pozostają równoważne, więc nie istnieją realne różnice między nimi.

Można przedstawić na trzech wyróżniających się przykładach, jak Baudrillard śledzi proces od estetyzacji do symulacji: symulakra Boga, Disneylandu oraz końca sztuki. Wszystkie trzy wyrażają stan współczesnego społeczeństwa symulacyjnego w pomniejszeniu, jednak eksponując inny jego aspekt. Postulowana przez filozofia, m.in. w rozmowach *Przed końcem*, fraktalność struktury społecznej umożliwia mu rozszerzenie prawdy dotyczącej części na struk-

13. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 188.

14. Tamże, s. 24

turalnie identyczną całością. Pierwszy z egzemplarzy pokazuje, jak mnożenie obrazów wypłukuje rzeczywistość. Drugi – Disneyland – odsłania wysiłek ratowania zasady rzeczywistości. Zaś zjawisko końca sztuki nakreśla w szerszej perspektywie konsekwencje zjawiska estetyzacji rzeczywistości.

Podjmując kwestię Boga jako symulakrum, Baudrillard wychodzi od tzw. *Kłótni o obrazy*, sporu o przedstawianie Boga. Ikonokłaści, powołując się na Księgę Wyjścia, sprzeciwiali się reprezentowaniu boskości, ponieważ Bóg transcenduje wszelkie wizerunki, które należą do porządku skończoności. Jakiegokolwiek ich wykonanie profanuje boskość, toteż jej przedstawianie musi zostać zakazane. „A jednak może [zostać przedstawiona, czego dowodzą średniowieczne ikony]. Lecz czym się staje boskość, gdy uobecnia się w ikonach, gdy pomnaża się w symulakrach? Czy pozostaje najwyższą władzą, ucieleśniając się jedynie w sposób naturalny w obrazach jako widzialna teologia? Czy może rozprasza się w symulakrach, które same obnoszą się ze swym przepychem i potęgą fascynacji – skoro widzialna maszyneria ikon zastępuje czystą i inteligibilną ideę Boga?”¹⁵. Produkcja obrazów niesie dwie poważne konsekwencje dla każdej idei, na której opiera się autorytet, czy chodzi o świętość, czy o władzę polityczną. Po pierwsze, Baudrillard stwierdza, że obrazy mające odsyłać do Boga ewoluują w autoreferencyjne symulakry, zaś zwiększenie mocy i ilości symulaków wymazuje ze społecznej świadomości ideę, którą przedstawiają. W efekcie rodzi się wątpliwość, czy kiedykolwiek ta idea istniała realnie. Jeśli obróciła się w symulakr, to już u źródła musiała być własnym symulakrem – nie ma niczego poza symulakrami. Dlatego, zdaniem Baudrillarda, z takim uporem ikonokłaści zwalczali obrazy, ponieważ przeczuwali, że obrazy niczego nie kryją. Gdyby wierzyli, że ikony znajdują się tylko w drugim stadium obrazu¹⁶, że „jedynie przysłaniają bądź skrywają platońską ideę Boga, nie byłoby powodu, by je niszczyć”¹⁷. Zniekształcałyby rzeczywistość, lecz nie uniemożliwiałyby dotarcia do prawdy. Ikonokłaści wiedzą jednak, że wizerunki Boga należą do porządku symulaków, trzeciego stadium obrazu. Jeśli Bóg, gwarantujący porządek reprezentacji, rękojmnia wymiany znaku na sens, jest symulowany, wtedy społeczeństwo, jako system znaków, zostaje pozbawione grawitacji i wyniesione w próżnię, same stając się symulakrem. Baudrillard podaje ten przykład w celu zmetaforyzowania całości społeczeństwa, symulacji w najszerszym wymiarze. Przeczujemy, że rzeczywistości już nie ma, albo co gorsza nigdy jej nie było, zatem zaciekle produkujemy coraz więcej i bardziej realnych, intensywniejszych symulaków.

W ten sposób przechodzimy do Disneylandu, „doskonałego modelu wszystkich spletających się ze sobą porządków symulacji”¹⁸, w którym, jak

15. Tamże, s. 10.

16. Cztery stadia znaku i obrazu: 1) odbija głęboką rzeczywistość, 2) skrywa i wynaturza głęboką rzeczywistość, 3) skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości, 4) traci wszelkie związki z głęboką rzeczywistością, nie powołując się nawet na jej negację – jest symulakrem samego siebie.

17. Tamże, s. 10.

18. Tamże, s. 18.

pisze Baudrillard, „rysuje się obiektywny profil Ameryki”¹⁹. „Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że ‘rzeczywisty’ kraj, cała ‘rzeczywista’ Ameryka jest Disneylandem”²⁰. Istnieje po to, aby resuscytować rzeczywistość, przekonać Amerykanów, że ich egzystencja wciąż jest rzeczywista, przesłonić fakt, że Ameryka znalazła się w hiperrealnej przestrzeni, że należy do porządku symulacji. Disneyland to fraktal Ameryki, lecz jednocześnie Ameryka jest fraktałem społeczeństwa symulacyjnego w ogóle. Hiperrzeczywistość Ameryki stanowi „elektrownię wyobrażeń, które zaopatrują w rzeczywistość”²¹ resztę świata zapatrzoną w Amerykę, niczym w ekran telewizora. W Disneylandzie, Ameryce, telewizji i całym systemie społecznym dochodzi do nieustannej przeróbki odpadów przeszłości, przywracania fantazmatów baśniowych, historycznych i mitologicznych, by ukryć nieobecność rzeczywistości.

Sztuka podlega tym samym objawom symulacji i hiperrzeczywistości. Kiedy w książce *Przed końcem* Francuz mówi o końcu sztuki, ma na myśli niewystarczalność dotychczasowego pojęcia sztuki, jego rozsadzenie przez XX-wieczną praktykę artystyczną. „Sztuka, tak jak rzeczywistość, jest pojęciem, które zostało skonstruowane, może więc także zostać zdekonstruowane. Koniec nie oznacza, że niczego już nie będzie”²². Kres to nasilenie, intensyfikacja, rozrost ponad miarę, aż do własnej parodii. Sztuka doprowadza się do swego końca, bo osiągnęła monstrualne rozmiary, wchłaniając w siebie całą rzeczywistość. W tym momencie wracamy do punktu wyjścia – wpływu totalnej estetyzacji rzeczywistości społecznej, której procesy transformują każdy przejaw rzeczywistości w jej symulację. Początkowy gest nadkodowania, tj. podwojenia tego, co powszednie, który miał na celu transcendowanie jałowego życia poprzez uwznioślające i nadające sens wartości estetyczne, okazał się niemożliwy. Nie ma niczego transcendentnego wobec życia i wszelkie próby wyjścia prowadzą do jeszcze większego poczucia banalności. Równocześnie estetyzacja, rozszerzona na wszelkie przeżycia i rzeczy dostępne człowiekowi uległa zbanalizowaniu.

Przełom w dziejach sztuki, który zdaniem Baudrillard doprowadził do jej końca, nastąpił wraz z pojawieniem się w galeriach ready-made’ów, najpierw za sprawą Marcela Duchampa, później podchwyczone i rozwinięte przez Andy’ego Warhola. Oto moment, w którym świat sztuki wkroczył w hiperrzeczywistość, stając się własnym symulakrem. „[O]d sztuki w sensie ścisłym przeszliśmy w sferę swego rodzaju transestetyzacji banalności... (...) w życiu codziennym mamy do czynienia z ową ‘ready-madyzacją’, transestetyzacją wszystkiego, co się tylko da, co sprawia, że tak naprawdę brak już miejsca na jakiekolwiek złudzenie. Owe pogrążenie się banalności w sztuce i sztuki w banały, owa wspólna gra, wzajemne uwikłanie i wszystko...”²³. *Ready-mades* sym-

19. Tamże, s. 19.

20. Tamże, s. 19.

21. Tamże, s. 20.

22. J. Baudrillard, *Przed końcem*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 134.

23. Tenże, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 105-106.

bolicznie postawiły znak równości między sztuką a rzeczywistością, rozsadziły bramę wpuszczając w obręb murów pojęcia sztuki każdy przedmiot, każdą czynność, każdą myśl. Dziś wszystko jest (lub może być) sztuką, a sztuka jest wszystkim. Duchamp wnosząc *Fontannę* do galerii zrywa z iluzją sztuki, która tworzyła rozdźwięk z rzeczywistością – zdmuchnął przepierzenie odgradzające sztukę od rzeczywistości niebędącej sztuką. Sztuka od tej pory już nie potrzebuje wydzielonej przestrzeni, sceny czy płótna, gdzie redukując, przekształcając rzeczywistość, tworzyłaby złudzenie. Pozbawiając się iluzji możliwej dzięki utrzymaniu dystansu wobec rzeczywistości, którą teraz pochłonęła w skali jeden do jeden, bez reszty, sztuka stała się autoreferencyjna. Potrafi mówić wyłącznie o sobie – liczy się samo medium, jego multiplikacja oraz omniprezenca. Treść przekazu utraciła znaczenie, więc indyferentne jest, co medium przekazuje, ważne, że przekazuje, że uobecnia się w społeczeństwie. Jeśli sztuka przyjęła cechę indyferencyjności, to popadła w hiperrzeczywisty bezwład, egalitaryzm wszelkiej działalności, który wyzuty jest z jakiegokolwiek napięcia wynikającego z różnic. Sztuka rodzi jedynie obojętność, „cool, chłodną przyjemność”²⁴ – kategoria ta opisuje przeżycie estetyczne w epoce symulacji (a także doświadczenie samej rzeczywistości).

Baudrillard za przykłady pozbawionych złudzenia dzieł sztuki, fraktali całego społeczeństwa, oprócz *object trouvé* Duchampa i *ready-mades* Warhola, podaje m.in. kino lat 80. i 90.: *Barry Lyndon* Stanley Kubricka, *Barton Fink* Joela i Ethana Coenów, *Dzikość serca* Davida Lyncha. Filmy przeładowane techniką, zalane cytatami, hiperrealne, bez szczelin dla iluzji, stworzone nadwyżką środków i z nadmiernym mistrzostwem, przedstawiają „bezużyteczną doskonałość obrazu”²⁵. Przyczyna zjawiska hipertrofii rzeczywistości w kinie leży bezpośrednio w rozwoju technologii. Dzięki coraz czystszej ścieżce dźwiękowej, bardziej kolorowym, dokładniejszym taśmom, rejestracji cyfrowej, *high definition*, technologii 3D „nie ma już miejsca na biel, pustkę, elipsę, milczenie”²⁶, wyrugowana zostaje wyobraźnia, film nie otwiera przestrzeni dla niej. Widzowi pozostaje „potwierdzić owy eksces kina, kładącego kres wszelkiemu kinematograficznemu złudzeniu”²⁷. Kino dąży do symulacji absolutnej realności, popada tym samym w „banalność”, „nagą oczywistość”, „nudę” i „pretensję do bycia rzeczywistym”²⁸. Jednocześnie, „kino zmierza do absolutnej zbieżności z samym sobą”²⁹, przez co gubi sens.

Dziś ta analiza filmów prowokuje uzasadnione obiekcje. Od czasów powstania wymienionych produkcji przez kilka ostatnich dekad technologia kinematograficzna znów przeszła dużą rewolucję, szczególnie za sprawą technik cyfrowego nagrywania i obróbki materiału (można dodać także rozwój gatunku

24. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 61.

25. Tenże, *Spisek sztuki*, dz. cyt., s. 39.

26. Tamże, s. 39.

27. Tamże, s. 38.

28. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, wyd. cyt. s. 62.

29. Tamże.

seriali telewizyjnych. *The Wire*, *Breaking Bad* czy *Gra o tron* znacząco przyczyniły się do przeobrażenia standardów gry aktorskiej i konstrukcji fabuły). Oglądając dzisiaj przykłady Baudrillarda czujemy dystans, którego według Francuza nie powinno tam być. Czas wytworzył scenę umożliwiając ponowne doświadczenie iluzji oraz umowności sztuki – aktorzy nie grają tak naturalnie, jak we współczesnych produkcjach, montaż wydaje się zbyt sugestywny, efekty specjalne ukazują swoje „szwy”, itd. Jednak Baudrillarda nie zajmuje poziom empiryczny, lecz pyta o strukturę transcendentálną, która uległa radykalnej zmianie znaczącej przejście od społeczeństwa nowożytnego do postmodernistycznego. Jeśli stanowisko autora *Symulaków i symulacji* odwołuje się do argumentu transcendentálnego – chociaż podane przez niego przykłady straciły dla nas moc symulaków – powinniśmy wskazać współczesne filmy, które na tej samej zasadzie funkcjonują dla naszego doświadczenia estetycznego (dzięki aktualnie najdoskonalszym technikom). Pozostaje mi odwołać się do własnego doświadczenia i wymienić choćby *Wielkiego Gatsby'ego* Baza Luhrmanna, *Moneyball* Bennetta Millera lub *Mad Max: Na drodze gniewu* George'a Millera, jako filmy, które osiągają kondycję hiperrzeczywistości i stają się symulakrami, przekraczając dystans bezinteresownego (w sensie kantowskim) podmiotu estetycznego. Pytanie, czy pozostajemy w obrębie argumentacji transcendentálnej? Dla każdego pokolenia zostają wyznaczone standardowe przyzwyczajenia kinematograficzne (co do gry, montażu, schematów, atmosfery, itd.). Wspólną cechą powyższych filmów, moim zdaniem, jest reprodukcja tych przyzwyczajień; skrywają, że zostały przez kogoś nakręcone, że istnieją dzięki serii pewnych decyzji. Osiągają ten efekt, ponieważ nie wytwarzają żadnej różnicy względem zachowawczego i panującego kanonu tzw. kina środka, tj. kina wielkich produkcji wyświetlanych w multikinach. W rezultacie okazują się banalne, nieinformatywne, odtwarzające konwencje i nawyki widzów jeden do jednego, bez różnicującego dystansu. Nie w tym rzecz, by poddać kino środka wyniosłej krytyce sztuki masowej à la Theodor Adorno (w wielu aspektach te filmy zawierają pewne wartości) – należy zwrócić uwagę na różnice przenikające przemysł filmowy. Produkuje się różnego typu kino, dla różnych odbiorców i oparte na różnych praktykach (jak choćby sukces neomodernizmu Béli Tarra, Tsai Ming-lianga czy Šarūnasa Bartasa) – brzmi jak banał, ale właśnie to, że równocześnie do hiperrealnego wciąż tworzy się innego rodzaju kino, przeocza Baudrillard. Oczywiście można odpowiedzieć, że kino festiwalowe się nie liczy w przemianach społecznych. Wtedy zbliżamy się do trywialnej interpretacji heglizmu, walec dziejów idzie w określonym kierunku, jedynie matematyczna większość motywuje zmiany, a wszelkie marginesy nie mają wpływu na ich kierunek czy prędkość.

I tutaj dochodzimy do momentu, w którym ujawnia się problem z teorią Baudrillarda *in extenso*. Autor *Wymiany symbolicznej i śmierci* skupia swoje analizy na ograniczonym zestawie procesów społecznych, tym samym zawężając perspektywę do tak małej soczewki, że jego wnioski stają się wątpliwe.

Pewne tendencje oraz zjawiska funkcjonują na zasadzie symulacji i nieustannej reprodukcji przeszłości, nie niosą żadnej nowej informacji – wystarczy obejrzeć telewizję śniadaniową, przeczytać wywiady z celebrytami lub sportowcami przed ważnymi imprezami, wybrać się do galerii sztuki współczesnej – wszystkie przewidywalnie symulują to samo. Zgoda, lecz po pierwsze, znów, rozszerzanie kilku procesów na całość rodzi wątpliwości, po drugie od czasu do czasu, co istotne, pojawiają się zdarzenia, które reorganizują ustaloną strukturę. Ale, czy Baudrillard nie zwraca uwagi na jeszcze głębszy mechanizm? Dążymy do reprodukcji i symulacji naszego własnego gustu, nawyków, zmysłowości, etc., nie tyle w sensie konkretnych dzieł sztuki – to jasne, że zmieniamy preferencje, co do tego, które uważamy za wartościowe – lecz powiązany zostaje gust estetyczny z stylem, z pożądaną grupą społeczną i pragnieniem, by utrzymać miejsce w całym systemie społecznym. Ten ruch symulowania współzależności nawyków kinematograficznych z konkretnym sposobem życia należy w konsekwencji do warunków transcendentálních społeczeństwa.

Jakie społeczeństwo opisuje Welsch, twierdząc, że obserwujemy estetyzację wszelkich przejawów życia społecznego? Z jakiej pozycji i w jakim społeczeństwie powstały pisma Baudrillarda? Społeczeństwo postmodernistyczne, podlegające dominancie estetyzacji i hegemonii logiki symulacji, przekonanie o końcu historii, które Baudrillard również postuluje, (a którego fraktalem jest koniec sztuki), posiada moc namacalności, gdy doświadcza bogactwa ekonomicznego i szerokokrojonego zabezpieczenia socjalnego. Tę tezę podważył kryzys ekonomiczny z 2008, podminowują ją coraz wyraźniejsze symptomy kryzysu ekologicznego, a także niedawny kryzys uchodźczy spowodowany wojnami i głodem. Jeszcze do niedawna można było sugerować, że reszta świata dołączy do bogatego Zachodu, że to nieuchronna droga, jaką podąży cała ludzkość, coraz ściślej powiązana w globalnych relacjach. Lecz po raz kolejny historia okazała się nieliniowa i zaskoczyła „powrotem wypartego realnego” (przywołując termin Jacquesa Lacana), wobec którego trzeba przekonfigurować społeczeństwo. Obecnie, kiedy jesteśmy świadkami ponownego upolitycznienia każdego aspektu egzystencji i eskalacji realnych różnic między siłami społecznymi, zupełnie nieprzekonująca zdaje się być atmosfera końca historii, końca sztuki, końca rzeczywistych walk, jaka przenika teksty Baudrillarda. Teoria Francuza pozbawia nas narzędzi interwencji politycznej w momencie, kiedy wyraźnie czasy wymagają działania (bez znaczenia, czy znajdujemy się po prawej czy po lewej stronie sił politycznych; odczuwa się nastrój domagający się potrzebnych zmian systemu ekonomiczno-politycznego).

Warto przywołać cytat z Viléma Flussera, w którym otwarcie krytykuje Baudrillarda za nieświadome pozostawanie w obrębie myślenia metafizycznego i dzielenie świata na realne rzeczy oraz obrazy jako jedynie nierealne cienie: „Baudrillard wierzy, że żyjemy w świecie, w którym symulacje ukrywają rzeczywistość. Myślę, że to bezsensowna propozycja... Obrazy są równie konkretne jak stół, na którym twoja maszyna stoi. Nie mamy już więcej żadnego

narzędzia rozróżniającego symulację od tego, co nie jest symulacją. Krytyczne narzędzie, którym musimy się posłużyć jest konkretność przeciwstawiona abstrakcyjności”³⁰. Nie do końca można się zgodzić ze zdaniem, że „symulacje ukrywają rzeczywistość”, ponieważ Baudrillard często podkreśla, że podważyły istnienie rzeczywistości jako takiej, lecz Flusser pokazuje coś więcej – poczucie pustki przenikające pisma Baudrillarda wynika z przywiązania w istocie do paradygmatu platońskiego. Podział na idee i ich reprezentacje zostaje założony przez samego Baudrillarda i służy do opisu aktualnej rzeczywistości społecznej, która tymczasem przesunęła się ku symulakrom. Dlatego nazywa on czasy postmodernizmu nihilistycznymi – z perspektywy platońskiej zioną pustką i wyrażają negację, gdyż nawet nie próbują już kopiować idei. Oddają się symulakrom, perwersyjnym kopiom, którym wcale nie zależy na adekwatnej reprezentacji.

Te wątki krytyczne sumują się w analizie pojęciowej Gillesa Deleuze’a z dodatku do *Logiki sensu* pt. *Symulakr w filozofii starożytnej*. Tam w rozdziale *Symulakr u Platona*³¹ przedstawia afirmatywną koncepcję symulakru, jako czegoś, co umożliwia kreację i nowość, co wyzwala spod opresji jedności i całości. Deleuze wskazuje, że teoria idei Platona nie zasadza się na kryterium przypisywania indywiduów do gatunków i rodzajów, ale opiera się na logice selekcji i oczyszczenia, tj. oddzielenia prawdziwych kopii od fałszywych symulakrów. Autor *Różnicy i powtórzenia* posługuje się metaforą ojca, córki i zalotnika. Ojcem jest idea (np. sprawiedliwość), która nie uczestniczy w procesie selekcji, lecz ustanawia kryterium, wedle której ocenia się roszczenia pretendentów. Córka stanowi to, w czym się uczestniczy (cecha bycia sprawiedliwą) – ojciec posiada ją w sposób pierwotny i udostępnia zalotnikom. Ci zaś uczestniczą w udostępnionej idei, jeśli przejdą próbę selekcji (czyli ludzie sprawiedliwi). Gdzie jest w tym schemacie symulakr? To fałszywy pretendent; ten, któremu nie zależy na przejściu próby; obraz, który utracił podobieństwo i funkcjonuje w logice czystej różnicy, dla której wzorcem jest Inny, a nie To Samo. Między kopią a symulakrem zachodzi różnica natury wynikająca ze stosunku do idei. Długi, lecz istotny cytat podsumuje argumentację Deleuze’a: „Symulakr nie jest zdegradowaną kopią, przysługuje mu teraz pozytywna moc, która neguje oryginał na równi z kopią, wzór na równi z odwzorowaniem. (...) Nie istnieje już ani uprzywilejowany punkt widzenia, ani przedmiot wspólny dla wszystkich perspektyw. Nie ma żadnej możliwej hierarchii. (...) Obalenie platonizmu oznacza, że podobieństwo orzeka się o wewnętrznej różnicy, tożsamość zaś – o Innym jako mocy pierwotnej. To samo i podobieństwo nie są w istocie niczym innym, jak tylko efektem symulacji, wyrazem funkcjonowania symulakru. Nie ma tu już żadnej możliwej selekcji. (...) To triumf fałszywego pretendenta. Podszycia się on zarówno pod ojca, jak i pod zalotnika,

30. V. Flusser, *Vilem Flusser interviewed by Miklos Peternek*, www.c3.hu/events/97/flusser/participant-text/miklos-interview.html (dostęp, sierpień 2016).

31. G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 333-349.

i pod narzeczoną, nakładając kolejne maski. (...) Mamy tu do czynienia z fałszem jako pewną mocą – to Pseudos, który ma na myśli Nietzsche, gdy mówi o najwyższej mocy fałszu. Wypływając na powierzchnię, symulakr mocą fałszu (albo fantazmatu) obala To Samo i Podobne, wzór i kopię. (...) Nie tworząc więc bynajmniej żadnej nowej podstawy, przyczynia się raczej do ogólnego załamania podstaw. To ostatnie ma jednak charakter wydarzenia radośnego, pozytywnego”³².

Sam Baudrillard tak naprawdę momentami myśli deleuzjańsko (spinozjańsko), tj. według tego, jak coś działa i co może robić³³. Wróćmy na chwilę do przykładu jaskini w Lascaux. Pierwsza jaskinia i druga, stworzona przez człowieka, posiadają nierozróżnialny zestaw mocy, niemal identyczne pole wirtualności. Zatem pierwsza zapowiada następne – to oczywiste, że da się za pomocą procedur rejestracji wskazać ją i wyróżnić spośród innych, lecz w jakim celu? Oryginał nie różni się od swoich cieni, dlatego przestał istnieć. Albo nie istniał nigdy, bo logika platońska jest sposobem, w jaki organizowaliśmy rzeczywistość – jeśli od niej odchodzimy, okazuje się, że rzeczywistość nigdy nie była platońska, lecz już od początku Inna, pełna symulakrów. Przejście do społeczeństwa symulacyjnego nie polega na tym, że brakuje nam realności, ale na odsunięciu platonizmu, tj. jednego porządku normalizującego doświadczenie zmysłowe oraz myślenie. To właśnie wirtualność, a nie definicja istotowa, określa to, z czym (z jaką rzeczą, z jakim procesem) mamy do czynienia. Podczas gdy Baudrillard skupia się wyłącznie na symulakrum, jako pustej reprezentacji (pozostając w duchu platońskim) i powtarzaniu tautologicznej tożsamości serii kopii, Deleuze pokazuje, że symulakry posiadają „moc fałszu”, wyrażają wieczny powrót różnicy. Wykładnia Deleuze’a potwierdza, że symulakry ukazują, iż nie ma czegoś takiego, jak ostateczna podstawa i jedyna rzeczywistość, lecz nie znaczy to, że wszystko zostało stracone w otchłani niejednoznaczności. Niczym filmy Jeana Roucha, Jean-Luc Godarda, Piera Paolo Pasoliniego – przywoływane przez Deleuze’a w jego książkach o kinie – symulakr działając dzięki mocy fałszu świadczy o ontologicznej realnej heteronomii rzeczywistości, a nie o naszych brakach epistemologicznych związanych z nadmiarem obrazów.

Na koniec chciałbym powołać się na Quentina Meillassoux, który krytykuje postkantowskie epistemologiczne podejście, proponując powrót do ontologicznego badania rzeczywistości. W *Po skończoności* Meillassoux jasno wskazał i nazwał swojego antagonistę, tj. korelacionistę. „Korelacionizm to każdy nurt myślowy opowiadający się za nieprzekraczalnym charakterem (...) korelacji rozumianej jako idea, zgodnie z którą mamy dostęp jedynie do korelacji myśli i bytu, nigdy do któregoś z tych członów wziętych osobno”³⁴. Baudril-

32. Tamże, s. 345-346.

33. Co nie wydaje się przypadkowe, bo Deleuze w *Logice sensu* pisał o symulakrach już w 1968, a wiele wątków obecnych w *Symulakrach i symulacji* (1984), znajduje się w *Anty-Edypie* oraz *Tysiącu plateau*.

34. Q. Meillassoux, *Po skończoności*, przeł. P. Herbich, Biblioteka kwartalnika Kronos, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2015, s. 16.

lard wtedy nie tylko pozostawałby pod znakiem platońskiego Tego Samego, ale też byłby ostatnim tchnieniem korelacionizmu w stanie agonicznym. Meillassoux w swojej książce z 2007 roku pokazuje, że konsekwencją kantyztu, w duchu którego nie możemy posiadać wiedzy na temat rzeczy samych w sobie, jest utrata przez filozofię zdolności do mówienia o rzeczywistości, która nie jest w konieczny sposób skorelowana z podmiotem. Utraciliśmy dostęp do Absolutu, świata prawdziwie zewnętrznego względem człowieka. Stąd o krok do poczucia pustej symulacji rzeczywistości i przekonania, że ta ostatnia nigdy nie istniała. Meillassoux dowodzi, że takie myślenie, tj. cała filozofia postkantowska, osadza się na błędzie, ponieważ z jednej strony utrzymuje (żeby oddzielić się od subiektywizmu Berkeleygo lub Hegla), że korelacja podmiotowo-przedmiotowa musi być przygodna, lecz z drugiej przeczy, jakobyśmy mieli dostęp do myślenia świata, w którym nie ma żadnego podmiotu. Jeśli potrafimy myśleć o świecie bez podmiotu, to jak mówić o jego przygodności? By utrzymać przygodność korelacji, musimy zgodzić się, że świat zewnętrzny istnieje (zatem podmiot może umrzeć). W tym leży problem z koncepcją Baudrillarda – podąża do granic myślenia korelacionistycznego i odkrywa, że otacza go pustka, tautologia i repetytywność.

Niewątpliwie wystarczy rozejrzeć się wokół siebie, aby zauważyć, jak dalece sięgnęły procesy estetyzacji. Dziś nasz wzrok przyciągają poddane designowi okładki książek, etykiety artykułów spożywczych; na ulicach, w tramwajach, galeriach handlowych jesteśmy ostrzeliwani przez reklamy, które oferują produkty kojarząc je z określonym stylem. Lifestyle jako codzienne i powszednie egzystowanie, jest wyniesieniem na poziom artystyczny. Nie chodzi o to, aby „żyć”, lecz „przeżywać”, tj. kierować się pięknem, modą i stylem. To pierwsza linia estetyzacji, płytka oraz symptomatyczna. Welsch wskazuje, że pod powierzchnią estetyzacja posiada swoją głębszą odsłonę. Pojęcie „głębokiej estetyzacji” obejmuje przemiany w świadomości, ujmowaniu rzeczywistości. Welsch analizuje termin „estetyczności”, wyszczególniając kolejne jej elementy znaczeniowe, żeby pokazać, jak mocno za sprawą rozwoju naukowo-technologicznego oraz pojawienia się nowych mediów elektronicznych, „estetyczność przeniknęła do fundamentów myślenia”³⁵. Według niemieckiego myśliciela to estetyka obecnie definiuje rzeczywistość, stając się priorytetową wartością zarówno w wymiarze podmiotowym jak społecznym. Wpływ estetyzacji na rzeczywistość tego, co społeczne, eksploruje Baudrillard. Francuz obserwuje zjawiska i procesy związane z przemianą paradygmatu społecznego, reorientacji na estetyczność. Teoria symulacji rzeczywistości postuluje, że współczesne społeczeństwo nastawione estetycznie istnieje oderwane od realności. Otoczone przez znaki i obrazy, które nigdzie nie odsyłają, pozostaje zamknięte wewnątrz własnego odbicia obiegającego wszystkie ekrany. Usiłnie próbując przywrócić rzeczywistość, sztucznie odtwarzając znamiona prze-

35. W. Welsch, *Od autora*, przeł. K. Gućalska, (w:) tenże, *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków 2005, s. VII.

szłości, którą nieustannie przerabia, obrabia i konsumuje, przyspiesza jej rozkład i popada w hiperrzeczywistość. Świat, który na zasadzie implozji wchłonał wszelkie przeciwieństwa, pozbawiony sensu. Świat banalny i odarty z iluzji, mocy wyobraźni, jeden do jeden zgodny z własnymi znakami. Jednak, jak starałem się pokazać w końcowych akapitach, zarówno Baudillard jak Welsch, skupiają się wyłącznie na pewnych tendencjach, na podstawie których wysuwają wnioski na temat całego społeczeństwa. Od czasów publikacji tekstów obu filozofów minęło trochę czasu i jeśli dwie-trzy dekady temu istniało postmodernistyczne społeczeństwo stojące naprzeciw końca historii, to nie można tego powiedzieć o początku XXI wieku zmagającego się z kryzysami przekształcającymi cały dotychczasowy porządek. Oprócz kłopotów w wymiarze politycznym, teoria symulacji Baudrillarda stawia problemy również na poziomie ontologicznym. Koncepcje Flussera, Deleuze'a i Meillassoux świadczą o nieprzekonywujących i podważalnych decyzjach i założeniach znajdujących się w teorii Baudrillarda: znów, stronniczość w ujęciu pojęcia symulakru, trwanie w paradygmacie Tego Samego oraz korelacionistyczna niezdolność do myślenia o rzeczywistości w ogóle. Może na Baudrillarda należy patrzeć jak na pisarza *science-fiction* albo przedstawiającego negatyw naszego świata; takiego, w którym naprawdę różnice przestają istnieć, świata po apokalipsie – myśliciela piszącego z możliwej przyszłości, by ostrzec nas przed nadchodzącą katastrofą hiperrzeczywistej symulacji.

From the Procedures the Aesthetisation of Reality to the Hegemony of the Logic of Simulation.

PATRICK LEFTWICH

Jagiellonian University

Abstract: *The paper begins with following these paths of Wolfgang Iser's and Jean Baudrillard's theories that problematise the tendency of aesthetising both individual and social practices, which consequently lead to reality suppressed under the logic of simulation. Iser attempts to reflect on the processes of aesthetisation that in his opinion from the second half of the last century subdues all manifestations of social life. Iser's term deep aesthetisation includes changes in consciousness and the recognition of reality. While Baudrillard delineates the implications associated with the increasing importance of aesthetisation in the postmodern society. Simulation, which can be described as autoreferentiality of the system, leaves the society with an overwhelming affect that the world is stripped of sense. Following the examples of simulacra of God, art and Disneyland, the paper demonstrates, how this transformation of social relations with that, what supposed to be reality – as a result of embedment of experience in the new media and the aesthetic patterns of existence – ends up in the hegemony of the logic of simulation. Then, the second part of the paper is dedicated to challenge, mainly, Baudrillard's notion of simulation from fields of aesthetics, cinema studies and ontology. This critique – demonstrating aporias and insufficiency of Baudrillard's and Iser's approaches – is carried out in reference to works of Gilles Deleuze, Vilém Flusser and Quentin Meillassoux.*

Keywords: *aesthetisation, simulacra, simulation, postmodern society, media, Wolfgang Iser, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Vilém Flusser, Quentin Meillassoux*

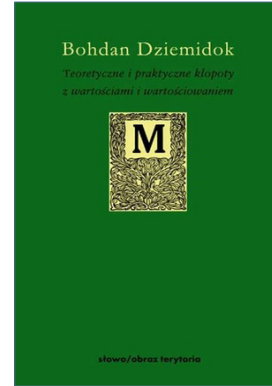
Recenzja

Bohdan Dziemidok, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem. Szkice z aksjologii stosowanej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, s. 304

WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK
Uniwersytet Łódzki

Książka Bohdana Dziemidoka *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem. Szkice z aksjologii stosowanej* jest dość nietypowa jako praca tego autora. Zawiera szerokie, osobiste i odważne dygresje, mniej przypisów niż zwykle i obejmuje względnie jednorodną – aksjologiczną – ale bardzo rozległą tematykę. Dotyczy ona następujących wątków: teoretycznych i praktycznych kłopotów z wolnością, szczęściem i tożsamością narodową; etycznych dylematów starości, aktywności polityków oraz zawodu nauczyciela akademickiego; wartości i wartościowania sztuki popularnej; wreszcie – aksjologii Władysława Tatarkiewicza. Na domiar wszystkiego – niejako wbrew podtytułowi książki – Dziemidok pisze wprost, że uprawia w niej... nieistniejącą dziedzinę filozoficzną, jaką jest „aksjologia stosowana” (s. 5-6). Ewentualny recenzent takiej książki zasadnie może poczuć się zakłopotany. Jednakowoż – jak ośmiela we wstępie autor – „każdy myślący człowiek, przynajmniej od czasu do czasu, ma refleksje na temat życia ludzkiego w ogóle i swego własnego w szczególności. Szuka odpowiedzi na pytanie: jak żyć” (s. 5). Niejeden czytelnik uzna więc, że to książka właśnie dla niego. Osobiste doświadczenia życiowe, do których apeluje Dziemidok i do których sam się odwołuje, sprawiają, że tytuł ten jest aktualny i atrakcyjny dla wielu odbiorców: ceniących wolność i zdających sobie sprawę z jej ograniczeń; dążących do szczęścia (czy można tu kogoś wykluczyć?); zaniepokojonych polaryzującą się postawą wobec problemu tożsamości narodowej (zanikającym poczuciem tejże tożsamości z jednej strony i nacjonalizmem – z drugiej); dla zdegradowanych poziomem życia publicznego i zatroskanych o edukację; dla sympatyków kultury popularnej; wreszcie dla tych, których interesuje znikająca relacja mistrz-uczeń. Książkę tę można też polecić bezwzględnie nam wszystkim – starzejącym się przecież, a nie młodniejącym.

Praca nie ma zakończenia, ponieważ jest – w gruncie rzeczy – zbiorem autonomicznych tekstów i nie zobowiązuje nikogo do czytania jej w określonym porządku czy traktowania jako spójnej całości. Korzystając z tej swobody, omówię więc niektóre tytułowe kłopoty (a wyboru tego dokonam, bio-



rać pod uwagę własne, aktualne zaangażowanie w określone tematy) i spróbuję pokazać sposób, w jaki autor słynnej monografii o komizmie i wielu innych ważnych książek¹, widzi dzisiejsze problemy aksjologiczne i jak absorbuje naszą uwagę.

Należy chyba najpierw rozprawić się z prowokacyjnym kluczem/pretekstem, jaki pozwolił Dziemidokowi zestawić te artykuły² w jeden tytuł – ową „aksjologią stosowaną”. Nie jestem pewna czy, jak twierdzi autor we wstępie, nie istnieje coś takiego jak „aksjologia stosowana”³. Słowo „istnieje” jest tu chyba bardziej problematyczne, niż dyskusyjność sformułowania „aksjologia stosowana”. Oczywiście funkcjonują powszechnie pojęcia nauk stosowanych, filozofii stosowanej i jej subdyscyplin, głównie etyka stosowana i estetyka stosowana, które ściśle powiązane są z refleksją aksjologiczną. One jednak także są kłopotliwe. Estetyka stosowana bywa traktowana też jako rodzaj designu, poradnika wizerunkowego itp., a korzystając z takiego rozumienia, nikt nie zadaje już sobie pytań filozoficznych, aksjologicznych, traktując estetykę jako zbiór określonych, doraźnych porad. Inaczej argumentuje się na rzecz „stosowania” nauki. Zasadniczo bowiem podział na badania podstawowe i stosowane dotyczy tego, że pierwsze podejmuje się w celu „zdobywania nowej wiedzy o podstawach zjawisk i obserwowalnych faktów bez nastawienia na bezpośrednie zastosowanie komercyjne”⁴, drugie zaś są „zorientowane przede wszystkim na zastosowanie w praktyce”⁵. Aksjologii rozumianej więc jako subdyscyplina filozofii (ogólna teoria wartości czy nauka o wartościach, której zadaniem jest m.in. badanie natury wartości, sposobu ich istnienia, klasyfikacja wartości, itp.) faktycznie nie sposób stosować w praktyce. Czym innym jest przecież to, że wartości czy praktyka wartościowania są przedmiotem dyskursu filozoficznego, a czym innym, że poszanowanie, pielęgnowanie i propagowanie określonych wartości w codziennym życiu, może być powiązane czy stymulowane określoną lekturą filozoficzną⁶. Na przykład fundamentalne dla filozofii pytanie o powstanie wartości może pomóc zrozumieć nowoczesność, ale trudno wskazać, jak rozważania te można by „zastosować” w bieżącej praktyce. Zaś opisy aktualnych trendów w stylizacji *manicure* nie wymagają znajomości żadnej teorii aksjologicznej czy estetycznej, choć do każdego trendu taką teorię z powodzeniem można by *ex post* „doroobić” (tylko, po co?). Ta intelektualna prowokacja Dziemidoka świetnie wskazuje na podstawową trudność aksjologii i naszego życia w zgodzie z wartościami

1. Zob. M. Bokinieć, *Bohdan Dziemidok*, „Estetyka i Krytyka” 9/10 (2/2005–1/2006).

2. Zob. notę bibliograficzną na s. 293.

3. Wszak istnieje nawet instytucja o następującej nazwie: The Robert S. Hartman Institute for Formal and Applied Axiology, zob. <https://www.hartmaninstitute.org/about/robert-s-hartman-institute-mission-purpose/>.

4. Ustawa z dnia 15 stycznia 2015 r. o zmianie ustawy o zasadach finansowania nauki oraz niektórych innych ustaw, s. 1.

5. Tamże.

6. H. Joas, *Poznanie wartości*, przeł. M. Kaczmarczyk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 264.

mi. Gdyby było tak prosto je definiować i upowszechniać, żylibyśmy w doskonałym świecie. Autor zastrzega więc, że nie interesuje go tym razem teoria wartości⁷, nie zamierza prowadzić czytelnika od określonych koncepcji wartości, do ich refleksów w życiu potocznym. Koncentruje się natomiast na tym, co powszechnie uznawane jest za wartości, a co sprawia nam istotne kłopoty. Poszukuje więc – jak deklaruje – trafnych ich określeń (czy dookreśleń, s. 7). Wszystkie te artykuły, pisane bardzo przystępnym językiem oraz obfitujące w przykłady postaw i historyczne odniesienia, są – moim zdaniem – przede wszystkim próbą budowania mostów między wiedzą akademicką a praktyką oraz sposobem włączenia się do debaty publicznej.

Najbardziej systematyczny wykład dotyczący podejmowanego zagadnienia znajdziemy w rozdziale I *Teoretyczne i praktyczne kłopoty ze szczęściem*. Natomiast wiedzy stosowanej – to znaczy w prostej linii przydatnej w praktyce – Dziemidok najbliższy jest chyba w rozdziale VI „Etyka zawodowa nauczyciela akademickiego”. Tworzy w nim bowiem zręby kodeksu zawodowego (co dzisiaj jest jednym z głównych zadań realizowanych przez filozofów na konkretne zapotrzebowanie). Autor nie stawia sobie jednak wprost takiego zadania, co więcej, bierze pod uwagę także słabe strony etycznych kodeksów zawodowych (s. 202-205). Koncentruje się w tym miejscu na wyszczególnieniu zbioru bliskich mu zasad, o których przestrzeganie chciałby, aby zabiegano. Tekst ten jest bardzo impresywny. Z jednej strony zawiera zbiór pewnych oczywistości, z którymi nie powinno się dyskutować (np.: rzetelność, samodzielność, autokrytycyzm nauczyciela akademickiego). Z drugiej jednak – odczytywany wraz z ostatnim artykułem poświęconym Tatarkiewiczowi – uzmysławia, że istotnie mamy się czym martwić. Ten zbliżający się do ideału bohater Dziemidoka, łączący najwyższe standardy pracy badawczej, dydaktycznej, ale i wychowawczej, uosabia potrzebę rozwoju w relacji mistrz-uczeń. Przy czym – co bardzo ważne – potrzeba ta dotyczy obu stron tej relacji. Powszechnie znane diagnozy dotyczące atrofii elit kulturalnych, braku autorytetów i sfery publicznej każą się domyślać, że i ta ekskluzywna relacja jest w zaniku. To zaś otwiera bolesną dyskusję o masowym kształceniu, niedocenianiu pracy dydaktycznej naukowców, malejącym autorytecie kształcenia akademickiego, skróconym czasie kontaktu ze studentami itd. Ale Dziemidok, w miejsce nostalgicznego opisu czasów minionych, zwraca tu uwagę na coś osobliwego, a tym bardziej nieodżałowanego. Jego relacja ze spotkań z Tatarkiewiczem jest niemal polisensoryczna, opowiada on obrazami, zdarzeniami; można się poczuć częścią tłumnego, barwnego hippisowskiego audytorium obecnego na wykładach „wytwornego przedwojennego gentelmana”, wsłuchującego się (mimo problemów ze słuchem) w studenckie pytania (s. 263). Dziemidok pisze więc o studiowaniu-przebywaniu,

7. Zob. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1980; tegoż, *Sztuka, emocje, wartości*, Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992; tegoż, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku: wybrane koncepcje*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2014.

które wypełnia całe życie, które jest spełnieniem marzeń, spotkaniem z kimś ważnym, a nie – jak dziś – na ogół obowiązkiem, przerwą w pracy czy „konsumowaniem” oferty dydaktycznej, która ma „wyprodukować pracownika”.

Jeśli ową „aksjologię stosowaną” rozumieć po prostu jako refleksję, od której oczekuje się, aby oddziaływała na bieżącą aktywność człowieka, odciskała się w jego myśleniu, prowokowała do zmiany, to zapewne rozdział IV „Aksjologiczne aspekty starości. Czy starość może być piękna, dobra, mądra i szczęśliwa?” najlepiej spełnia te warunki. Ten tekst od razu przypomniał mi innego polskiego estetyka – Mieczysława Wallisa, który również interesował się starością. Stawiał nieco inne pytania, przede wszystkim o możliwość twórczości artystycznej w okresie starości, ale również te refleksje odnosił do własnej sytuacji życiowej. Rozróżniał styl późny (do około 75 roku życia), styl starości, a nawet styl późnej starości. Ponieważ ostatecznie nie dostrzegał zależności między dyspozycją psychiczną i wiekiem, swą ostatnią książkę zatytułował *Późna twórczość wielkich artystów*⁸. Wallis krytykował przy tym – i to wcale nie u schyłku swego życia – rozpatrywanie kondycji fizycznej artystów⁹. Dziemi-dok stawia sprawę inaczej. Ułomności wieku starczego nazywa wprost i uznaje je za ważne czynniki determinujące ludzką aktywność. Najgorsze z nich to cierpienie i zmęczenie, od których ma się, będąc starszym człowiekiem, tylko chwilowe wychnienie. Na postawione w tytule pytanie pada odpowiedź pozytywna, ale bardzo wyważona: starość nie jest, a może być (bywa) piękna, dobra, mądra i szczęśliwa. Nie jest to jednak wyraz naiwnej wiary, czy odrzucenia co dopiero naturalistycznie niemal przedstawionych realiów. Autor poszukuje innego nazewnictwa starości – bez metafor schyłku, a w miejsce narracji o bagażu doświadczenia – proponuje refleksję nad ciągłością doświadczenia podmiotu. Przywołując preferowaną periodyzację wieku dojrzałego, pisze: „ucieszyłem się, że jestem w wieku drewnianym, bo lubię zapach drzew, a nawet drewna” (s. 160). Ja też się ucieszyłam się, że jestem w wieku srebrnym, bo lubię srebrną biżuterię i do twarzy mi w tym kolorze. Przyznam, że dawno nie poczułam się tak dobrze ze swoją metryką (mam 44 lata), utożsamiając się z nią. Choć mam wyraźnie (wcale nie przesadne) poczucie starzenia się, to rozumiem chwilową irytację autora na manifest 45-letniej Ester Villar zatytułowany *Starość jest piękna*. Tej wyrozumiałości nie zamierzam odnosić do własnych doświadczeń, a skonfrontować z wypowiedzią innej 45-latki – Katarzyny Nosowskiej. I niech te cytaty z rozmowy ze słynną przedstawicielką polskiej kultury popularnej będą jednocześnie wyrazem zgody na poglądy Dziemidoka zawarte w rozdziale VII „Wartości i wartościowanie sztuki popularnej”. Otóż wokalistka zespołu Hey i ceniona autorka tekstów mówi: „Starość jest przepięknie zaprojektowana, (...) ten czas, który tak niechętnie przywoływany jest w rozmowach, (...) przekazach medialnych, czyli starość (...)”

8. M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

9. M. Wallis, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, (w:) *Fragmenty Filozoficzne. Seria druga. Księga ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej Tadeusza Kotarbińskiego w Uniwersytecie Warszawskim*, red. J. Kotarbińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1959, s. 318.

to jest przepiękny czas. (...) Ten strach, który w związku z tym okresem życia (...) czasami niektórzy czują, jest sztucznie kreowany, jest nam narzucony, (...) gdyby człowiek pozwoliłby sobie tak po prostu być i przechodzić z [jednego] dnia w kolejny i z miesiąca w kolejny, z roku w następny i tak, po prostu, poddał się temu procesowi trwania, to (...) naprawdę bez tych sugestii z zewnątrz, jak powinno się traktować starość, mielibyśmy do niej naprawdę czuły stosunek. (...) każdy człowiek, który przeżył bardzo wiele lat jest nauczycielem (...) każdy, który po prostu przeżył życie (...)”¹⁰. Ten nienachalny a „umiarkowany optymizm” (s. 66, 79) – jakby powiedział Dziemidok – bardzo bliski jest jego konstatacjom. „Nasze poczucie szczęścia – jak pisze w eseju „Teoretyczne i praktyczne kłopoty ze szczęściem” (rozdział II) – wpływa nie tylko to, kim jesteśmy, ale również to, jak myślimy o swoim życiu” (s. 68). Przy czym nie chodzi tylko o bilans tegoż życia, wystawienie sobie oceny, lecz chęć i umiejętność przyglądania się sobie. A fakt, że jego recepta na szczęście zawiera aż piętnaście „medykamentów” świadczy właśnie o tym, że detaliczne przeżywanie życia jest owocną drogą, a nie mazołem. Jeszcze jeden fragment wywiadu z Nosowską wart jest tutaj uwagi: „Mam 45 lat, ale w środku jestem tą samą dziewczyną [sprzed lat]”¹¹. Starość często traktuje się jak życie po „właściwym życiu”, które jakby zostaje odcięte. Tymczasem kiedy czyta się książkę Dziemidoka, to nie odczuwa się uzurpacji do mentorowania z pozycji kogoś, kto wie więcej, rozumie lepiej, kontroluje całość z oddali, z odpowiedniego dystansu. W jego ocenie zjawisk przeważa stanowisko pluralistyczne – jak w ocenie życia – że jest „słodko-gorzko-kwaśne” (s. 45). Owszem, słyszy się doświadczonego życiowo człowieka, wieloletniego naukowca i dydaktyka, ale ma się również przed oczyma stypendystę z Berkeley, albo zaczepnego dyskutanta.

Książka ta ma – w moim odczuciu – ukrytego patrona w osobie Johna Deweya. Dziemidok nie wspomina o nim w esejach, ale pragmatyczna teza o jedności myśli i działania, cały czas krąży między wierszami kolejnych tekstów autora *Teoretycznych i praktycznych kłopotów*... Dlatego oprócz skorzystania z jego (dość drogiej *summa summarum*) recepty na szczęście, radziłabym go spotkać.

10. Cytaty według mojej transkrypcji pochodzą z „Audycji specjalnej Katarzyny Stoparczyk” z udziałem Katarzyny Nosowskiej, wyemitowanej 2.05.2016 w programie III Polskiego Radia online: <http://www.polskieradio.pl/9/29/Artykul/1615143,Kasia-Nosowska-o-tym-co-w-zyciu-wazne> (dostęp 15.05.2016).

11. Zob. przypis 8.

Recenzja

Rossario Assunto, *Filozofia ogrodu*, wybór, przekł. i oprac. M. Salwa, Seria Krajobrazy, tom 5, red. serii B. Frydryczak, Wydawnictwo Przypis/Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2015, s. 242

ALICJA BERYT

Uniwersytet Jagielloński

Ogród możemy nazwać egzystencjalną estetycznością. Ogród bowiem jest miejscem, w którym filozofia estetycznie staje się życiem, zaś życie estetycznie staje się filozofią. (R. Assunto, *Ontologia e teologia de giardino*, [za:] *Filozofia ogrodu*, s. 13)



Filozofia ogrodów – obraz skomplikowanych relacji między człowiekiem, naturą i sztuką, cieszy się rosnącą popularnością wśród polskich badaczy i badaczek, o czym świadczą publikacje, wystąpienia konferencyjne, a także trwające nieustannie publiczne debaty o przywróceniu godnego miejsca zieleni w mieście, toczące się w mediach tradycyjnych i internetowych. Ogrody, parki i zieleńce, bywają na co dzień zupełnie niewidoczne, dopóki nie znikają na dobre. W tym kontekście wydana w roku 2015 książka Rossario Assunta *Filozofia ogrodu*, antologia tekstów wybranych i przetłumaczonych przez Mateusza Salwę, zasługuje na zainteresowanie z wielu powodów: filozoficznych i zupełnie praktycznych. Uwadze czytelników i czytelniczek nie powinna umknąć także sylwetka samego autora. Obszerny wstęp tłumacza pozwala zapoznać się z tłem historycznym i teoretycznym badań Assunta, wyjaśnia także zasady doboru tekstów oraz stanowi doskonały przewodnik po antologii, dzięki któremu łatwiej jest dostrzec strukturę rozważań autora.

Spekulować filozoficznie na temat ogrodu to szukać odpowiedzi na pytanie „czym jest ogród”: nie ten czy tamten ogród, ale ogród w swej istocie, ogród pod względem tego, co powoduje, że ogrodem jest każdy ogród, w którym zdarza się nam bywać. (R. Assunto, *Filozofia ogrodu i filozofia w ogrodzie*, [w:] *Filozofia ogrodu*, s. 53)

Antologia tekstów *Filozofii ogrodu* to pierwsza okazja dla polskiego czytelnika by szerzej zapoznać się z myślą Assunta. W *Filozofia ogrodu* znalazło się jedenaście tekstów powstałych na przestrzeni niemal 30 lat: od lat 60. do lat

90. XX wieku. Zamieszczone w zbiorze teksty to między innymi: wystąpienia konferencyjne, ale też referaty otwierające konferencje poświęcone ogrodom, będące teoretycznym wstępem do zupełnie praktycznych wniosków o zagospodarowaniu ogrodów czy ich znaczeniu historycznym; artykuły z czasopism specjalistycznych, przeznaczonych dla różnych odbiorców (niekoniecznie zajmujących się filozoficznym aspektem ogrodnictwa). Mimo różnorodnego przeznaczenia oraz kierowania swojej myśli do różnych odbiorców, zasadnicze założenia i przekaz Assunta pozostaje klarowny i niezmienny.

Assunto (1915-1994) studiował prawo i filozofię. Wykładał estetykę na Uniwersytecie w Urbino, a następnie objął katedrę historii filozofii na Uniwersytecie La Spienza w Rzymie. Pełnił funkcję przewodniczącego Komisji Opieki nad Ogradami Historycznymi przy Ministerstwie Dóbr Kultury we Włoszech. Był honorowym przewodniczącym sekcji Krajobraz i Ogród Fundacji Benettona. Opublikował kilkadziesiąt książek i artykułów, a także włoskie przekłady pism Kanta. Mimo to we Włoszech nie jest znany poza wąskim gronem specjalistów, w Polsce zaś jest prawie zupełnie niezany.

Jego koncepcja filozofii ogrodu stanowi jedną z najciekawszych interpretacji z jaką możemy spotkać się w literaturze, przedstawia bowiem ogród nie tylko jako ilustrację koncepcji filozoficznych, ale zjawisko, które samo domaga się filozoficznego namysłu.

Wychodząc od historii ogrodów, Assunto tworzy koncepcję opartą na „praktykach ogrodowych” oraz „doświadczeniu” ogrodów. Podkreśla, być może oczywistą z dzisiejszego punktu widzenia wyjątkowość ogrodu, jako miejsca wyjątkowego styku natury i sztuki. Wychodząc z kolei od rozważań natury estetycznej, zmierza do zupełnie praktycznych postulatów objęcia ogrodów szczególną ochroną, tak jak chroni się dobra kultury i sztuki. Co ciekawe, mimo iż Assunto zajmuje się głównie analizą większych założeń ogrodowych, poświęca swą uwagę także małym, prywatnym ogródkom, które mimo częstokroć naiwnej formy, mogą również stanowić przedmiot doświadczenia estetycznego. Zaś w swojej masie tworzą interesującą część krajobrazu kutowego i jako takie również powinny podlegać ochronie.

W dobie estetyki, powracającej do swoich korzeni opartych na doświadczeniu, po lekturze antologii tekstów Assunta, trudno zwątpić choć przez chwilę, że ogród może być przedmiotem refleksji estetycznej. Jednak w latach swojego powstania teksty ujęte w zbiorze mogły budzić nieco więcej kontrowersji. Do wykluczenia ogrodów z pola refleksji estetycznej z pewnością przyczyniło się zdanie Hegla, dla którego w ogrodach zbyt wiele było natury, aby można się nimi zajmować z perspektywy estetyki. Assunto zajmuje się jednak reinterpretacją myśli Kanta i Schillera. Zachowawcza, bądź co bądź, koncepcja bezinteresowności (szczególnie zaś w kontekście ogrodu), brzmieć za to musiała we Włoszech drugiej połowy XX wieku dość rewolucyjnie. Mimo wyraźnego piętna filozofii niemieckiej, przejawiającej się szczególnie w romantycznych koncepcjach wszechogarniającej i dobrej natury, od której człowiek

się odcina, koncepcja Assunta pozostaje jednak zupełnie oryginalna, szczególnie z uwagi na systematyczny wykład, oparty na niemniej imponującym „materiale empirycznym”, wiedzy historycznej i literackiej.

Zbyt *naturalne* piękno ogrodów umykało zainteresowaniu filozofów, w zasadzie aż do 2. połowy XX wieku, zaś ogrodnictwo rozpatrywane było najpierw jako rodzaj architektury, a później urbanistyki. Mimo to, w czasie gdy filozofowie kierowali swą refleksję ku sztuce, ogrody wciąż powstawały i były kultywowane (ale też: niszczone), przede wszystkim zaś kontemplowane i doświadczone. Każdy z aspektów doświadczenia ogrodu, ogrodnictwa oraz krajobrazu znajdzie swoje miejsce w myśli autora.

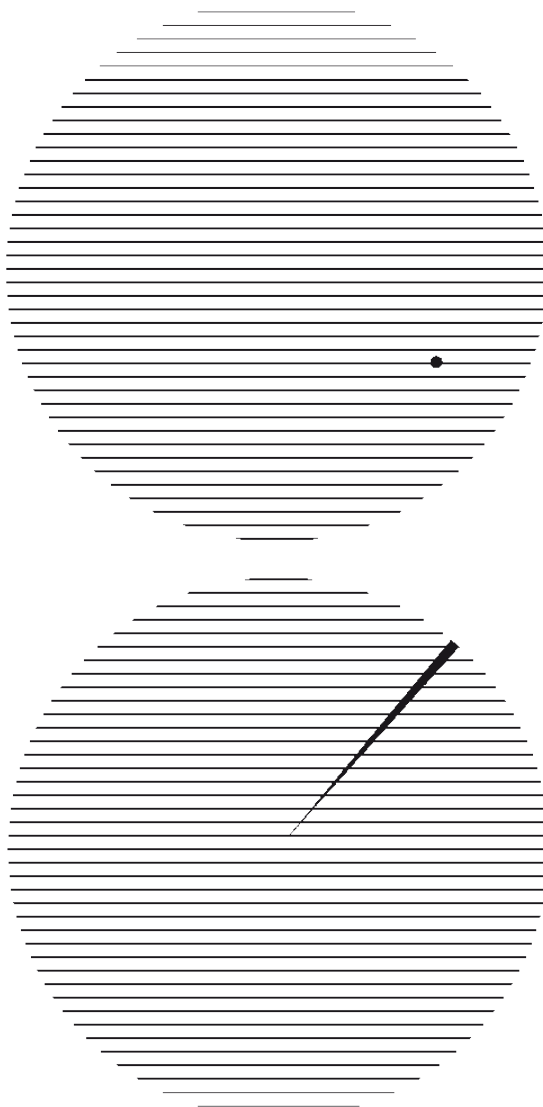
Przyglądając się strukturze zbioru, łatwo zauważyć wyłaniający się podział zagadnień, którymi zajmował się Assunto. Znajdziemy tam zarówno próby definiowania filozoficznego znaczenia ogrodów, jak i filozoficzne znaczenie ogrodnictwa. Oprócz licznych wątków teoretycznych, znajdzie się w zbiorze tekstów Assunta także wiele praktycznych, wręcz aktywistycznych wezwań do pielęgnacji i restauracji ogrodów.

Teksty zebrane w poniższej antologii mimo nowatorskiego, jak na swoje czasy, przedmiotu i sposobu badań, są przeplatane refleksjami dla współczesnego czytelnika dość konserwatywnymi, jeśli idzie o sposoby użytkowania i doświadczenia ogrodów i parków. Autor nawiązuje zarówno w sposób zawołany, jak i całkiem jawny, do myśli Jose Ortegi y Gasseta, sprzeciwiając się w wielu swoich wystąpieniach masowej dostępności ogrodów, traktowanych przez niego najczęściej jako dzieło sztuki i przedmiot kontemplacji (a więc z punktu widzenia estetyki – tradycyjnie). Opinia taka wydaje się zupełnie zrozumiała, jeśli wziąć pod uwagę kontekst historyczny: postępującą industrializację Włoch, ożywioną rozbudowę osiedli, często kosztem ogrodów i zieleńców. O ile dziś, postulat czysto kontemplacyjnego charakteru parków i ogrodów wydaje się jednak kontrowersyjny, jest zrozumiałą jako reakcja na gwałtowny i przytłaczający proces zmian we włoskim społeczeństwie i krajobrazie.

Poszerzeniem rozważań o doświadczeniu ogrodów są rozważania Assunto nad definicją, sposobem istnienia, doświadczenia oraz reprodukcji krajobrazu. W zasadzie w każdym z tekstów autor posługuje się licznymi i obszernymi cytatami z prozy, poezji i literatury filozoficznej, nie pozwalając ani na chwilę zapomnieć o nierozdzielalnym połączeniu natury i kultury w ogrodzie.

II. PREZENTACJE ARTYSTYCZNE

GRUPA NAN



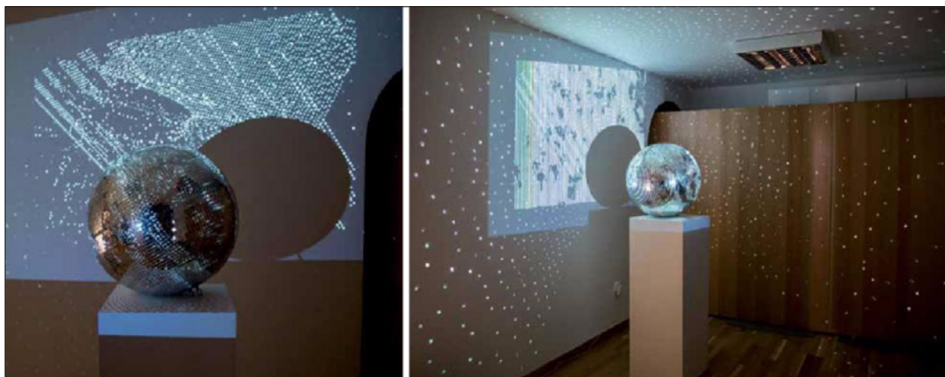
Obecność obowiązkowa, fragment instalacji multimedialnej

Grupa naN powstała w roku 2015 na bazie doświadczeń wynikających ze współpracy i działalności artystycznej Alicji i Adama Panasiewiczów. Duet artystyczny zajmuje się głównie realizacjami artystycznymi wykorzystującymi język nowych mediów, który daje dużą swobodę kreatywną oraz interpretacyjną projektów intermedialnych.

Do tej pory realizacje takie jak: *1:200 000*, czy wcześniejsze dotyczące zjawisk związanych z percepcją światła są utworami wykorzystującymi multimedialny język wypowiedzi, jako strukturę komunikatu wizualnego nie zawsze czytelnego, ale bardzo dokładnie dobrane do treści merytorycznych, które inspirują grupę naN.

Do realizacji ostatnich projektów np. *#FF00FF* grupa zaprasza do współpracy informatyków, którzy wzbogacają charakter przekazu tworzonych wypowiedzi artystycznych o formy interaktywne projektowane specjalnie dla konkretnego projektu.

Alicja Panasiewicz jest absolwentką Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Krakowie. Jej praca habilitacyjna dotyczyła instalacji szklanych obiektów świecących „Parawany światła, Supraporta, Kałuże św. Tomasza” a w części teoretycznej tematu „Szkice światłem w przestrzeni szkła”. Jest wykładowcą na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Prowadzi zajęcia na kierunku Wzornictwo i Digital Design oraz warsztaty dla studentów poszerzające percepcję światła i przestrzeni. Jest autorką wielu projektów wnętrz, mebli i obiektów świecących; projektuje i wykonuje lampy unikatowe z wykorzystaniem szkła formowanego metodą fusingu i slampingu oraz z innych materiałów, a ponadto wykonuje projekty wnętrz ze szczególnym uwzględnieniem aspektu światła we wnętrzu. W swoim dorobku ma także kilkanaście wystaw indywidualnych obejmujących świetlne rzeźby oraz instalacje. Do najważniejszych artystycznych prezentacji można zaliczyć: *Lumiformy*, Galeria BB, Kraków 2002; *Lapille*, Galeria Kontrast, Kraków 2005; *Szkice z natury*, Galeria BB, Wrocław 2007; *Szkice światłem*, Galeria BB Kraków 2008/2009; *LPP – liniatura światła*, klub Pauza, Kraków 2009; *Luce da luce*, klub Lokator, Kraków 2010; *Lux lumen*, Galeria Artefactory, Kraków 2011; *Subwersje światła*, Galeria Rękawka Kraków 2012; *Overillumination*, Alicja Panasiewicz, Rita Kriege, Galeria Domu Norymberskiego, Kraków 2014/2015; *Obecność obowiązkowa*, Adam Pa-



Lightpresence, fragment instalacji multimedialnej

nasiewicz/Alicja Panasiewicz, Galeria MINI, Kraków 2014; *1:200000*, Adam Panasiewicz/Alicja Panasiewicz, Galeria XS, Kielce 2015; *Lightpresence*, instalacja multimedialna, Alicja Panasiewicz/Adam Panasiewicz, 1st International Digital Art Triennial, Węgry, Szegszard 2015 – Grand Prix; *Morfeusz*, instalacja multimedialna, Galeria Uniwersytecka, Kalisz 2015; *Zarówno*, Galeria XS, Kielce 2015 – wystawa Interferencje towarzysząca sympozjum *Geometria w dyskursie. Dyskurs w geometrii*; *Sześć przyczyn cienia*, wystawa zbiorowa, Galeria Cellar, Kraków 2015; *#FF00FF*, Alicja Panasiewicz/Adam Panasiewicz, Galeria Uniwersytecka, Kalisz 2016.



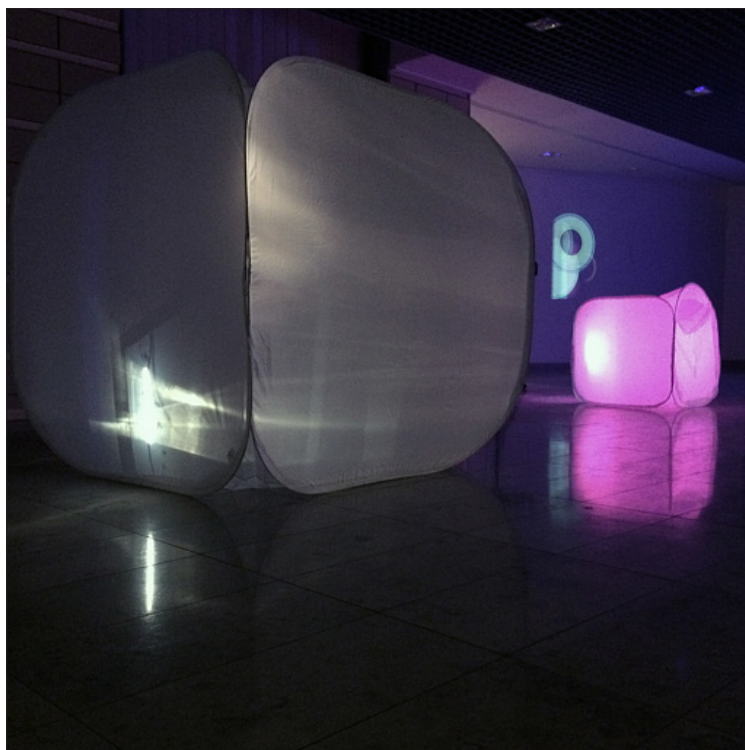
Lightpresence, fragment instalacji multimedialnej

Adam Panasiewicz w 1991 ukończył krakowską ASP w Pracowni Litografii kierowanej przez prof. Romana Żygulskiego na Wydziale Grafiki. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na stanowisku adiunkta. Zajmuje się grafiką cyfrową, rysunkiem i cyfrowym wideo.

Uczestniczył w licznych wystawach zagranicznych, m.in. w: V Międzynarodowym Biennale Grafiki w Taipei na Tajwanie w 1991; I Międzynarodowym Biennale Grafiki w Maastricht oraz ekspozycji *Młoda Polska Grafika* we Frankfurcie nad Odrą w 1993; 22 Biennale Grafiki w Lublanie w 1997; International Triennial 97 Rio de Janeiro w Museum de Arte Moderna Brazil w 1997; wystawach *Polish Prints 98* w The Polish Museum of America w Chicago w 1998 oraz *Agart World Print Festival* w Lublanie w 1998; ekspozycji w Centrum Targowym w Norymberdze w roku 1999. Wśród wielu wystaw krajowych wymienić można udział w: II i IV Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach w latach 1994 i 1997; Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie w 1997 i 2015, czy uczestnictwo w wystawie *Litografia polska od 1900* w krakowskim Muzeum Czartoryskich w 1994.



"Du bist so schön!", fragmenty instalacji multimedialnej inspirowanej teorią kolorów J. Goethego #FF00FF



Fragmenty instalacji #FF00FF

NaN #FF00FF

Tytuł projektu to heksadecymalna nazwa ulubionej barwy Johanna Wolfganga Goethego – magenty. Barwa ta nie występuje w widmie światła białego; można ją uzyskać poprzez addytywne zmieszanie barw znajdujących się na krawędziach spectrum: fioletowej i czerwonej. Goethe z premedytacją umieścił swój ulubiony kolor w kole barw czyniąc go jednocześnie łącznikiem pomiędzy krańcami spectrum. Tak więc barwa purpurowa, fuksja, czy też magenta (od nazwy miasta Magenta we Włoszech, gdzie wynaleziono purpurowy barwnik anilinowy właśnie w roku bitwy pod Magentą w 1859) nie istniała, dopóki poeta nie nadał jej specjalnego miejsca w kole barw. Magenta to jednocześnie podstawowy kolor w systemie barwnym CMYK, czwarta składowa każdego koloru.

#FF00FF to całkowicie abstrakcyjna nazwa koloru, którego nie możemy odnieść do naszych doświadczeń wizualnych – jest tylko kodem – współrzędną rozpoznawalną dla komputera. Goethe dał nam barwę, którą utożsamiał ze stanem ducha bliskim poetyckiego uniesienia, oddającą duchowość sztuki, jakby chciał na stałe oznaczyć stan mentalny, który dla niego był Faustowską iluminacją – chwilą prawdy o zagadce istnienia Świata. W naszym rozumieniu kolor ten jest fenomenem, synonimem naszych poszukiwań twórczych, kreatywności, przekraczania granic, poszukiwania nowych wartości estetycznych i formalnych.

Projekt #FF00FF inspirowany jest pięciotomowym dziełem *Farbenlehre* Johanna Wolfganga Goethego z 1810, które było – wg autora – najważniejszym jego dziełem oraz zwieńczeniem ponad dziesięcioletnich eksperymentów z widmem optycznym. Na podstawie eksperymentów z pryzmatem wodnym i obserwacją powstawania barw światła Goethe doszedł do wniosku, że barwy światła nie mogą zawierać się w świetle białym, ponieważ są od niego ciemniejsze. W ślad za Arystotelesem wnioskował mylnie, że skoro wszystkie kolory są ciemniejsze od światła, to nie mogą się w nim mieścić. Barwa żółta i granicząca z nią obszary były spokrewnione z jasnością, a niebieska i sąsiednie barwy należały do ciemności. Tym samym podważył odkrycia sir Isaaca Newtona zawarte w dziele *Optics* z 1704, a jego teorię widma światła białego uważał za błędną. Na podstawie swoich obserwacji zwrócił uwagę na proces postrzegania kolorów, psychologicznego oddziaływania barw i znaczenie aparatu wzrokowego na percepcję. Goethe ocenił wszystkie zjawiska barwne wyłącznie według ich działania na człowieka. Rozróżniał przy tym działanie na organizm (wpływ fizjologiczny) i działanie na uczucie (wpływ psychologiczny). Centralnym punktem jego nauki o barwach są wywody o *zmysłowo-obyczajowym działaniu barw*. Goethe określił je jako *dzieła światła, radość i smutek*. Barwne światło zmienia percepcję, ma wpływ na nasze odczucia oraz postrzeganie rzeczywistości. Johann Wolfgang von Goethe we współpracy z Friedrichem Schillerem opracowali tzw. różę temperamentów odnoszącą się do starożytnego przekonania o 4 typach osobowości zdeterminowanych przez płyny w organizmie a reprezentowanych przez odmienne kolory. Obecnie uznaje się jedynie tę część jego teorii. Jego wspaniałe, poetyckie, egzaltowane opisy światła w *Teorii barw* mocno roz mijają się z językiem naukowym. Po krótkiej fascynacji teorią Goethego – szczególnie przez artystów jego epoki – teoria ta została obalona a wręcz wyśmiana.

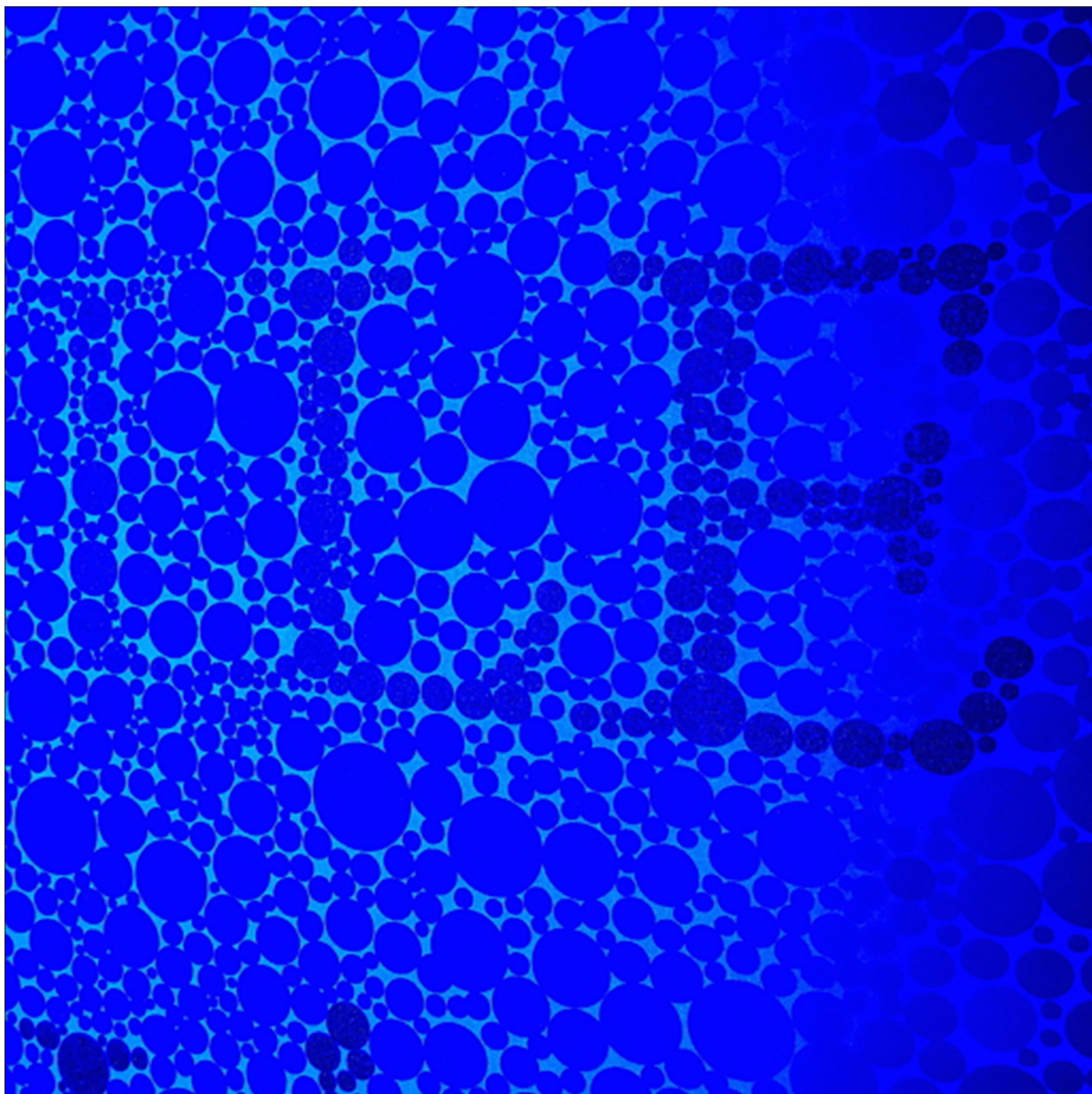
Eksperymenty Goethego z pryzmatem wodnym oraz czarno-białymi fakturami optycznymi stały się inspiracją dla naszego projektu #FF00FF wykorzystującego optyczne efekty, które powstają w wyniku przetwarzania obrazu przez wodę, powietrze, kryształ i szkło.

Projekt w formie instalacji intermedialnej składa się z 6 elementów:

1. pryzmatu ze szkła wypełnionego wodą, która filtruje wyświetlany z projektor obraz ruchomy inspirowany grafikami zamieszczonymi w dziele *Farbenlehre*,
2. prostopadłościennego zbiornika z wodą znajdującego się w namiocie bezcieniowym, który jest ekranem i filtrem dla projekcji szczelinowej,
3. obiektu lustrzanego z warstwą wody, który odbija i deformuje obraz wideo,
4. obiektu lustrzanego zawierającego fragment tekstu z Fausta Goethego: *Verweile doch! Du bist so schön! (Trwaj chwilo! Jesteś tak piękna!)* a odnoszące się do słów naukowca poszukującego prawdy aż do zaprzędania duszy diabłu. Obiekt wyhodowany w procesie krystalizacji to „wyhodowanie” idei koloru magenty – iluminacja, eureka,
5. projekcji kolorowego światła RGB z reflektora punktowego na grafikę w formie inspirowanej tablicami pseudoizochromatycznymi Ishihary, badającymi

zdolność oka do rozróżniania kolorów. Ta instalacja przewrotnie testuje naszą zdolność do rozróżniania kształtów w różnych kolorach światła i zawiera powtórzony fragment tekstu z *Fausta* Goethego: *Verweile doch! Du bist so schön!*

6. aplikacja interaktywna: wyświetlane na monitorze kolory opisane notacją heksadecymalną przy ingerencji człowieka przybierają barwę magenty #FF00FF



Fragment instalacji #FF00FF

III. BIULETYN PTE

BIULETYN



Nr 24

POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. Konferencja Naukowo-Artystyczna *Styl muzyczny, estetyka brzmienia, zagadnienia wykonawcze w muzyce perkusyjnej XX i XXI wieku*, Łódź, 22-23.04.2015. Organizator: Akademia Muzyczna w Łodzi.
2. Konferencja Naukowa *Światopoglądy modernizmu*, Łódź, 6-7.05.2015. Organizator: Wydział Filologiczny UŁ.
3. Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Imperium Rolanda Barthesa*, Poznań, 07-08.05.2015. Organizator: Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa UAM. Konferencji towarzyszyła wystawa fotograficzna nawiązująca do życia i twórczości Rolanda Barthes'a.
4. Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Teatr, teatralizacja, performatywność*, Zakopane, 28-31.05.2015. Organizator: Zakład Estetyki, Wydział Filozofii i Socjologii UMCS.
5. Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Estetyczne aktywacje przestrzeni miejskiej*, Kraków, 12-13.06.2015. Organizatorzy: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii UJ i Polskie Towarzystwo Estetyczne.
6. LX Polski Zjazd Filozoficzny, Poznań, 15-19.09.2015. Organizatorzy: Instytut Filozofii UAM i Polskie Towarzystwo Filozoficzne. Organizator sekcji estetycznej – prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska.
7. 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.
8. Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, Zakopane, 2-5.06.2016. Organizator: Zakład Estetyki, Wydział Filozofii i Socjologii UMCS.
9. Międzynarodowa Konferencja *Perspectives on Food Aesthetics*, Wrocław, 17-19.06.2016. Organizatorzy: Instytut Kulturoznawstwa UW, SWPS, Northern Arizona University, pod patronatem Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

10. 20th International Congress for Aesthetics *Aesthetics and Massculture*, Seoul, 24-29.07.2016. Organizatorzy: Department of Aesthetics of Seoul National University, Korean Society of Aesthetics oraz International Association for Aesthetics, www.iaaesthetics.org/congresses/ica-20-seoul-2016
11. 2nd International Conference *Aesthetic Energy of the City. Ideas-Forms-Places*, Łódź, 22-24.09.2016. Organizatorzy: Fundacja Urban Forms, UŁ oraz ASP w Łodzi, www.aec2.uni.lodz.pl
12. Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Widma – anachroniczne czytanie sztuki*, Poznań, 14-15.10.2016. Organizatorzy: Instytut Filozofii UAM, Polskie Towarzystwo Estetyczne.
13. Międzynarodowa Konferencja *#error_in_art*, Kraków, 8-9.12.2016. Organizator: Wydział Sztuki UP w Krakowie.
14. II Zjazd Filmoznawców i Medioznawców *Dyskursy widzialności*, Kraków, 8-10.12.2016. Organizatorzy: Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami, Katedra Mediów i Badań Kulturowych UP w Krakowie, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ w Krakowie.
15. Konferencja *New Ontologies of Art*, Warszawa, 14-16.12.2016. Organizator: Instytut Socjologii UW. E-mail: adam.epoche@gmail.com.
16. III Polski Kongres Estetyki *Media, nowe media czy post-media sztuki*, Szczecin, 19-22.10.2017. Organizatorzy: Polskie Towarzystwo Estetyczne, Zakład Historii i Teorii Sztuki Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. E-mail: aleksandra.lukaszewicz.alcaraz@akademiasztuki.eu

RELACJE Z KONFERENCJI

Teatr, teatralizacja, performatywność, Zakopane, 28-31.05.2015

W dniach 28-31 maja 2015 w Zakopanem odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa *Teatr, teatralizacja, performatywność* zorganizowana pod naukowym kierownictwem dr hab. Teresy Pękali, prof. UMCS – Kierownika Zakładu Estetyki, Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Przedmiotem szczególnego zainteresowania była próba odpowiedzi na pytanie dotyczące konsekwencji tak zwanego „zwrotu performatywnego” oraz miejsca teatru i zjawiska teatralizacji w procesach życia społecznego.

Zorganizowana w 130. rocznicę urodzin St. I. Witkiewicza i 30. rocznicę powstania Teatru Witkacego w Zakopanem konferencja, stała się doskonałą okazją do promocji wydanej w tym roku książki *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* – pod redakcją prof. Pękali (Wy-

dawnictwo UMCS). Prezentacja i promocja książki odbyła się po spektaklu teatralnym *Metafizyka dwugłowego cielenia* (S.I. Witkiewicz). W dalszej części spotkania promocyjnego odbyła się dyskusja moderowana przez dyrektora Teatru im. St. I. Witkacego Andrzeja Dziuka i redaktorkę książki prof. Teresę Pękałą z udziałem aktorów oraz uczestników konferencji. Dotyczyła myśli filozoficznej Witkacego oraz roli i odpowiedzialności społecznej intelektualistów i artystów w XXI wieku.

W konferencji wzięli udział przedstawiciele różnych środowisk i dyscyplin naukowych. Interdyscyplinarna formuła konferencji pozwoliła uzyskać szersze spojrzenie na omawiane zagadnienia, m.in. z perspektywy zaproszonych do udziału w spotkaniu praktyków. W ciągu czterodniowych obrad wygłoszono 31 referatów i prezentacji. Celem konferencji było zainicjowanie naukowego dyskursu wokół zjawiska performatywności, obecnego dziś nie tylko w ramach działań teatralnych, ale mającego swój wyraz także w życiu politycznym, mediach, popkulturze oraz szeroko rozumianych praktykach życia społecznego.

Obrady podzielono na osiem bloków tematycznych, konferencję otworzyła – przedstawiając jej główne założenia i cele – prof. Pękała referatem „Czy to tylko teatr?”. W ramach referatów, wystąpień i dyskusji omawiano zagadnienia związane z sztuką, performatywnością oraz teatrem z punktu widzenia historycznego, teoretycznego i instytucjonalnego. Analizie został poddany także performatywny charakter literatury, architektury oraz sztuk plastycznych. Poza szeroko omówionym aspektem filozoficznym i estetycznym związanym z teatrem, teatralizacją i performatywnością, ukazana została także perspektywa praktyk artystycznych wychodzących poza granice sztuki i przejawiających się w sferze publicznej, społecznej, a nawet mających swe zastosowanie jako środek terapeutyczny.

Duże zainteresowanie konferencją oraz rozpiętość tematyczna i zróżnicowanie perspektyw interpretacyjnych po raz kolejny potwierdziły trafność otwartej na różne dyscypliny formuły spotkania naukowego. Wspólny udział naukowców teoretyków i praktyków pozwolił na dokonanie gruntownej analizy wielu istotnych zjawisk związanych z tematem teatru, teatralizacji i performatywności.

Trzecie już z kolei organizowane przez Zakład Estetyki UMCS (*Przyszłość Witkacego* w 2009, wspólnie z UG, *Witkacy w kontekstach*. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki w 2014 i *Teatr, teatralizacja, performatywność* w 2015) zakopiańskie spotkanie z filozofią, estetyką, sztuką i Witkacym, było nie tylko okazją do wysłuchania inspirujących referatów, lecz także stało się płaszczyzną wymiany poglądów i doświadczeń. Podobnie jak w latach poprzednich planowana jest publikacja pokonferencyjna.

Krzysztof Trojnar (UMCS)

Estetyczne aktywacje przestrzeni miejskiej, Kraków, 12-13.06.2015

W dniach 12-13 czerwca 2015 odbyła się w Krakowie konferencja naukowa *Estetyczne aktywacje przestrzeni miejskiej*, zorganizowana przez Polskie Towarzystwo Estetyczne oraz Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego we współpracy z krakowskimi organizacjami zrzeszającymi miejskich aktywistów.

Otwarte przez prezes PTE i kierownika ZE prof. dr hab. Krystynę Wilkowską spotkanie zgromadziło około 30 uczestników, reprezentujących rozmaite dziedziny i ośrodki z całej Polski. Wygłoszone referaty wypełniły niemal całkowicie oba dni konferencyjne, pozostawiając jednak miejsce na działania praktyczne. W trakcie konferencji odbyło się także Walne Zebranie PTE.



Tematem konferencji były szeroko pojęte współczesne teorie i praktyki wydobywające na jaw estetyczne walory przestrzeni miejskiej. Organizatorzy zaproponowali zatem problematykę niezwykle aktualną i istotną nie tyl-





ko z punktu widzenia akademickich rozważań, ale także życia codziennego. Z jednej bowiem strony wpisuje się ona w nieustające dążenie do „prze-myślenia” estetyki, prowadzące, między innymi, do regularnego poszerzania jej obszaru. W zamyśle organizatorów estetyczna aktywacja oznaczała nie tyle upiększanie miasta, ile raczej dowartościowywanie rozmaitych doświadczeń estetycznych (w tym także – zgodnie ze znaczeniem terminu *aisthesis* – zmysłowych), których źródłem jest szeroko pojęta przestrzeń miejska, czyli sfera, którą tradycyjna estetyka pomijała. Z drugiej strony, problemy omawiane w trakcie konferencji należą do tych zagadnień, których coraz bardziej świadomości stają się także „zwykli” użytkownicy miast. Oba aspekty – „teoretyczny” i „praktyczny” – znalazły swe odzwierciedlenie nie tylko w referatach, ale także w doborze uczestników, wśród których znaleźli się badacze analizujący przestrzeń miejską od strony teoretycznej (m.in. filozofowie, kulturoznawcy), projektujący ją architekci, wreszcie – działacze miejscy, przekształcający ją „od środka”.

Rozmaitość perspektyw proponowanych przez referentów nieuchronnie skutkowałą różnorodnością zarówno metod, jak i przedmiotów podejmowanych przez nich analiz. Niektóre wystąpienia były zatem studiami przypadków, badającymi konkretne miejsca (np. Stary Rynek w Łodzi czy centrum Radomia), inne zaś poświęcone były ogólniejszym zagadnieniom, takim jak charakter czy biologiczne i kulturowe uwarunkowania doświadczenia estetycznego miasta. Sporo uwagi poświęcono miejskim obrazom, tyleż fizycznym co mentalnym, słowem wizerunkom miast kreowanym przez media, obrazom funkcjonującym w mieście (graffiti), wreszcie obrazom wytwarzanym przez samo miasto za pomocą, na przykład, architektury wykorzystującej światło jako





swoje medium. Analizie zostały także poddane takie zjawiska, które zwykle uchodzą za pozbawione wartości estetycznych, a które okazują się niezwykle istotne, ponieważ są wyrazem procesów estetyzowania miasta przez jego codziennych użytkowników – do zjawisk tego rodzaju można zaliczyć nie tylko wspomniane już graffiti, ale także vleпки czy architekturę tymczasową (budy, kioski, bary itd.). Kolejnym przejawem estetycznej aktywacji miejskiej przestrzeni omówionym na konferencji, jest dająca o sobie znać fascynacja opuszczonymi, nierzadko zdewastowanymi zakątkami miast. Na antypodach obszarów tego rodzaju sytuują się z kolei ogrody, którym także poświęcono dwa re-



feraty. Referenci poruszali także problematykę sztuki w przestrzeni publicznej, analizując sposoby jej funkcjonowania zarówno od strony celów, jakim może służyć, jak i od strony jej odbioru. Nie zabrakło też analiz poszczególnych realizacji autorstwa takich artystów jak J. Rajkowska, J. Holzer czy Sh. Arakawa. Sztuka (malarstwo) została także przedstawiona jako przydatne narzędzie w urbanistyce, zaś literatura jako medium nadające przestrzeni miejskiej nowe znaczenia. Jako przykład estetyzacji miasta została także przedstawiona moda. Jak wspomniano, wśród referentów znaleźli się także architekci, którzy problematykę estetyczności i estetyzacji przestrzeni miejskiej przedstawili

od strony praktycznej. Swoimi doświadczeniami w zakresie „estetycznej aktywacji” podzielili się także współorganizujący konferencję miejscy działacze.

Zgodnie z zamierzeniem organizatorów pragnących przeplatać – jak pisali w ogłoszeniu – „strefę refleksji” ze „strefą działań” obradom towarzyszyły – bynajmniej nie jako ozdobnik, lecz immanentny element konferencji wypełniający czas niezajęty przez wystąpienia – działania przygotowane przez zaangażowane w przygotowanie konferencji grupy aktywistów (Kolektyw Palce Lizać, Wodna Masa Krytyczna, Stowarzyszenie Krakowski Parkour), którzy postarali się o to, by „estetycznie zaktywować” obradujących. Warto przy tym podkreślić, że tematyka konferencji skłaniała nie tylko do porzucenia sztywnych ram akademickich teorii na rzecz praktyki, ale także do wyjścia poza mury świata akademickiego. Organizatorzy pomyśleli także o tym, na miejsce konferencji wybierając postindustrialną przestrzeń usytuowaną na Zabłociu, tj. w rejonie Krakowa, który dopiero zaczyna być poddawany estetycznej aktywacji.

Podsumowując, konferencja nie tylko pozwoliła skonfrontować rozmaite sposoby myślenia o styku estetyki z miejskością, ale także – i jest to niewątpliwie osiągnięcie organizatorów – skonfrontować je z działaniami podejmowanymi w miejscu owego zetknięcia. Akademikom zaś nic tak się nie przyda je, jak działanie poza kampusami. I choć w tym wypadku po podjętych aktywnościach zapewne trwały ślad nie pozostał, to pozostał on po obradach – planowany jest bowiem tom zbierający teksty wygłoszonych referatów.

Mateusz Salwa (UW)

PUBLIKACJE

1. Assunto R., *Filozofia ogrodu*, wyb., przekł. i oprac. M. Salwa, Seria Krajobrazy, red. serii B. Frydryczak, Wydawnictwo Przypis/Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2015.
2. Białkowski Ł., *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Universitas, Kraków 2015.
3. Causse J.-G., *Niesamowita moc kolorów*, przeł. M. Chojnacki, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2015.
4. Chęćka-Gotkowicz A., (e-book) *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
5. Czartoryska I., *Pisma literackie i estetyczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
6. Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, wyd. 2, przeł. Z. Skowron, Wyd. UW, Warszawa 2015.
7. Dąbrowski B., (e-book) *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
8. Diderot D., *Esej o malarstwie*, przeł. J. Stadnicki, Wyd. UW, Warszawa 2015.

9. Drewniak B., (e-book) *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
10. Dziemidok B., *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2014.
11. Eiler R.S., *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015.
12. *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
13. Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
14. Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
15. Fuchs G., (e-book) *Scena przyszłości*, przeł. M. Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
16. Graczyk P., *Przyszłość pewnej przenośni. Przyczynek do pytania o historię sztuki*, Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015.
17. Hirszfeld A., *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015.
18. *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Miśkowiec, M. Kozień, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
19. Hocke G., *Świat jako labirynt, t. 2: Manieryzm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
20. Hogarth W., (e-book) *Analiza piękna*, przeł. M. Lachman, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
21. Itten J., *Sztuka barwy*, wyd. 2, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo D2D.pl, Kraków 2015.
22. Johnson M., *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Wyd. UŁ, Łódź 2015.
23. *Kino epoki nowofalowej. Historia kina, tom 3*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
24. Leyko M., (e-book) *Teatr w krainie utopii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
25. Lyotard J.-F., *Co malować? Adami, Arakowa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
26. *Naturalizing Aesthetics*, red. K. Wilkoszewska, E. Chudoba, Libron, Kraków 2015.
27. Norman D.A., *Wzornictwo i emocje*, przeł. D. Skalska-Stefańska, Arkady, Warszawa 2015.
28. *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. L. Sokół, T. Szczepański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
29. Osińska K., (e-book) *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
30. Osiński Z., (e-book) *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, stu-*

- dium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
31. *Performing Cultures*, red. K. Petri, Libron, Kraków 2015.
 32. *Practising Aesthetics*, red. L. Bieszczad, Libron, Kraków 2015.
 33. Riccobon A.F., (e-book) *Sztuka teatru*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
 34. Rutkowska I., *Boska obecność. O względności tekstu i rytuału w teatrze kabuki*, Universitas, Kraków 2015.
 35. Santayana G., *Poczucie piękna*, przeł. K. Wawrzonkowski, A. Grzeliński, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
 36. Santayana G., *Rozum w sztuce*, przekł. zbiorowy pod kier. A. Grzelińskiego, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
 37. Savatier T., *Początek świata. Historia obrazu Gustave'a Courbetera*, przeł. K. Belaid, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
 38. Schulz B., *Księga obrazów*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
 39. Symotiuk S., *Rekonesanse Witkacjańskie*, Wyd. UMCS, Lublin 2015.
 40. Szczepański T., (e-book) *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
 41. *Sztuka i twórczość*, red. K. Pankowska, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2015.
 42. Tarkowski A., Filiciak M., *Dwa Zero. Alfabet nowej kultury i inne teksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
 43. *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. B. Lisowska, K. Chmielecki, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
 44. *Transacting Aesthetics*, red. S. Stankiewicz, Libron, Kraków 2015.
 45. Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki UW, Wrocław 2015.
 46. *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. T. Pękała, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015.
 47. Zalewski C., *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Wyd. UJ, Kraków 2014.
 48. Zarych E., (e-book) *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Wpływ filozofii niemieckiej na literaturę polskiego romantyzmu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

DOKTORATY, HABILITACJE, PROFESURY

1. W dn. 12.05.2015 nadano stopień naukowy doktora habilitowanego Annie Wolińskiej (UW). Tytuł rozprawy: „Zdziwienie/Oczekiwanie/Bezczynność. Estetyka wobec nadmiaru”. Recenzenci: dr hab. Roman Konin, dr hab. Marcin Poręba, dr hab. Leszek Sosnowski.
2. W dn. 25.05.2015 nadano stopień naukowy doktora habilitowanego Józefowi Tarnowskiemu (UAM). Tytuł rozprawy: „Wielki przełom: studium

z estetyki Stanisława Witkiewicza”. Recenzenci: prof. dr hab. Anna Maciejewska-Jamrozak, prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, prof. dr hab. Mirosław Żelazny.

WYKŁADY, DISKUSJE, PROMOCJE

1. W Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie odbyły się następujące wykłady i spotkania: 19.02.2015 – wykład hiszpańskiego architekta Fernando Menisa „Ewolucja Menisa”; 26.02. – wykład Kurody Raijiego „Wywracanie codzienności. Rytualna sztuka performansu w Japonii lat 60. XX w.”; 11.03. – wykład Claudii Calirman „Estetyka marginesu: sztuka performansu w Brazylii w latach 1960-1980”; 14.05. – wykład Raymonda Belloura „Kino i emocje”; 28.05. – spotkanie z Jean-Louisem Fabianim „Jakie jest miejsce publiczności w artystycznym podziale pracy”; 29.05. – spotkanie dotyczące twórczości Bruna Munariego „Gry wizualne Bruna Munariego”
2. W dn. 1-5.05.2015 gościem Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UJ była prof. Lyubov Bugaeva z Petersburga. Na zebraniu z Zakładem przedstawiła stan swoich badań nad zjawiskiem neurocinema.
3. Dn. 11.05.2015 w Zakładzie Estetyki Philosophy Studies in English, and Center for Inter-University Collaboration UW odbyły się wykłady dr. Maxa Ryyinäna (Aalto University, Finlandia): „The Institutional Margins of Modern Aesthetics. A Study Proposal” oraz „New Laocoon (One More Time) The Work of the Dramaturg as the Key for Understanding...”.

WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

Antigonick: Historia jednego performansu, Sorbona IV, Paryż, 26.06.2014

We're standing in the nick of time jest performatywnym opracowaniem tłumaczenia dzieła Sofoklesa autorstwa Anne Carson. Dokonał go Ben Hjorth, australijski performer, filozof i literaturoznawca młodego pokolenia. Jego zainteresowania teoretyczne i praktyczne dokonania oscylują pomiędzy arcydziełami starożytnych a ich nowoczesnymi interpretacjami, szczególnie w duchu Hegla, Derridy i Benjamina. Podczas kolejnej już konferencji (właściwie spotkania czy festiwalu teoretyczno-praktycznego) z cyklu Performance Philosophy, odbywającej się tym razem w murach czołowej europejskiej uczelni, Hjorth miał niecodzienną okazję zaangażować do swojego projektu zaproszonych na konferencję *Crossings and Transfers in Contemporary Anglo-American Thought*, gości.

W piątkowe popołudnie można było usłyszeć słowa już nie tyle Sofoklesa, ile popularnej kanadyjskiej poetki i tłumaczki Anny Carson, wypowiadane m.in. przez Avital Ronell (profesor NYU) jako Antygone czy Judith Butler jako Kreona. Inne postaci również reprezentowane były przez sławne postaci współczesnej myśli performatywnej, m.in. Jona McKenziego, Laurę Cull (tworzących Chorus) czy Freddie Rokema (czytał tekst Eurydyki). Konsekwentnie role przydzielane były wbrew naturalnym oczywistościom, zgodnie z wyznacznikami gender. Zabieg ten umożliwił, na przykład, wyakcentowanie przez Butler-Kreona transgenicznej natury Antygony, w oczach badaczki będącej „nie-człowiekiem”, choć „mówiącej jak człowiek” (*Antigone's Claim*), przekraczającej „mniej niż człowieka” oraz rodzinne relacje oparte na starych prawach. Dla Butler słowa Antygony otwierają przede wszystkim nowe pole zdarzeń dramatycznych, aktów performatywnych, nową przestrzeń człowieka osiąganą przez „polityczną catachresis”.

Poszukiwanie wymiaru „ponad” przez figurę Antygony było też głównym zadaniem tłumaczki, parafrazującej klasyczny tekst dramatu. Carson, również przy udziale Butler jako Kreona, w 2013 w murach NYU publicznie odczytywała swoje tłumaczenie *Antygony* jako *Antigonick*. Wtedy też wyjaśniła znaczenia niektórych dramatycznych catachresis. Imię Antygony dla kanadyjskiej poetki znaczy „przeciw narodzinom” lub „zamiast być narodzoną”. Teatralna wyobraźnia Carson sięgnęła po metaforę Brechta „przeciwstawnych drzwi”, tyle że w Antygonie nie istnieje (według tłumaczki) przestrzeń za nimi, wewnątrz, a metafora staje się użyteczna jedynie, „jeśli zaakceptujesz, że nie ma oczywistych dróg wyjścia”, raz przyjętych wyjaśnień, a „twój problem i mój są problemami od czasu starożytnych Greków do dzisiejszych Anglików, problemami ukrytymi w ludziach, zbrodniami, horrorem i wspólnymi latami przebytymi w rodzinie...”. To więc, co proponuje dla siebie jako zadanie tłumacza Anne Carson, można by – parafrazując jej słowa – określić jako stopniowe przejmowanie obowiązku gubienia krzyku... na wzór Johna Cage’a tworzenia 4'33'', gdy cisza właśnie ewokuje dźwięk (nota Carson – w formie zwrotu do bohaterki dramatu – do tłumaczenia *Antygony*).

Tych kilka zdań i myśli wydrukowanych w programie *Antigonick* w Amfiteatrze Richelieu 28 czerwca 2014 powtarzało się z podwójną siłą podczas performansu. Na scenie siedzieli lub stali główni „aktorzy”, odczytujący tekst Carson. Każdy w indywidualny sposób akcentował treści mu bliskie (najsugestyniej oczywiście wybrzmiały teksty dwóch przyjaciółek odgrywających główne antagonistyczne role). Epizody te obrazowane były symboliczno-groteskowymi rysunkami ubarwionymi czasem zabawnymi, czasem tragicznymi tekstami, zazwyczaj groteskowymi, prezentowanymi na ekranie pokrywającym klasyczne malowidła sorbońskiej auli. Partie chóru prezentowane były na tym samym ekranie, co miało umożliwić widowni włączenie się do performansu. Dokonało się to w stopniu najwyższym, sala grzmiała i wybuchała śmiechem. Chórowi przewodzili Laura Cull (założycielka stowarzyszenia Performance Philosophy)

oraz klasyk studiów performatywnych, niezwykle energiczny J. McKenzie. Chórem wraz z widownią dyrygował inicjator przedsięwzięcia Ben Hjorth.

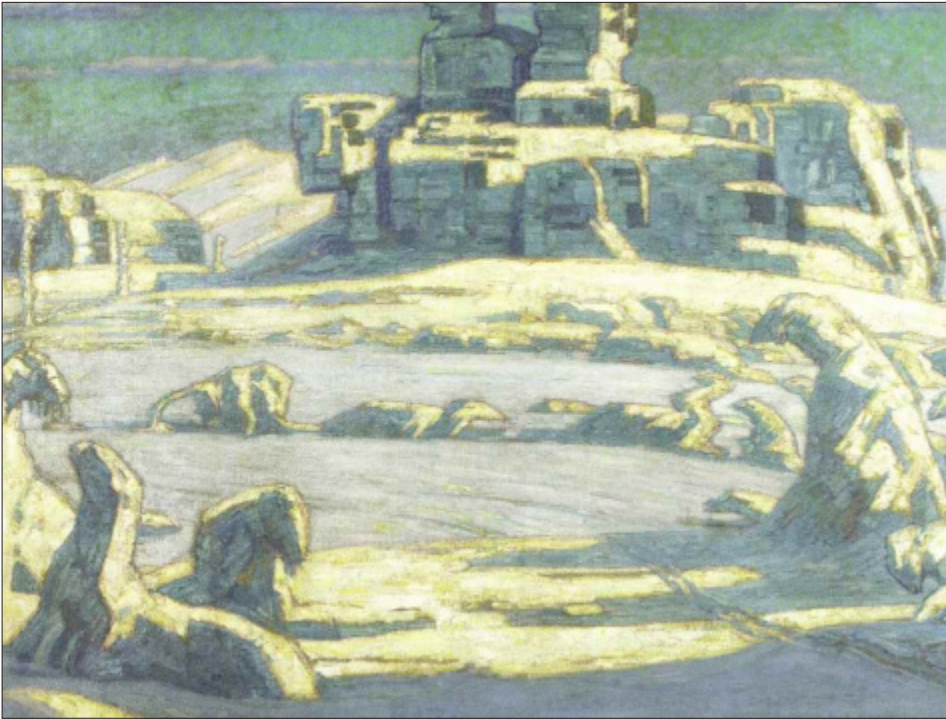
Nazwiska lektorów-aktorów były więc bardzo znane. Stąd zapewne narodziło się pytanie jednego z widzów w ramach dyskusji po trwającym blisko dwie godziny performansie: Czy tak właśnie – jak to zaprezentowano – wyobrażała sobie tę sztukę Anne Carson? Czy znane nazwiska, teorie i legendy przyporządkowane każdemu odtwórcy nie zniekształcają wizji poetki? Rzecz jasna, odpowiedź może brzmieć: Nie jest to istotne, gdyż powstaje nowy performans, ukształtowany na własnych zasadach, kierujący się swoimi prawami, dzieło autonomiczne, choć napiętnowane mocnymi osobowościami prezynterów, sprawiające wrażenie dzieła poskładanego z fragmentów (konglomeratu lub raczej zlepieńca). Dla wielu współczesnych: im mniej jednolitego – tym bardziej arcydzielnego; czas to oceni. Pomimo możliwych współczesnych wyjaśnień i recepcji pytanie widza zostaje w mocy.

Dla mnie jednak, gdy przedarłam się już przez powłokę dobrego aktorstwa, zwłaszcza Judith Butler, po dokonanym „philo-performance” (nazwa na cześć francuskiej inicjatywy oraz sekcji Performance Philosophy) pozostał niedosyt. Carson (i performerzy) ukazywali problemy tożsamości, wiary, siły osobowości, władzy, języka. Nikt jednak – mimo głośnych deklaracji – nie przekroczył w odczyciowaniu postawy Antygony owego progu „ponad”: problemy zostały problemami, „pola” człowieka zostały przestrzeniami ludzkimi, z podkreśloną niemocą ich ogarnięcia przez człowieka. Nikt z performerów nie przekroczył owego „ponad” choćby w tym wymiarze, jaki, na przykład, na płaszczyźnie etycznej kilka lat temu – odczytując *Antygonę* – zaproponował nie tak popularny jak goście Sorbony, ale dotykający spraw najważniejszych dla człowieka: Tadeusz Styczeń. Cenne jest jednak, że w ramach konferencji przekroczenia takie się zdarzały.

Anna Kawalec (KUL)

**Max Wislicenus. Malarz wrocławskiej secesji, Muzeum Miejskie, Wrocław,
6.03.2015-31.05.2015**

Była to pierwsza w Polsce retrospektywna wystawa prac Maxa Wislicenusa artysty będącego twórcą wrocławskiej secesji i jednej z najciekawszych postaci pierwszej połowy XX w. w tej części Europy, o której po 1945 starano się zapomnieć i na pewno nie zamierzano uwzględnić jej zasług dla regionu. Sam Wislicenus nie urodził się we Wrocławiu, przyjechał tu bezpośrednio z Monachium, miasta o nieporównanie wyższym i ciekawszym życiu artystycznym. Pruskie władze oświatowe pragnące zreformować wrocławską Akademię i ożywić artystyczne życie w mieście proponowały wielu utalentowanym artystom objęcie różnych funkcji. Propozycję pracy na Akademii



Jeden z pejzaży Maxa Wislicenusa



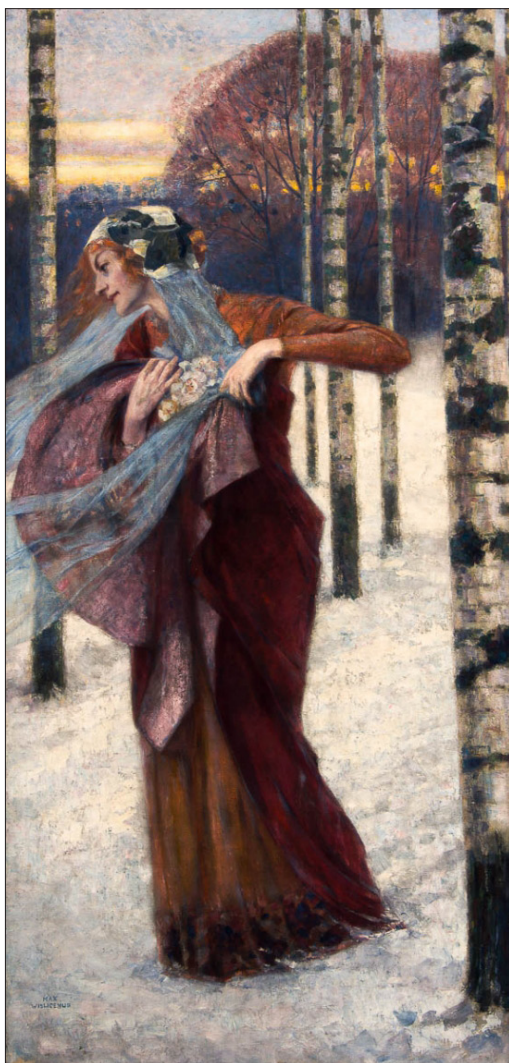
Max Wislicenus Portret Wandy Bilowicz



Max Wislicenus *Pamiętka po górskich wędrówkach*



Max Wislicenus *Przedwiośnie*



Max Wislicenus *Młoda kobieta w wiosennym krajobrazie*

genialny portrecista, nie ograniczający się do jednego typu tych przedstawień. Portretował członków swojej najbliższej rodziny, polskich wirtuozów występujących we Wrocławiu na początku XX w., Ignacego Paderewskiego i Józefa Śliwińskiego, osoby ze świata artystycznego, z którymi łączyła go bliższa znajomość lub przyjaźń oraz znanych lekarzy i naukowców. Jednak głównym polem malarskiej działalności Wislicenusa były pejzaże ze szczególnym uwzględnieniem widoków Wrocławia i Karkonoszy. Część pejzaży to efekt licznych podróży na północ, południe i wschód Europy. Ciekawym rozdziałem w jego twórczości są obrazy powstałe podczas I wojny światowej, gdy artysta jako tzw. malarz wojenny przebywał przez wiele tygodni 1915 na terenie Królestwa Polskiego, na różnych odcinkach frontu docierając aż do Warszawy. W tym czasie powstały pejzaże i widoki zabytków, obrazy zniszczeń obrazki rodzajowe oraz ukazujące wojenne losy ludno-

otrzymał również Wislicenus. Przyjął ją podobno bez entuzjazmu, ale też nie miał nigdy żałować swojej przeprowadzki do stolicy Dolnego Śląska i jak miało się okazać było to z wielką korzyścią zarówno dla artysty, jak i całego regionu: został bowiem jednym z „wynałazców śląskiego pejzażu” i wiódł życie, które można nazwać – zarówno w perspektywie zawodowej, jak i prywatnej – szczęśliwym. Prowadził szeroką działalność: interesował się sztuką dekoracyjną i użytkową, organizował warsztaty tkackie, był współzałożycielem Związku Artystów Śląska, prowadził intensywną działalność pedagogiczną, był doceniany przez innych artystów, otrzymywał liczne zamówienia, często wystawiał swoje różnorodne prace. „Szczególne znaczenie w bogatym dorobku artystycznym Maxa Wislicenusa zajmują kompozycje figuralne, które on sam uważał za najważniejsze w swoim malarstwie. Ukazują one postaci kobiet w pejzażu, często o rysach dwóch żon artysty, pełniących rolę kompozycji alegorycznych, baśniowych lub religijnych.

Wislicenus znany był również jako ge-



Jeden z gobelinów artysty

zeum Miejskiego Wrocławia, Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, Muzeum Narodowego w Warszawie oraz z kolekcji prywatnych.

ści”. Na wystawie we wrocławskim Pałacu Królewskim pokazano ponad 60 prac artysty pochodzących z różnych lat jego działalności twórczej i reprezentujących wszystkie podejmowane przez Wislicenusa tematy. Najliczniejszą grupę stanowiło malarstwo olejne, można było zobaczyć również projekty do gobelinów i same gobeliny oraz projekt plakatu. Przedstawione prace pochodziły z różnych miejsc: ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Görlitz, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Dreźnie, Muzeum Miejskiego w Budziszynie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Mu-

Piotr Martin

**Krzysztof Wodiczko. Na rzecz domeny publicznej, Muzeum Sztuki, Łódź,
26.06 – 13.09.2015**

Pokazana w Łodzi wystawa twórczości Krzysztofa Wodiczki miała charakter retrospektywnego przeglądu – od konceptualnych instalacji i instrumentów z lat 70., przez realizowane przez niego już na emigracji, począwszy od lat 80. interwencyjne przyrządy i projekcje publiczne, po projekty z ostatniej dekady. To przekrojowe spojrzenie na działalność artysty potwierdza jego trudny dziś do podważenia status jako klasyka krytycznej sztuki publicznej – przy wszelkich wątpliwościach i zastrzeżeniach jakie tego typu określenie ze sobą niesie. Skoro bowiem mowa o sztuce publicznej – to czy nie powinna ona raczej wnikać w przestrzeń codzienną, zarazem „niczyją” i wspólną, zamiast budować symboliczny kapitał pojedynczego artysty? Sporne kwestie tkwiące w samym pojęciu sztuki publicznej wyostrowa w tym przypadku fakt muzealnej prezentacji prac, powstałych przecież w odpowiedzi na konkretne sytuacje i potrzeby, w innych przestrzeniach. Spojrzenie wstecz na praktykę Wodiczki uświadamia faktycznie przepaść pomiędzy wczesnymi akcjami z lat 80., realizowanymi na poły nielegalnie, przy użyciu prawdziwie partyzanckich zabiegów – jak projekcja na Trafalgar Square w 1985, a nowszymi projektami tworzonymi przy

wspierciu i na zaproszenie publicznych instytucji. Zmiana ta zdaje się mówić jednak nie tyle o postawie samego Wodiczki, co o szerszym procesie instytucjonalizacji sztuki krytycznej i przesunięciu się do centrum pola sztuki tego, co dawniej stanowiło subwersywny margines. Owa zmiana kontekstu pociąga za sobą kolejną wątpliwość: na ile problemy migrantów, bezdomnych, ludzi wykluczonych oraz militarnych konfliktów – na których Wodiczko skupiał się w swoich pracach od lat 80. są nas w stanie nadal

w tym przekazie autentycznie poruszać? Czy uderzająca obecnie aktualność tych problemów nie stawia tej sztuki na pozycji zbyt oswojonego, zbyt znanego, a przez to nieskutecznego języka?

Choć tego typu pesymistyczne refleksje są dziś jak najbardziej na miejscu, wystawa Wodiczki powstrzymywała przed podobnym, negatywnym uogólnieniem. Zestawienie obok siebie rekonstrukcji jego wczesnych instalacji z lat 70., polegających na grze z iluzją i realną przestrzenią, pojazdów i przyrządów osobistych (*Pojazd dla bezdomnych*, *Laska tułacza*, *Rozbroja*) wyróżniających się osobliwymi, futurystycznymi formami, a także licznych filmowych dokumentacji projekcji publicznych, pozwalało zauważyć pewien wspólny rys jego sztuki, związany z efektem uniezwyklenia, swoistego zakrzywienia i rozspojenia istniejącej przestrzeni, przeciwnego wobec jej prostej funkcjonalizacji i normalizacji. Ta inicjowana przez artystę performatywna gra stwarza w konkretnych sytuacjach możliwość innego spojrzenia i innego zachowania się w danej rzeczywistości. Komentatorzy twórczości Wodiczki wielokrotnie podkreślali, że chodzi tu o otwarcie przestrzeni publicznej – o zniesienie mentalnych, na-



K. Wodiczko, *Instrument osobisty*, 1969

wykowych barier, przez stworzenie innej sytuacji komunikacyjnej, naznaczenie milczących i głuchych monumentów głosami i wizerunkami konkretnych ludzi, czy też przemianę pomników władzy w miejsce namysłu nad jej celami i symboliką. We wszystkich tych sytuacjach dzieje się to jednak za sprawą artystycznych, świadomie sztucznych zabiegów. Autonomia sztuki jest przez Wodiczkę instrumentalizowana, ale ostatecznie nie znika – widać to na poziomie swoistej teatralności jego działań, jak i w ich warstwie formalnej, zawsze zdyscyplinowanej i wyrazistej, intrygującej dla widza. Być może też z tego powodu zamknięta muzealna prezentacja (poza gmachem Muzeum doszło jedynie do uruchomienia słynnego Pojazdu z 1972 w sąsiadującej miejskiej przestrzeni) nie odbierała tym pracom siły oddziaływania. Przeciwnie, widzowie przed ekranami mogli czuć się włączeni w spektakl miejskich projekcji – wciągnięci w narracje weteranów z Iraku, których twarze wyświetlane były na pomniku Lincolna na Union Square, czy w prywatne opowieści meksykańskich robotnic, którym Wodiczko oddał głos w Tijuanie. W realizacjach tych niezwykłość efektu polega na dwukierunkowej wymianie między powagą klasycznych monumentów a rzutowanymi na nie jednostkowymi głosami i obrazami. Magiczna transformacja przestrzeni (narzędziem artysty jest przecież unowocześniona laterna magica) wnosi tu ze sobą zarazem element zaskoczenia, uniezwyklenia i poczucie intymności. Cała zresztą metoda działania Wodiczki – o której mówił on bardzo ciekawie, na marginesie wystawy, w wykładzie i dyskusji podczas odbywającej się w Łodzi konferencji NECS (European Network for Cinema and Media Studies) – zasadza się nie tylko na umiejętnym przekształcaniu symboli, ale też na zespołowej pracy z ludźmi w poszukiwaniu możliwych rozwiązań i przepracowywaniu problemów. Widzialna, choćby najbardziej estetycznie efektowna forma prac, jest więc tylko zewnętrzną, wcale nie najważniejszą częścią procesu. W tym sensie działanie artysty „na rzecz domeny publicznej” nie jest w ujęciu Wodiczki skromnym wpisywaniem się w przestrzeń zastaną i jej ulepszaniem, lecz raczej myśleniem o otwartej, inkluzywnej i wspólnej przestrzeni, którą trzeba wytwarzać i podtrzymywać, bo sama z siebie ona nie istnieje.

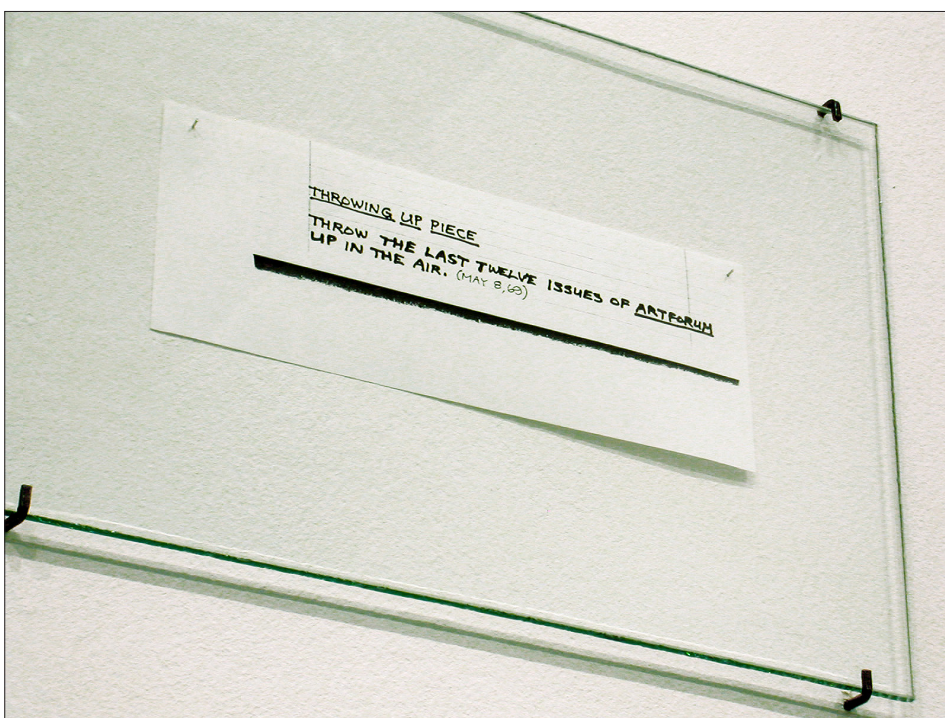
Agnieszka Rejniak-Majewska (UŁ)

Seans spirytystyczny **Gesty zanikania, Bunkier Sztuki, Kraków, 4.07–6.09.2015**

Na początku lipca w Bunkrze Sztuki pokazano rekonstrukcję wystawy *Gesty zanikania*, przygotowaną kilkanaście lat temu dla Galerii Akademii Sztuki w Lipsku przez Alexandra Kocha, a obecnie odbywającą się jednocześnie w Bunkrze Sztuki i Kunstahalle w norweskim Bergen. Koch prezentuje dokumenty wizualne i zapiski związane z takimi artystami jak Bas Jan Ader,



Bas Jan Ader *In Search of the Miraculous (Songs for the North Atlantic, July 1975–...)*, 1975



Lee Lozano *Throwing Up Piece*, 1969

Arthur Cravan, Chris Burden i Lee Lozano, zakładając, że wszystkich można objąć jedną teoretyczną klamrą: celowym usunięciem się w cień. W wypadku Arthura Cravana i Basa Jana Adera były to gesty kończące się śmiercią, w wypadku Burdena zaledwie kilkunastodniowy samotny pobyt na łodzi, a gdy idzie o Lee Lozano (chyba najciekawszy przypadek spośród zaprezentowanych na wystawie) stopniowe wycofywanie się z obiegu artystycznego, przypięczone zerwaniem relacji z innymi kobietami, co rozumieć można jako pewną radykalną ekfrazę wyrażającą społeczną sytuację kobiet.

Koncepcja projektu intryguje, sama wystawa wywołuje jednak kilka pytań. Przede wszystkim o powód odtworzenia wydarzenia z Lipska – z tego, co podają materiały prasowe Bunkra – w zasadzie w skali 1:1. Następnie o to, dlaczego dzieje się równolegle w Krakowie i Bergen, w obu miastach prezentując dokładnie te same materiały i zmieniając jedynie aranżację. Alexander Koch podkreśla tekstualny i archiwizacyjny charakter swojego projektu, który zresztą po otwarciu wystawy w Lipsku kontynuował w formie pisanej, drukując „General Strike”. Jest to świetny pomysł na książkę lub projekt multimedialny realizowany w internecie, stąd pojawia się pytanie, czy eksponowanie go w przestrzeni wystawienniczej cokolwiek wnosi, poza jałową zabawą w przywołanie obecności tych, którzy chcieli zniknąć z obszaru sztuki, a zatem działaniem wbrew ich woli. Niemniej wystawie towarzyszy pewna energia, która – mimo że w zasadzie Koch nie odkrywa Ameryki i prezentuje artystów bardzo znanych – decyduje, że mamy wrażenie uczestniczenia w jakimś seansie spirytystycznym, kopaniu w grobach, a przynajmniej podglądaniu. Coś nas odpycha i jednocześnie przyciąga.

Łukasz Białkowski (UP w Krakowie)

INFORMACJE ZARZĄDU PTE

W dn. 13.06.15 odbyło się w Krakowie XIV Walne Zgromadzenie PTE, podczas którego przedstawiono roczne sprawozdanie z działalności Towarzystwa, sprawozdanie finansowe za poprzedni rok oraz Raport Komisji Rewizyjnej. Zgromadzenie podjęło uchwałę o przyjęciu sprawozdań i udzieleniu Zarządowi absolutorium za 2014.

Prof. dr hab. Maria Gołaszewska

W Mogilanach pod Krakowem 6 listopada 2015 zmarła Profesor Maria Gołaszewska. Część biuletynowa następnego numeru czasopisma „Estetyka. Biuletyn” będzie poświęcona jej osobie.



Uniwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Estetyczne



Kraków 2015