



Kondycja estetyki polskiej

Jesienią 2002 ukazał się pierwszy numer Biuletynu Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Na pierwszej stronie pisałam wówczas o historii wydarzeń, które doprowadziły do założenia naszego Towarzystwa, funkcjonującego formalnie od czerwca 2002. Od tamtej pory ukazało się łącznie dziewięć numerów Biuletynu, przy czym numer ostatni, wydany w odmiennej szacie graficznej, poświęcony został w całości relacjom z I Polskiego Kongresu Estetycznego, który odbył się we wrześniu 2006 w Krakowie. W czasie Kongresu, na Walnym Zgromadzeniu PTE, dokonano rozliczenia czteroletniej kadencji Zarządu; z woli wyborców Zarząd w lekko tylko zmienionym składzie został powołany do pełnienia swych funkcji na następną kadencję.

W kolejnych numerach Biuletynu (z wyjątkiem numerów pierwszego i ostatniego oraz numeru 6. poświęconego pamięci Profesora S. Morawskiego), prowadzona była dyskusja nad „Kondycją estetyczną”. Na specjalne zaproszenie Biuletynu przedstawiciele estetyki światowej nadsyłali krótkie teksty, stanowiące kwintesencję uprawianej przez nich estetyki. Na pierwszej, zarezerwowanej dla prowadzonej dyskusji stronie opublikowano teksty: Ken-ichi Sasaki, Arnolda Berleanta, Wolfganga Welscha, Carolyn Corsmeyer, Richarda Shustermana i Josepha Margolisa. Na tym na razie kończymy dyskusję.

Rozpoczynamy zarazem dyskusję nową, o kondycji estetyki polskiej. Kondycja ta zdaje się być bardzo problematyczna. Z jednej strony, dość powszechnie wiadomo, że estetyka polska, zwłaszcza międzywojenna, zyskała uznanie w świecie. Ja sama wielokrotnie doświadczyłam tego, że nasza estetyka jest podziwiana, że żyje w tekstach współczesnych. Gdy ostatnio w Cheng-du w Chinach, w ramach prezentacji polskiej kandydatury do organizacji światowego kongresu estetycznego, mówiłam o dokonaniach polskiej estetyki, przerywano mi spontanicznie, podkreślając rolę estetyki polskiej w różnych krajach świata; nie tylko estetycy Zachodu, ale także Chińczycy znali prace Tatarkiewicza i Ingardena, a koledzy z państw sąsiedzkich, włączając Rosję, zapewniali, że uczyli się języka polskiego by czytać polskich estetyków.

Z drugiej strony, na wrześniowym Kongresie w Krakowie, gdzie ogłoszono ponad setkę referatów, estetyce polskiej poświęcone zostały trzy(!) prezentacje, w tym jedna plenarna na zamówienie.

Pod patronatem PTE podjęte zostały pewne działania, by zatrzymać ten niepokojący proces postępującego zaniku zainteresowania estetyką polską w Polsce.

Od 2004 wydawana jest seria „Klasyki Estetyki Polskiej”. Najpierw ukazały się wybory pism estetycznych Tatarkiewicza, Ossowskiego, Wallisa i Chwistka. W rok później – Ingardena i Blausteina. W 2006 pisma estetyczne Strzebińskiego. W bieżącym roku, z czterech zaplanowanych pozycji, wsparcie finansowe uzyskały dwie: Brzozowski i Morawski, które ukążą się jesienią 2007. Na 2008 złożono wnioski dotyczące: Szumana, Białostockiego, Lissy i Żórawskiego.

Jako redaktor serii KEP chciałabym zachęcić do udziału w dyskusji „Kondycja estetyki polskiej” zarówno dotychczasowych jak i przyszłych autorów opracowań oraz wszystkich zainteresowanych. Seria uwzględnia nie tylko klasyków znanych, ale i zapomnianych, dotyczy nie tylko minionego wieku, ale całych dziejów estetyki polskiej. Otwieramy tę dyskusję w nadziei, że w krótkich wypowiedziach (o charakterze teoretycznym, informacyjnym jak i wspomnieniowym) przypomniane zostaną nazwiska, dokonania, problemy, że – przy okazji – dyskusja pomoże wyselekcjonować klasyków i wyłonić redaktorów poszczególnych tomów.

Ponadto, w trakcie Kongresu ogłoszono dwie nagrody powiązane z estetyką polską: stałą – im. Stefana Morawskiego i okolicznościową – im. Władysława Tatarkiewicza.

Pozostaje mieć nadzieję, że wszystkie podjęte inicjatywy, wraz z dyskusją na łamach Biuletynu, przyczynią się do ożywienia zainteresowania estetyką polską oraz do jej twórczego rozwoju; także – do jej zwiększonego udziału w procesach edukacyjnych na różnych kierunkach szeroko rozumianej humanistyki.

Krystyna Wilkoszewska

W pierwszym numerze Biuletynu PTE prezentowaliśmy życiorys i dorobek naukowy prof. Marii Gołaszewskiej i prof. Stefana Morawskiego – honorowych członków PTE. W najbliższych numerach będziemy przedstawiać sylwetki kolejnych uczonych, którzy powiększyli to szacowne grono.

Redakcja

Profesor Alicja Kuczyńska

Wszystkie stopnie awansu naukowego Profesor Alicji Kuczyńskiej związane są z osobą jej Mistrza i nauczyciela Władysława Tatarkiewicza, który jako promotor jej pracy doktorskiej, recenzent habilitacji, a następnie wnioskodawca profesury okazywał zawsze żywe zainteresowanie prowadzonymi przez nią badaniami i udzielał bezcennych – jak sama przyznaje – rad naukowych.

Po ukończonych studiach na Wydziale Polonistyki w Krakowie, gdzie obroniła pracę dyplomową poświęconą twórczości Torquato Tasso, przed absolwentką pojawiły się dwie możliwości: asystentura na macierzystym wydziale lub dalsze studia, tym razem filozofii i estetyki na Uniwersytecie Warszawskim. Wybór tej drugiej możliwości zaowocował pracą magisterską poświęconą interpretacji poglądów estetycznych Edwarda Dembowskiego. Wkrótce Alicja Kuczyńska otrzymała etat asystenta na Wydziale Filozofii UW, gdzie starano się wówczas zorganizować Katedrę Estetyki pod kierunkiem dr. Stefana Morawskiego. Prawdziwa jej praca badawcza rozpoczęła się dopiero, gdy wrócił z Krakowa Władysław Tatarkiewicz, który wywarł zasadniczy wpływ na zainteresowania naukowe (historia estetyki włoskiej) Kuczyńskiej, na jej sposób myślenia, wartościowania i pisanie (jasność, zwięzłość i klarowność języka wypowiedzi filozoficznej). Jako promotor dość egzotycznej tematyki – jak na owe czasy – pracy doktorskiej *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina* zostawił autorce pełną swobodę wyboru literatury czy też formuł interpretacyjnych. Recenzentami doktoratu, obronionego w marcu 1962, byli prof. dr hab. Jan Białostocki i prof. dr hab. Lech Kalinowski. Habilitacja w 1973 (praca *Człowiek i świat. Wątki antropologiczne w poetykach włoskiego renesansu*) pogłębiła zaangażowanie autorki zarówno w problemy renesansu włoskiego, jak i jego późniejszej recepcji. Badania prowadzone przez Kuczyńską przybierają charakter śledzenia przekształceń i modyfikacji, jakim podlegały właściwe dla włoskiego renesansu tropy odgrywające istotną rolę w procesach kształtowania się nowego modelu myślenia o świecie. Jednocześnie w szeregu publikowanych przez Kuczyńską prac zostaje zaznaczona i teoretycznie uzasadniona tendencja do poszerzania przedmiotu estetyki; obok tradycyjnych kategorii estetycznych przedmiotem interpretacji czyni autorka modę, melancholię, ciało, nostalgię, przemianę kategorii całości, nadzieję.

W obszarze filozoficznych zainteresowań Kuczyńskiej pierwszoplanowe miejsce przypada estetyce, filozofii sztuki i kultury. Źródłem inspiracji wypracowanych przez Kuczyńską rozwiązań jest renesansowa odmiana neo-

platonizmu, dziedzina, którą pasjonuje się od początku kariery filozoficznej. W pierwszej, wydanej w 1969 książce *Przemiany wyobraźni. Z problemów recepcji kultury renesansu* interpretuje tradycję renesansu z punktu widzenia teraźniejszości, łącząc refleksję teoretyczno-kulturową z żywym przekazem osobistych doznań estetycznych. Zaobserwowane u współczesnych bywalców muzeów formy obcowania z dziełami sztuki renesansowej skłaniają autorkę do konstatacji zjawiska „wspólnoty różnorodności” – dystansu cechującego współczesnego odbiorcę i poszukiwania „ciągłości dziedzictwa” renesansu na płaszczyźnie teoretycznej, początkowo w teorii poezji, z czasem w szeroko pojętej refleksji estetycznej obejmującej teorię sztuki, publicystykę, modę i obyczajowość. „Ciągłość dziedzictwa” – znaczenie tamtej epoki dla nas realizuje się przede wszystkim w „świecie pojęć”, jest „zbieżnością pozycji i miejsca niektórych problemów na mapie intelektualnej i emocjonalnej naszej i tamtej epoki.”¹ Problemy dotyczące piękna, sztuki (jej stosunku do natury, jej funkcji poznawczych i religijnych) i artysty (swobody twórczej, roli natchnienia i wyobraźni w tworzeniu, społecznego prestiżu twórcy), zyskują w interpretacjach Kuczyńskiej wymiar filozoficzny, dominujący w rozważaniach nad antropologicznym wymiarem twórczości, rolę wyobraźni, humanistyczną deifikacją osobowości twórczej. Obszerną monografię poświęca Kuczyńska Marsilio Ficino (*Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*) – przedstawicielowi florenckiego neoplatonizmu, który staje się inspiracją dla wymienionych wyżej tematów. Autorka zwraca w swej pracy uwagę na poglądy estetyczne Ficino inspirujące artystów renesansu (Tyjcjana, Botticellego, Poliziana, Michała Anioła) i zarazem wpływające (co zostanie udokumentowane w pracy *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu*) na przekonania tkwiące *implicite* w ich działalności artystycznej. Rekonstruuje myśl Ficino zaczyna Kuczyńska od określenia miejsca, jakie zajmują kategorie miłości, piękna i twórczości w jego systemie i dopiero na tle fundamentalnych dla tego systemu rozstrzygnięć ontologicznych analizuje wypowiedzi filozofa dotyczące szczegółowych problemów piękna i sztuki. Renesansowe poetyki stanowią obszar badań nad antropologicznym wymiarem kategorii twórczości. W książce tej sformułowane zostają istotne sądy dotyczące ogólnych kwestii estetyki, powiązane ze społeczno-artystycznym klima-

¹ A. Kuczyńska, *Przemiany wyobraźni. Z problemów recepcji i kultury renesansu*, Warszawa 1969, s. 109–110.

tem epoki i rosnącymi wpływami filozofii neoplatonickiej. Wyraźnie widoczna jest, znamienita dla analiz Kuczyńskiej, perspektywa antropologiczna, ujawniająca proces stopniowego dochodzenia do głosu nowożytnego pojęcia twórczości artystycznej. Renesansowe zmiany akcentów w sposobie rozumienia estetycznego problemu „twórczości” potraktowane zostają jako te, które zwiastują narodziny nowożytnej, filozoficznej formuły człowieka.

Drugi wątek, prowadzonych przez Kuczyńską badań – „wspólnota różnorodności” pozwala jej dostrzec różnicę dzielącą renesans i współczesność. Emocjonalno-intelektualny dystans cechujący współczesnych odbiorców sztuki renesansowej zostaje przez nią uznany za formę przejawiania się „kresu mitu estetyczności” – koniec odwołań do piękna absolutnego. Tym samym konstatuje Kuczyńska właściwą naszym czasom degradację znaczenia klasycznej wykładni tej kategorii estetycznej i poszukuje zarazem formuły zdolnej wyrazić współczesne jej rozumienie. Przesłanką tych poszukiwań jest przekonanie, że piękno nie jest „abstrakcyjną, oderwaną od życia kategorią estetyczną, lecz dynamicznym sposobem wartościowania estetycznego, który podlega historycznie uzasadnionym przemianom”. W praktyce badawczej okazuje się, że taka linia interpretacyjna związana jest z problemem wartości estetycznej. Za pojawienie się wartości estetycznej odpowiadają – według Kuczyńskiej – nie tylko determinanty obiektywne. Współtworzy ją także odbiorca uwikłany w wiele zależności historyczno-społecznych. Konsekwencją relacjonistycznego ujęcia wartości estetycznej jest zgoda na wielorakość jej odmian, czyli w efekcie poszerzenie zakresu „tego, co estetyczne”, m.in. poprzez włączenie weń obszarów budujących się wokół tej kategorii, takich jak brzydota, ekspresja, niepokój estetyczny. Przyjęcie przez Kuczyńską stanowiska relacjonistycznego ma ścisły związek z opracowywaną przez nią kwestią antropologicznego znaczenia twórczości. Psychospołeczna funkcja sztuki, aktywność i odpowiedzialność odbiorcy-twórcy stanowią dwutorowość wątków stale powracających w jej pisarstwie filozoficznym. Oprócz zainteresowania kwestią ujawniania konsekwencji wynikających z zajmowania wobec sztuki postaw twórczych, Kuczyńska wiele uwagi poświęca także badaniu zjawiska naśladownictwa rozumianego jako bierne, nawykowe, mniej lub bardziej nieświadome uleganie pewnym społecznie zdeterminowanym mechanizmom manipulacyjnym działającym także w sferze estetycznych preferencji odbiorców. Zjawiskiem, wokół którego koncentrują się jej rozważania na ten temat jest moda. Prawdopodobnie w toku dociekań mających na celu poznanie specyfiki wyznaczników społecznego odbioru wzorów, zarówno lansowanych przez modę, jak i funkcjonujących w utworach artystycznych, odkrywa Kuczyńska pewną optykę, którą stosuje do badań nad włoskim renesansem. Jest to obszar spotkania sztuki z życiem, estetycznej i kulturalnej aktywności człowieka z jego działalnością praktyczno-życiową. „Wczesny renesans –

pisze w pracy *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu* – wypowiadał swe *credo* filozoficzne nie przy pomocy kategorii i terminów filozoficznych: ich miejsce zajmowała sztuka, która zdominowała niepodzielnie sposób widzenia świata, jego interpretacje oraz środki ekspresji. Twórczość artystyczna stała się w tej sytuacji (...) podstawowym sposobem przejawiania się etosu moralnego i filozoficznego.”² Kuczyńska poszukuje więc w tej twórczości tego, co w niej niejawnie obecne – „substruktur filozoficznych”, których obrazowe ramy antycypują, jej zdaniem, późniejsze uokreślenia werbalne przybierające postać analiz czysto filozoficznych. Taka hermeneutyczna perspektywa badań wyraźnie widoczna jest w ostatnio wydanej monografii zatytułowanej *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Doświadczenie „twórczej” renesansowej postaci melancholii staje się w jej rozważaniach metaforą specyficznego sposobu doświadczania świata. Twórcze symptomy stanów melancholii odnajduje Kuczyńska w filozofii i kulturze artystycznej renesansu (np. analizując przesłanki renesansowego toposu zgodności), w sposobie istnienia dzieła sztuki (interpretowanego jako „całość otwarta”), w postmodernistycznej waloryzacji moralno-filozoficznego sensu przestrzeni relacyjnej. Równocześnie dokonuje się reinterpretacji znaczenia estetycznej kategorii obrazu. Obraz nie naśladuje rzeczy lub myśli – stwierdza – ale ją całościowo ucieleśnia, unaocznia, staje się sferą „bycia pomiędzy”, miejscem przeświecania ukrytych, niepoznawalnych dyskursywnie sensów.

Profesor Alicja Kuczyńska w latach 1970 – 2006 pełniła funkcję kierownika Zakładu Estetyki UW. Podczas swej działalności naukowo-dydaktycznej sprawowała opiekę i wypromowała 27 doktorów.

Jest pomysłodawczynią wydawanego w Zakładzie czasopisma „Sztuka i Filozofia” przewodnicząc także jego Radzie Programowej. Była również członkiem redakcji pisma „Studia Filozoficzne” przez cały czas jego trwania. Stale współpracuje z czasopismami „Sztuka i Filozofia”, „International Journal of Philosophy, Psychology and Spirituality”.

Książki autorskie: *Przemiany wyobraźni. Z problemów recepcji kultury renesansu*, PIW, Warszawa 1969; *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*, PWN, Warszawa 1970; *Człowiek i świat. Wątki antropologiczne w poetykach włoskiego renesansu*, PWN, Warszawa 1976; *Piękno. Mit i rzeczywistość*, WP, Warszawa 1972 (II wyd. zmienione i poprawione, WP, Warszawa 1977); *Wzory modne w życiu codziennym*, WP, Warszawa 1983; *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu*, PWN, Warszawa 1988; *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, WFiS UW, Warszawa 1999.

Magdalena Borowska (UW)

² A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu*, Warszawa 1988, s. 36.

Początki estetyki krakowskiej sięgają drugiej połowy XIX wieku, kiedy Profesor Józef Kremer, Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego i profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wprowadził zagadnienia sztuki w obszar zainteresowań akademickich. Po drugiej wojnie światowej, w trudnych politycznie latach, estetyka rozwijana była w powiązaniu z innymi dyscyplinami filozofii i kojarzona jest z wielkimi postaciami filozofów, głównie Romanem Ingardenem jak również Władysławem Tatarkiewiczem. Dokonania Ingardena, m.in. dotyczące natury dzieła sztuki oraz w obszarze teorii wartości, w znacznym stopniu wyznaczyły perspektywę rozwoju myśli estetycznej na następne lata. W latach 60. środowisko estetyków skupione było wokół Ingardena, który prowadząc badania i tworząc wiodące idee poszerzył działalność międzynarodową oraz aktywizował życie naukowe w ramach Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego.

Kontynuatorką działalności Ingardena w zakresie estetyki była Profesor Maria Gołaszewska. Na przełomie lat 60. i 70., w zmieniających się strukturach Uniwersytetu, powstały warunki dla wprowadzenia zajęć dydaktycznych z estetyki. Maria Gołaszewska rozpoczęła działalność naukową jak również starania na rzecz instytucjonalnego podbudowania estetyki na Uniwersytecie. W tamtym czasie, pomimo bezowocnych wysiłków czynionych przez Profesor Gołaszewską na rzecz stworzenia struktury organizacyjnej, udało się skupić młodszych współpracowników, m.in. K. Wilkoszewską i F. Chmielowskiego, włączających się w życie krakowskiej estetyki. Zakład Estetyki powstał dopiero w 1981. Dołączyli kolejni asystenci, tworzący zespół i uzyskujący stopnie naukowe: P. Mróz, A. Nowak, L. Sosnowski, M. Ostrowicki.

W 1996, po odejściu Profesor Gołaszewskiej na emeryturę, kierownikiem Zakładu Estetyki została Krystyna Wilkoszewska. W 2000 nastąpiły zmiany związane z odejściem z Zakładu Estetyki kilku kolegów: dr. hab. F. Chmielowskiego, dr. A. Nowaka i dr. L. Sosnowskiego, którzy przeszli do utworzonego w Instytucie Filozofii Zakładu Filozofii Kultury (w 1997 Zakład opuścił dr. P. Mróz, przechodząc do Zakładu Filozofii Wschodu). Obecnie, obok Profesor Wilkoszewskiej, do Zakładu Estetyki należą: dr M. Ostrowicki, dr K. Guzalcki, dr L. Bieszczad i doktorant S. Stankiewicz.

Na przestrzeni lat tematyka estetyki poszerzana była w różnych kierunkach, kontynuowano tradycję Ingardenowską, prowadzono badania w zakresie estetyki pragmatycznej, hermeneutycznej, semiotycznej, analitycznej, egzystencjalnej, systemowej. Zwieńczeniem tych badań była przekrojowa i podsumowująca rodzajowość estetyki końca XX wieku publikacja, wydana pod redakcją K. Wilkoszewskiej na łamach „Reports on Philosophy” – *Reconsidering Aesthetics* (nr 19, 1999) oraz książka *Estetyki Filozoficzne XX wieku* (2000). W ostatnich latach podjęto tematykę z zakresu transkulturowości, mediów, awangardy. Szereg publikacji dotyczących tej problematyki ukazało się w serii „Krakowskie spotkania estetyczne”.

Dorobek naukowy Zakładu Estetyki kształtowany był różnorodnością zainteresowań oraz zmieniającymi się poglądami i rozwojem estetyki w szerokiej skali, często pod wpływem światowych nurtów. Od 1971 organizowano coroczne Ogólnopolskie Konferencje Estetyczne, często z udziałem gości zagranicznych. W sumie odbyły się 33 konferencje, przy czym co kilka lat organizowano konferencję międzynarodową (1979 – *Kryzys estetyki*, 1985 – *Eidos of Art*, 1991 – *Metrum of Art*, 1996 – *Aesthetics for the Future*). Na przestrzeni 26 lat ukazało się kilkadziesiąt książek autorskich i redagowanych. W działalności Zakładu wyróżnić należy prace Profesor Gołaszewskiej: *Świadomości piękna. Problemy genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce* (1970), *Zarys estetyki* (1983), *Estetyka rzeczywistości* (1984), *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej* (1990). Również redakcje dwóch serii wydawniczych: *Estetyka w świecie* oraz *Mała Biblioteka Estetyki*. Do ostatnio wydanych prac należy *Estetyka współczesności* (2001), *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne* (2005).

Wpisującymi się na stałe w kształt estetyki współczesnej są książki Profesor Wilkoszewskiej: *Szuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya* (1992, 2003 II wyd.), *Wariacje na postmodernizm* (1997, 2000) oraz szereg wydawnictw ukazujących się w trzech seriach: „Estetyki świata” (w tym 3 tomy *Estetyki japońskiej: Wymiary przestrzeni, Słowa i obrazy, Estetyka życia i piękno umierania*), „Klasycy Estetyki Polskiej” oraz „Krakowskie spotkania estetyczne”. Niezależnie wymienić można dwie redakcje: *Estetyka transkulturowa* (2004) i *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze* (2002). Przy interdyscyplinarnym i otwartym podejściu do estetyki, Profesor Wilkoszewska rozwija estetykę pragmatyczną, również związaną z ideą transkulturowości, postmodernizmu oraz nawiązującą do najnowszych zagadnień w sztuce współczesnej.

Zainteresowania M. Ostrowickiego skupiają się wokół współczesnych zagadnień estetyki, w powiązaniu z tradycją fenomenologiczną i teorią systemów. Wyrazem tego są książki: *Dzieło sztuki jako system* (1997) oraz *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki* (2006). K. Guzalcki zajmuje się semiologią sztuki i filozofią muzyki. Tematyka ta omówiona została w książce *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer* (1999). Poszukiwania L. Bieszczad skupiają się wokół teorii awangardy i tańca. Tematyka związana ze sztuką awangardową przedstawiona została w książce *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th.W. Adorna, H.G. Gadamera i A.C. Danto* (2003).

Od początku powstania Zakładu rozwijano współpracę międzynarodową. Członkowie Zakładu uczestniczyli w kolejnych Światowych Kongresach, nawiązana została współpraca w Niemczech, Szwecji, Japonii, Grecji, Stanach Zjednoczonych. Zakład odwiedzali goście z wiodących uniwersytetów, z kolei członkowie Zakładu wy-

jeźdzali na stypendia zagraniczne do Stanów Zjednoczonych, Niemiec, Szkocji. W 2007 rozpoczął działalność Ośrodek Badań nad Pragmatyzmem im. J. Deweya („John Dewey Research Center”), współpracujący z podobnymi centrami badawczymi na świecie, specjalizując się w estetyce pragmatycznej.

W 2002, z ogólnopolskiej inicjatywy, powstało Polskie Towarzystwo Estetyczne, którego Prezesem została Profesor Wilkoszewska. Zarazem zaczęto wydawać „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, periodyk współredagowany przez dr L. Bieszczad i dr M. Ostrowickiego, zawierający informacje na temat publikowanych prac, osiągnięć naukowych, wydarzeń artystycznych, jak również udostępniający swoje łamy dyskusjom dotyczącym współczesnej estetyki. PTE w znacznym stopniu zintegrowało polskich estetyków oraz poprzez przystąpienie do International Association for Aesthetics, umocniło polską estetykę w układzie międzynarodowym. W 2007, pod patronatem Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Zakład Estetyki UJ zorganizował I Polski Kongres Estetyczny, w którym udział wzięło ponad 130 uczestników. Na Kongresie zaprezentowano szerokie spektrum zagadnień estetyki, a artykuły przygotowywane są do druku w *Wielkiej Księdze Estetyki w Polsce*.

Dzisiejszy obraz estetyki w Krakowie współtworzyło wielu innych wybitnych filozofów oraz ludzi nauki bliskich estetyce. Część z tych osób nadal uczestniczy w różnego rodzaju wspólnie podejmowanych działaniach. Nie do przecenienia jest wkład w estetykę Profesora Wł. Stróżewskiego, wyrażający się w książkach *Dialektyka twórczości* (1979, 2007) oraz *Wokół piękna. Szkice z estetyki* (2002), Profesora J. Lipca, podejmującego tematykę estetyki w szerszej perspektywie aksjologicznej oraz dr J. Makoty związanej z estetyką Ingardena. Szereg prac z zakresu estetyki wydawali: F. Chmielowski, A. Nowak, P. Mróz, L. Sosnowski. Przy Polskim Towarzystwie Filozoficznym działa, założona jeszcze przez Ingardena, Sekcja Estetyki, reaktywowana w 2004; ukazuje się czasopismo „Estetyka i krytyka”.

Z Zakładem Estetyki współpracują przedstawiciele z innych ośrodków badawczych i innych dziedzin, m.in. Profesor Ignacy St. Fiut (AGH), Profesor A. Porczak (ASP), Profesor K. Lenartowicz (PK), Profesor W. Kosiński (PK), dr P. Winskowski (PK), dr Krzysztof Sz wajgier (AM), dr Bogusław Zmudziński (AGH).

Michał Ostrowicki (UJ)

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. XVII Międzynarodowy Kongres Estetyczny *Aesthetics Bridging Cultures*, Ankara, Turcja, 9-13.06.2007. Organizatorzy: Sanart Association of Aesthetics and Visual Culture, IAA.

PUBLIKACJE

Wydane:

1. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica”, nr 18, 2006, z obszernym działem zatytułowanym „Estetyka”.
2. Agamben G., *Profanacje*, tłum. i wstęp M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
3. „Art Inquiry”, vol. VIII (XVII), *The Community of Arts. The Art of Communities*, Łódź 2006.
4. *Being Aerial. Air, Art, Architecture*, red. M. Bakke, Jan van Eyck Academie, Maastricht 2006.
5. Bernatowicz P., *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Universitas, Kraków 2006.
6. Chalumeau J.L., *Historia sztuki współczesnej*, tłum. A. Wojdanowska, Vizja Press & it, Warszawa 2007.
7. Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
8. Danto A.C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, wyb., oprac. i tłum. L. Sosnowski, wyd. UJ, Kraków 2006.
9. *Edukacja muzyczna. Tożsamość i praktyka*, red. A. Białkowski, wyd. UMCS, Lublin 2007.
10. *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, red. K. Zajda, seria: Estetyki Świata, Universitas, Kraków 2007.
11. Heinich N., *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Vizja Press & it, Warszawa 2007.
12. *Jan Berdyszak: prace 1960–2006*, oprac. M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, M. Pawłowski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2006.
13. Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, wyd. UMCS, Lublin 2006.
14. *Krajobraz i ogród wiejski. T. 4. Dziś i jutro wsi*, red. J. Janecki, Z. Borkowski, wyd. KUL, Lublin 2006.
15. *Media-ciało-pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2006.
16. Mizieleńska J., *Płeć/ciało/seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2007.
17. Mizieleńska J., *Duchy domu*, wyd. UMCS, Lublin 2006.

18. *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, wyd. UAM, Poznań 2007.
19. Owczarski W., *Miejsce wspólne, miejsce własne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
20. *Peregrynacje do źródeł. Twórczość pisarzy Lubelszczyzny od połowy XIX wieku po współczesność*, red. J. Szczęśniak, D. Trzeźniowski, wyd. UMCS, Lublin 2006.
21. Praz M., *Mnemosyne*, tłum. W. Jakiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
22. *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Rabid, Kraków 2006.
23. *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipiak, M. Rajewski, wyd. UMCS, Lublin 2006.
24. Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i tłum. W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007.
25. *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępiak, M. Piechota, wyd. UMCS, Lublin 2006.
26. Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, wyd. UŚI, Katowice 2006.
27. Sztabiński G., *Retrospekcja. Obrazy, rysunki, instalacje*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2006.
28. *Sztuka. Edukacja. Współczesność*, red. A.M. Żukowska, wyd. UMCS, Lublin 2007.
29. Tabakowska E., *Ikoniczność znaku: słowo-przedmiot-obraz-gest*, Universitas, Kraków 2006.
30. *Teatr, Media, Kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, wyd. UŚI, Katowice 2006.
31. *Twórcy i dzieła. Studia z dziejów kultury artystycznej*, red. M. Kitowska-Łysiak, L. Lameński, I. Rolska-Boruch, wyd. KUL, Lublin 2007.
32. Tyszczyk A., *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, wyd. KUL, Lublin 2007.
33. Warpechowski Z., *Podręcznik bis*, Otwarta Pracownia, Kraków 2006.
34. *Wiek Awangardy*, red. L. Bieszczad, seria: Krakowskie spotkania estetyczne, Universitas, Kraków 2006.
35. *Władysław Strzemiński. Wybór pism estetycznych*, red. i wprowadz. G. Sztabiński, seria: Klasycy Polskiej Estetyki, Universitas, Kraków 2006.
36. Żmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, seria „Krytyki Politycznej”, Kronika, Warszawa 2007.

Wkrótce:

1. Chęćka-Gotkiewicz A., *Dysonanse krytyki. O wartościowaniu wykonawstwa dzieła muzycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
2. Delacroix E., *Dzienniki 1854–1863*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. Soulanges F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków.
4. Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

PROJEKTY BADAWCZE

1. Prof. dr hab. Iwona Lorenc (Zakład Estetyki UW) – grant promotorski „Iluzja w malarstwie – próba filozoficznej interpretacji”.

DOKTORATY, HABILITACJE I PROFESURY

1. Dn. 12.04.06 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Olgi Klymenko (Europejskie Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów, UMCS) *Dyskurs mody*. Promotor: dr hab. Teresa Pękała, recenzenci: prof. dr hab. Beata Frydryczak, prof. dr hab. Marian Filipiak.
2. Dn. 21.11.06 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Katarzyny Kasi (UW) *Koncepcja formy w ujęciu Luigi Pareysona*. Promotor: prof. dr hab. Alicja Kuczyńska, recenzenci: prof. dr hab. Lech Witkowski, prof. dr hab. Marek J. Siemek.
3. Dn. 23.01.07 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Bogny J. Obidzińskiej (UW) *Kategoria formy w ujęciu »The Aesthetic Movement«*. Promotor: prof. dr hab. Alicja Kuczyńska, recenzenci: prof. dr hab. Anna Jamroziakowa, prof. dr hab. Krzysztof Żaboklicki.
4. Dn. 31.01.07 – publiczna obrona (UMCS) pracy doktorskiej mgr Moniki Bokiniec (UG) *Estetyka współczesna wobec sztuki masowej*. Promotor: prof. dr hab. Bohdan Dziemidok, recenzenci: prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska, prof. dr hab. Tadeusz Szkołut.
5. Dn. 14.02.07 – publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Anny Kłonkowskiej (UG) *Mit-dzieje-tożsamość. Konteksty filozofii kultury Theodora Lessinga*. Promotor: prof. dr hab. Stefan Symotiuk, recenzenci: prof. dr hab. Bogusław Żyłko, prof. dr hab. Lesław Hostyński.

STAŻE, STYPENDIA, WYJAZDY ZAGRANICZNE, NAGRODY

Dr Monika Bokiniec (UG) otrzymała Nagrodę Miasta Gdańska dla Młodych Naukowców im. Jana Uphagena za rok 2006 w kategorii nauk humanistycznych. Uroczystość wręczenia nagrody odbyła się 09.02.2007.

WYKŁADY, DYSKUSJE I PROMOCJE

1. Dn. 29.11.06. na Wydziale Informacji i Kultury Ambasady Japonii w Warszawie odbyło się spotkanie „Japonia: estetyka życia i piękno umierania” poświęcone 3-tomowej antologii *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, (Universitas, Kraków 2002, 2005), w którym wzięli udział: ambasador Japonii Ryuichi Tanabe, prof. Krystyna Wilkoszewska (UJ) oraz tłumacze.
2. Dn. 9.12.06 odbyło się w ramach XV Łódzkich Spotkań Teatralnych seminarium „Ciało – teatr: naturalność – nienaturalność” przygotowane i prowadzone przez mgr. Piotra Olkusa (UŁ) m.in. z udziałem dr Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk (UŁ), która wygłosiła tekst „Naturalna ekspresja w sztuce?”.
3. Dn. 17.01.07 w księgarni Bookarest w Starym Browarze w Poznaniu miało miejsce spotkanie promujące książkę *Jan Berdy-szak: prace 1960–2006* (Galeria Miejsca Arsenał, Poznań 2006). W dyskusji prowadzonej z udziałem artysty udział wzięli m.in.: prof. Roman Kubicki (UAM) oraz dr Krzysztof Moraczewski (UAM).
4. Dn. 26.02.07 w Instytucie Kulturoznawstwa UAM prof. Tadeusz Sławek (UWr) wygłosił wykłady: „Jedno zdanie Horacego: genius loci, czyli człowiek i miejsce” oraz „Jak być razem? Człowiek, wspólnota i świat polityczny”.
5. Dn. 27.02.07 w sali posiedzeń Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk odbyło się spotkanie z Zygmuntem Baumanem „Czy mamy za dużo wolności?”. W dyskusji udział wzięli m.in. prof. Ewa Rewers (UAM) oraz prof. Roman Kubicki (UAM).
6. Dn. 8.03.07 w Łodzi rozpoczęto cykliczną inicjatywę pt. „CzwARTki w Fabryce”. Jest to propozycja nowej łódzkiej instytucji kulturalnej „Fabryka Sztuki” (stworzonej wspólnie przez Łódź Art Center, teatr Chorea oraz Urząd Miasta Łodzi), mieszczącej się w siedzibie Łódź Art Center przy ul. Tymienieckiego 3, w pofabrycznych budynkach. Jak dotąd, z udziałem estetyków odbyły się: 08.03. – projekcja „Wizualizacja metropolii. Nowy York w filmie 1899–1920”, prowadzenie dr Tomasz Majewski (UŁ); 15.03. – prezentacja autorstwa dr Małgorzaty Kwietniewskiej (KFW, UŁ) „Komu oddać prawdę w malarstwie?! Spór Derridy z Heideggerem”, prowadzenie dr Tomasz Załuski (ASP, Łódź); 29.03. – projekcja „Straszna kraksa samochodu. Robert Paul – wczesne kino brytyjskie 1893–1908”, prowadzenie dr Tomasz Majewski (UŁ); 19.04. – spotkanie z udziałem Adama Mazura (CSW) na temat współczesnej polskiej fotografii dokumentalnej, prowadzone przez dr. Tomasza Załuskiego.
7. Dn. 24.03.07 w Gdańsku odbył się panel dyskusyjny, który towarzyszył wystawie *Tektonika historii* (Instytut Sztuki Wyspa) zorganizowany przez Naukowe Koło Filozoficzno-Artystyczne przy wsparciu Uniwersytetu Gdańskiego w tym Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa. W dyskusji udział wzięli: prof. Anna Zeidler-Janiszewska (UŁ), prof. Aleksandra Pawliszyn (SWSP), dr Grażyna Gajewska (UZ), prof. Tomasz Szkudlarek (UG), dr hab. Michel H. Kowalewicz (UG). Koncepcja i koordynacja panelu dyskusyjnego: Piotr Kozak (UG), Marek Pokropski (UG).
8. Dn. 28.03.07 w sali odczytowej Muzeum Sztuki w Łodzi przy ul. Więckowskiego 36 odbył się panel dyskusyjny „Muzeum jako przestrzeń dialogu” z udziałem prof. Ryszarda W. Kluszczyńskiego (UŁ), dr. Tomasza Załuskiego (ASP, Łódź), dr. Tomasza Majewskiego (UŁ), krytyków i kuratorów: Piotra Rypsona, Jarosław Lubiaka, Marka Krajewskiego, Kazimierza Piotrowskiego i Małgorzaty Ludwisiak. Dyskusję skoncentrowano wokół funkcjonowania współczesnego muzeum sztuki w kontekście szeroko pojętej komunikacji społecznej.
9. Dn. 29.03.07 w Instytucie Filozofii UW w ramach seminarium prowadzonego przez prof. Alicję Kuczyńską „Przemiany metod badawczych w estetyce” odczyt poświęcony filozofii sztuki Arthura C. Danto wygłosiła dr Ewa Bogusz (University of Illinois).

* * *

Czy sztuka boi się Sieci? – Targi Wydawnictw Niszowych i Internetowych

W dniach 19–22.03.07 odbyły się w Krakowie Targi Wydawnictw Niszowych i Internetowych, skupiające wydawców czasopism i książek tradycyjnych, jak i elektronicznych. Wydawnictwa niszowe, dostępne w ograniczonej skali, zajmują się głównie aktualnymi, „podskórnymi” nurtami w sztuce i kulturze. Trafiając w wybraną problematykę, wypełniają szczeliny wydawnicze, często niezauważone w głównym nurcie wydawniczym. Pewne wydarzenia artystyczne lub idee uzyskują na łamach tych wydawnictw możliwość i formę upowszechnienia, przenikając do kolejnych środowisk, dzięki czemu otwierają dostęp do pewnych poglądów i działań. Wzajemne tematyczne uzupełnienia, wpływają na całościowy obraz często monadycznie rodzącej się sztuki i kultury, z którego czasem można wyczytać powstające tendencje, nurty intelektualne i antycypacje kulturowe. Dołączenie do programu wydawnictw istniejących w Internecie, wzbogaciło Targi nie tyle w znaczeniu ilościowym, co pokazało styl w kreowaniu informacji wydawniczej, elektronicznych periodyków, dostępnych i podlegających ciągłej mediacji, stawiających problem i skupiających odpowiedzi, często posługujących się wciąż jeszcze nowatorskimi sposobami upowszechniania twórczości – poprzez udostępnienie jej w sieci.

Oprócz prezentacji działalności wydawnictw, na Targach organizowano panele dyskusyjne, wystąpienia twórców i krytyków. Towarzyszył im także program artystyczny.

Przeprowadzane panele przebiegały raczej w atmosferze dyskusji a poruszane tematy omawiane były wspólnie z uczestniczącą publicznością; pytania nie często uzyskiwały wystarczającą odpowiedź, wywołując kolejne zagadnienia. Przykładem był panel zatytułowany „Czy sztuka boi się Sieci?”, z uczestnictwem prof. R.W. Kluszczyńskiego, dr. Ł. Guzka, dr. M. Ostrowskiego i mgr M. Raczek. Dyskusja przebiegała w dwóch płaszczyznach; pierwszą była próba odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka sieci jako osobny, rozwijający się kierunek sztuki, będący odmiennym od prezentacji sztuki w sieci, w znaczeniu ogólnym. Druga płaszczyzna związana była ze sposobem i znaczeniem prezentacji artystów i ich dzieł w sieci. Podjęto

tematykę związaną z zainteresowaniem artystów i kuratorów taką formą upowszechniania sztuki. Podczas panelu zaprezentowano kilka dzieł sieciowych a we wspólnej dyskusji raczej nie powątpiewano w znaczenie i potrzebę prezentacji i rozpowszechniania się sztuki w sieci.

Michał Ostrowicki

WAŻNIEJSZE WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

1. II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, 13–19.11.06.

Festiwal Schulzowski odbył się w dniach 13–19 listopada 2006 w rodzinnym mieście pisarza. Jego idea została zainicjowana przez Wierę i Igora Menioków, twórców Muzeum im. Brunona Schulza oraz Polonistycznego Centrum Nauko-Informacyjnego, instytucji działającej od 2001 przy Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki w Drohobyczu. Dr Wiera Meniok – kierownik Centrum Polonistycznego oraz główny organizator festiwalu – zaprosiła również do współpracy UMCS, Instytut Książki, Instytut Adama Mickiewicza oraz Instytut Polski w Kijowie. Tegoroczna edycja odbyła się pod hasłem *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza* i wokół tego tematu skupiła się dwudniowa konferencja naukowa.

Do Drohobycza przybyli nie tylko wybitni schulzolodzy jak Jerzy Jarzębski, ale również pisarze, redaktorzy i artyści. Przez tydzień oglądano filmy Grzegorza Linkowskiego lub artystyczne fotografie, omawiano książki wydawnictwa UMCS oraz przedstawiano różnorodne spektakle (lubelski Teatr NN, lwowski Teatr im. Lesia Kurbasa lub drohobycki Teatr „Alter”). Dyrektor artystyczny festiwalu, Grzegorz Józefczuk, był równocześnie kuratorem zbiorowej wystawy. W Pałacu Sztuki, budynku rozpoznanym przez prof. Władysława Panasę jako willa Bianki, zaprezentowano prace Bałdygi, Drzewińskiego, Widelskiego, Michałowskiego i Główniak. W dniu otwarcia ekspozycji można było zobaczyć słynne freski Schulza z willi Landaua, gdzie artysta wykonał je na zlecenie gestapowca. Wśród zaproszonych gości byli również: Elżbieta Ficowska, Teresa Panas, prof. Jerzy Świąch oraz Andrzej Marczewski – współorganizator pierwszej edycji. Poza tym było obecne środowisko „Twórczości” i „Akcentu” z Bohdanem Zadurą i Waldemarem Michalskim na czele a także Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Festiwal miał swój kulminacyjny punkt ostatniego dnia, kiedy 19 listopada przypadła 64 rocznica śmierci Brunona Schulza. W miejscu, gdzie najprawdopodobniej pisarz został rozstrzelany (róg ul. Mickiewicza i Czackiego), wmontowano zaprojektowaną przez grafika i malarza – Andrzeja Widelskiego, pierwszą na świecie płytę umieszczoną w przestrzeni publicznej i poświęconą pamięci autora *Sklepów cynamonowych*. Także tego dnia były uczeń Schulza, Alfred Schreyer, dał koncert, który był kwintesencją przedwojennego repertuaru. Liczne prezentacje autorskie zamknęła Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika, która wystawiła *Bruzdę* w wiekowym kościele św. Bartłomieja. Ponieważ organizatorzy założyli, że kolejne edycje będą odbywać się co dwa lata, następny festiwal odbędzie się w maju 2008.

Aleksandra Zińczuk
Asystent Dyrektora Festiwalu

2. Jan Berdyszak: *prace 1960–2006*, Poznań, 24.11.06.–31.01.07. Kurator wystawy: Marta Smolińska-Byczuk.

Na retrospektywną wystawę ukazującą niemal półwiecze twórczości poznańskiego artysty złożyły się prezentacje w pięciu galeriach obejmujące niemal 300 prac zgromadzonych na blisko 3 000 m² powierzchni wystawienniczej. Organizatorzy starali się uniknąć prostej ekspozycji rządzonej prawami chronologii pokazując dzieła często odległe czasowo, koncentrując się jednak na tych samych problemach i ukazać tym samym ciągłość oraz konsekwencję artystycznych dociekań Berdyszaka. Na kilku kondygnacjach Starego Browaru zgromadzono zarówno prace powstałe u progu lat 60., jak i ostatnie realizacje artysty z cykliw „Koła podwójne” 1962–1964, „Kompozycje kół” 1963–1967 oraz rozpoczęte w 1990 „Passe-par-tout” i „Après passe-par-tout”, rozpoczęte w 2000. W Galerii Miejskiej Arsenał zaprezentowano instalacje z rozpoczętego w latach 90. cyklu „Powłoki”. Na ekspozycję w Galerii Piekary złożyły się trzy odsłony, obejmujące realizacje z zakresu książki artystycznej oraz modele-objekty i szkice łączące się z istotnymi zagadnieniami twórczości Berdyszaka, takimi jak przestrzeń określana jako „byt pierwszy”, fragment pojmowany jako całość, kwestie głębi oraz iluzji. Wreszcie w Galerii Szyperska oraz Galerii ON zgromadzono prace fotograficzne (kuratorem tej części wystawy był Witold Kanicki).

Wystawie towarzyszyła obszerna publikacja (*Jan Berdyszak: prace 1960–2006*, oprac. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2006). Autorzy zamieszczonych w niej artykułów – historycy i krytycy sztuki, kulturoznawcy – zwracali uwagę na mniej rozpoznane sfery twórczości Berdyszaka, przede wszystkim prowadzone systematycznie od 1959 szkicowniki, pełniące rolę autokomentarza oraz świadectwa filozoficznych i artystycznych dociekań artysty, a także fotografie, modele i realizacje książkowe (*Dialogi mechaniczne* czy *Książka pytająca o koncentrację*). Publikacja, pełniąca przy tym rolę katalogu wystawy, zawiera również prawie 300 reprodukcji ukazujących prace Berdyszaka, w większości nigdy wcześniej niepublikowanych, a także kalendarium oraz szczegółową bibliografię tekstów poświęconych artyście.

Marcin Adamczak

3. Grzegorz Sztabiński, *Retrospekcja. Obrazy, rysunki, instalacje*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 7.12.06–14.01.07. Kurator wystawy: Elżbieta Fuchs.

Czas trwania tej wystawy – przełom 2006 i 2007 roku przywodzi na myśl dwie okazje do podsumowania dorobku Profesora Grzegorza Sztabińskiego: 60-te urodziny oraz jubileusz 35-lecia pracy artystycznej. Ale tytułowa „retrospekcja”

to nie retrospektywa, a koncepcja wystawy – nie całościowy przegląd twórczości. Naturalnie, artysta podejmuje swoistą grę z tradycyjną formułą wystawienniczą. Podkreśla jednak przy tym, że bliższy jest mu kulturoznawczy sens słowa „retrospekcja”, który lepiej pozwala wnikać w istotę jego działań, intencji i dążeń. Wystawa jest więc próbą uchwycenia zasadniczych cech dzieła profesora: jego (auto)refleksyjności oraz immanentnej mobilności form i znaczeń, aż do granicy fizycznej dekonstrukcji prac.

Można mówić o pewnym kanonie interpretacyjnym dorobku artysty: o sztuce systemowej i trwale powiązanej z nurtem konceptualnym, o sztuce jako „wizualnej refleksji”, sztuce jako „stanie pytalności” – czyli oddziałującej impetem filozoficznej ważności stawianych pytań.

Faktycznie, Sztabiński realizuje swe koncepcje w cyklach plastycznych i wszystkie one są reprezentowane na wystawie: „Pejzaże logiczne”, „Symbolizacje”, „Obiekty”, „Autocytaty”, „Pismo natury”, „Między-rzeczy”. Można by nawet – jak sądzę – potraktować ostatni cykl jako koncepcję spajającą twórczość artysty, akcentującą zarówno relacje pomiędzy wcześniejszymi dylematami rozstrzyganymi w sferze praktyki artystycznej, jak i w zakresie teorii sztuki. Szczególnie reprezentatywne są tu najnowsze prace, należące do cyklu „Wędrujące obrazy”, zatytułowane *Odrzucone części*. Pojawiły się one w rezultacie wielokrotnych rozważań nad wykonanymi wcześniej obrazami czy instalacjami, które nie satysfakcjonowały autora. Sztabiński zwraca uwagę na dialektyczne napięcie pomiędzy realizacją metaartystycznej refleksji a estetycznymi aspektami, wręcz dekoracyjnością obrazu.

Jeśli natomiast, zastanowić się nad pytaniami zadawanymi przez artystę-filozofa i sobie, i widzom, to wystawa zapewne akcentuje zabieg powtarzania obrazów. We wczesnej twórczości artysty, już w latach 70., powtarzanie obrazów miało głównie charakter autocytowania. Warto zauważyć jednak istotne różnice w podejściu do tego problemu w kolejnych realizacjach. Wychodząc od form mimetycznych, w których autor powtarzał kontur drzewa, kompozycja jest organizowana według zasad systemów liczbowych. Potem zajmował go problem transformacji kształtów poprzez składanie kalki technicznej z naniesionym wcześniej rysunkiem i przenoszenia uzyskanego efektu na płótno lub papier. W latach 80. poszukiwanie możliwości mechanicznych zmian kształtu realizował przy pomocy figur geometrycznych za tło przyjmując ich wersję symboliczną. Natomiast w cyklu „Cięcia” rysował poziome układy belek wprowadzając drobne zakłócenia ich kształtów i obserwując, czy nieintencjonalne modyfikacje tworzą jakiś porządek. W działaniach tych istotną rolę odgrywały zarówno elementy przypadkowe, uważna praca analityczna, jak i manualna realizacja. Tutaj znów łatwo wyczuwa się swoiste napięcie, tym razem pomiędzy nieustannym krążeniem w obrębie stosunkowo rygorystycznie zakreślonego obszaru i niemożliwością wyczerpania go. Na wszelkie – nużące zresztą trochę – pytania o kulturowe wyczerpanie, aktualność malarstwa itp., Sztabiński zdaje się odpowiadać kolejnymi – o własną kondycję, o próbę (konieczność?) znalezienia własnego miejsca w naszej „skurczonej teraźniejszości” (H. Lübbe).

Warto zwrócić uwagę na publikację towarzyszącą wystawie, opracowaną przez samego autora i kuratorkę wystawy. Katalog wydany przez Miejską Galerię Sztuki w Łodzi zawiera siedem tekstów Profesora przybliżających szczegóły jego koncepcji plastycznych, komentarze innych autorów (Stefana Morawskiego, Bożeny Kowalskiej, Janiny Ładnowskiej, Sławomira Marca, Jana Berdyszaka i Eleonory Jedlińskiej), bogaty materiał ikonograficzny oraz *dossier* artysty wraz z ciekawymi zdjęciami ze zbiorów osobistych.

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

4. Gustav Metzger, *Prace 1995–2007*, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 06.03–22.04.07. Kuratorzy: Pontu Kyander, Hanna Wróblewska.

IX teza z krótkiego tekstu Waltera Benjamina O *pojęciu historii* wraz z towarzyszącym jej obrazem *Angelus Novus* Paula Klee stał się naczelnym punktem odniesienia dla prac, których autorzy mierzą się z próbą opisu kondycji świata późnej nowoczesności. Wizja historii jako „jednej wiecznej katastrofy, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach” wpisana jest jednak w myśli Benjamina w naukę o konieczności przygotowania świata na nadejście Mesjasza, kiedy to koniec i ostateczne unicestwienie wszystkich rzeczy staną się jednocześnie ich odkupieniem i zbawieniem. Świecka wymowa tej nauki jest znana wszystkim, którzy choć raz zetknęli się z dziełem niemieckiego filozofa: zbawieniem dla nicestwionego w ciągłej katastrofie świata jest „słaba siła mesjaniczna” każdego teraźniejszego pokolenia – jest nią po prostu pamięć o tym, co minione, „obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”.

Wystawa prac urodzonego w Niemczech (lecz po dziś dzień nie posiadającego obywatelstwa żadnego kraju) artysty Gustawa Metzgera stanowi jedną z tych wyjątkowych okazji, by na nowo dokonać refleksji nad obowiązkiem pamięci, spoczywającym na każdym z nas w obliczu destrukcyjnej siły czasu. Ten mało znany w Polsce artysta należy do czołowych przedstawicieli sztuki autodestrukcyjnej. Chodzi mu jednak o coś więcej niż banalne akty infantylnej destrukcji. Przekonany o destruktywnej naturze współczesnych społeczeństw, grożącej społeczną, kulturalną, polityczną i środowiskową implozją, problematyzuje w swej sztuce wątek zniszczenia, katastrofy historycznej, by wychodząc od niego stworzyć jak najbardziej konstruktywne (choć odmawiające nam łatwego przekazania swego znaczenia) prace.

„Naszą rzeczywistością jest teraz niemożność przeniknięcia do rzeczywistości” – to stwierdzenie artysty z pewnością patronuje pracom takim, jak *Hitler-młodzież*, *Masakra na Wzgórzu Świątynnym*, *Likwidacja warszawskiego getta*, czy *Strażak z dzieckiem* (Oklahoma 1995). Powstały one przez zreprodukowanie do wielkiego formatu słynnych zdjęć dokumentujących bądź to horror II wojny światowej, bądź makabryczne akty terroru z ostatnich lat. To jednak nie z tymi wydarzeniami zostajemy skonfrontowani, lecz ze skrywającymi je powierzchniami blachy, płótna, desek lub cegieł. Artysta ukrył wydarzenia pod warstwą pozbawionego znaczenia, nic nie mówiącego materiału – o tym, że coś tkwi pod jego powierzchnią świadczą jedynie podpisy przy pracach. Ten zabieg, polegający na kreacji dzieła w istocie „destruktywnego” dla naszej potrzeby rozumienia, jak głosi w swym manifestie Metzger, jest konieczny, by „poprzez konfrontację z poważnymi problemami w sferze estetycznej możliwe stało się oparte na przeżyciu zrozumienie, którego istotą jest bezwzględna afirmacja

cja życia". Dokonuje się ona jednak poza obszarem naszej świadomości, mimowolnie, gdzieś w oscylacyjnym ruchu pomiędzy percypowaną, lecz pozbawioną znaczenia powierzchnią a nieobecnym, lecz ciężkim od tragicznego sensu wnętrzem.

Ta interesująca i ważna warszawska wystawa uświadamia nam, że sztuka nawet deklarując destrukcję coś stwarza – choćby coś tak ulotnego jak stan naszej świadomości, a artysta, który – jak mówi o sobie Metzger – postanawia „zająć się czymś, co nikogo już nie interesuje”; nie zagłębia się w narcystycznej autokreacji, lecz pozwala ocalić fragment świata od zapomnienia.

Piotr Schollenberger

5. Jan Simon *Gradient*, Bunkier Sztuki, Kraków, 23.03.–27.04.07.

Pomyłki przyjmujemy na ogół z irytacją. Zresztą, nawet kiedy zdarza nam się kwitować je śmiechem, bierze się to z przekonania, że stanowią przypadkowy, zbędny element zaplanowanego i oczekiwanego biegu rzeczy. W naszym mniemaniu stoją wręcz w sprzeczności z racjonalnością świata. Filozofia jako zwieńczenie aktywności racjonalnego podmiotu, zwalczająca pomyłki z największą zaciętością. Wystawa Jana Simona jest w tym kontekście manifestem antyfilozofii, chichotem niesforne go dziecka, które w nosie ma reguły logiki i ciągi przyczynowo-skutkowe. Simon z rozbawieniem przygląda się jak błąd, niekonsekwencja, nieporadność wrastają w rzeczywistość i stają się jej niezbywalną częścią.

Wśród eksponatów otwierających wystawę znajduje się makieta przedstawiająca budynek Ryugyong Hotel w Phenianie, który miał być najwyższą budowlą na świecie. Nigdy go nie ukończono i pozostawiony w stanie półsurowym zajmuje godne miejsce w jednym szeregu z innymi straszidłami Korei Północnej. Jednak w opinii piszącego te słowa, ideę wystawy najlepiej oddaje instalacja, której częściami są kalkulator „oszukujący” w obliczeniach (podczas wycieczki do Chin Jan Simon wymienił dolary na czarnym rynku, został wtedy wykorzystany przez handlarza, który posługiwał się właśnie takim „oszukującym” kalkulatorem) i makieta domu, zbudowana przy pomocy owego kalkulatora. Jak można się domyślać, powstało dziwactwo jakby żywcem wyjęte z kubistycznego obrazu, ale jednocześnie pomnik głoszący smutną porażkę technologii. Jan Simon z dadaistyczną ironią skonstruował przedmiot, który z miejsca można albo wyrzucić do śmieci, albo... wystawić w galerii. Ta konstrukcja nie powiodłaby się, a na pewno jej ostateczny efekt nie byłby tak dobitny, gdyby nie porażka wykorzystanej technologii.

Galeria raz jeszcze okazuje się przestrzenią, w której można wziąć drugi oddech. Nabrać dystansu do pędzącego coraz szybciej, „nowego wspaniałego” świata. Podczas gdy trwa wystawa, w Warszawie, Krakowie i innych polskich miastach koledzy Jana Simona pracują w agencjach reklamowych, przygotowują kampanie promocyjne i na setki innych sposobów leczą kompleksy polskiego kapitalizmu. Tą dowcipną, świetnie skomponowaną wystawą Simon podnosi porażkę, pomyłkę i nieporadność do rangi „wentyla bezpieczeństwa”, bez którego byłoby trochę trudniej w świecie, w którym wzrost sprzedaży, wydajność i racjonalizacja stają się krok po kroku celami samymi w sobie.

Lukasz Białkowski (UJ)

INFORMACJE OGÓLNE

Podczas zebrania Executive Committee International Association for Aesthetics, które odbyło się 26–27.06.2006 w Cheng-du, prof. Peng Feng (Beijing University) zaprezentował projekt organizacji XVIII Międzynarodowego Kongresu Estetyki w 2010 w Pekinie. Propozycja (dotycząca także m.in. publikacji Proceedings na CD-romie oraz wyboru artykułów pokongresowych) została zaakceptowana przez członków EC IAA, ale nie podjęto decyzji w sprawie tematu kongresu. Z kolei prof. Krystyna Wilkoszewska zaproponowała organizację XIX Kongresu IAA w Krakowie, podkreślając, że w ten sposób po ponad 15 latach (miasta organizujące ostatnie kongresy to: Tokio, Rio de Janeiro, Ankara, Pekin) kongres powróci do Europy. Po prezentacji historii polskiej estetyki, poczynszy od XIX wieku, oraz przedstawieniu atutów Uniwersytetu Jagiellońskiego jako miejsca organizacji kongresu, prof. Wilkoszewska zasugerowała dwa możliwe tematy przewodnie spotkania: „Wizje i re-wizje” oraz „Estetyka i praktyka”. Chociaż złożona propozycja została powszechnie zaakceptowana, nie podjęto ostatecznej decyzji w tej sprawie, ponieważ nie rozpatrzone możliwości organizacji XIX Kongresu przez inne kraje (w Rio de Janeiro zainteresowanie XIX Kongresem wyraziły także Australia i Holandia). Decyzja zostanie podjęta w Ankarze. Ponadto, podczas zgromadzenia w Cheng-du został powołany Komitet Wyborczy Prezydenta oraz członków EC IAA, w skład którego weszli: prof. Krystyna Wilkoszewska, prof. Tanehisa Otabe (Japonia) oraz prof. Curtis L. Curter (USA).

Informacja na temat propozycji zorganizowania w Polsce XIX ICA znajduje się w ostatnim numerze Biuletynu IAA (Newsletter, no. 31, autumn 2006). W numerze tym ukazało się także sprawozdanie z I Polskiego Kongresu Estetycznego napisane przez dr Liliannę Bieszczad.

OMÓWIENIA, DYSKUSJE, POLEMIKI, LISTY

Sztuka w neoliberalnym świecie wartości

Książka Juliana Stallabrassa *Art Incorporated* wyraża dość częste ostatnio, szczególnie wśród autorów brytyjskich, obawy o los sztuki w świecie ponadnarodowych korporacji. Czy sztuka została już połknięta przez korporacyjnego wieloryba czy jeszcze nie? Czy sztuka, a dokładniej świat sztuki – bo o ideologię wyznawaną przez świat sztuki w gruncie rzeczy tu

chodzi – zmienił się już w propagatora neoliberalnych wartości zachodniego kapitalizmu czy jeszcze nie? Nie będę tu omawiał całej książki, skupię się na jednym jej aspekcie – na kilku koncepcjach sztuki, które zdaniem brytyjskiego autora, wywierają wpływ na kształt dzisiejszego świata sztuki.

Stallabrass przedstawia poglądy trzech amerykańskich autorów, które dostarczają teoretycznej podbudowy dzisiejszemu światu sztuki – koncepcję sztuki Arthura C. Danto, Thomasa McEvilleya i Dave’a Hickeya. W Polsce najbardziej znany jest pierwszy z nich – zbiór wykładów Danto *After the End of Art* (1997) dość obszernie omawiałem w książce *Lata dziewięćdziesiąte* (2000). Według Danto, sztuka weszła w latach 70. ubiegłego wieku w fazę posthistoryczną, a to oznacza, że historia sztuki dobiegła kresu i teraz wszystko może być sztuką. Kiedy sztuka przeszła przez ciemne lata 70., porównywane przez Danto, ze względu na skrajne upolitycznienie sztuki, z wiekami średnimi, wyłoniły się przed nią elizejskie pola powszechnego permissywizmu, gdzie dopuszczalne stały się wszystkie style, kierunki i tendencje artystyczne. Sztuka uzyskała absolutną wolność, a wyzwoleni z historii artyści możliwość tworzenia w dowolny sposób. McEvilley (*Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, 1992) kładzie nacisk na procesy globalizacyjne. Globalizacja końca XX wieku, dopuszczając do głosu nie-zachodnie kultury, położyła kres jednej, uniwersalnej wizji sztuki. Każda próba odtworzenia takiej wizji jest pozbawioną podstaw uzurpacją – próbą uniwersalizowania partykularnego punktu widzenia. Powinniśmy pozwolić światu odejść od wielkich, totalizujących, uniwersalizujących teleologicznych metanarracji, które mają więcej wspólnego z religijnymi przepowiedniami niż rzeczywistością i nauczyć się cieszyć różnorodnością dzisiejszego świata. Hickey (*Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, 1997) opowiada się za demokratyzacją sztuki. Warunkiem demokracji jest rynek. Nie istnieje demokracja bez rynku, dlatego powinniśmy wyzwoić sztukę spod władzy akademickich ekspertów i oddać rynkowi, który najlepiej odzwierciedla rzeczywiste upodobania ludzi. Odbiór sztuki nie wymaga żadnej specjalnej wiedzy ani żadnego specjalnego przygotowania, każdy może czerpać radość z kontaktu ze sztuką jeśli tylko chce. Sztuka jest sprawą przeżyć i doświadczeń a nie wiedzy, która zabija naturalną przyjemność obcowania ze sztuką.

Wszystkie trzy koncepcje mają źródła w latach 80. Stallabrass najzupełniej słusznie, łączy je z postmodernizmem, a dokładniej z postmodernistycznym manifestem Lyotarda z *Kondycji ponowoczesnej* (1979). Tworzony przez te koncepcje obraz sztuki jest bliski neoliberalnej ideologii, która nie widzi dla siebie żadnych poważnych alternatyw, dlatego skłonna jest ogłaszać koniec historii, globalne zwycięstwo demokracji, wolnego rynku i wielokulturowego pluralizmu. W ten sposób sztuka staje się częścią neoliberalnego społeczeństwa, tracąc swój krytyczny potencjał, co pokazują Michael Hardt i Antonio Negri (*Empire*, 2000), na których Stallabrass często się powołuje. Poszukując alternatyw dla tych neoliberalno-postmodernistycznych koncepcji, Stallabrass zwraca się do myśli francuskiej, która od ponad czterech dekad dostarcza nowych impulsów teoretycznych, do prac Nicolasa Bourriauda i Paulo Virilio.

Bourriaud w *Relational Aesthetics* (2002) twierdzi, że przedmiotem zainteresowania dzisiejszych artystów stają się społeczne interakcje, traktowane jako kolejne medium sztuki, obok fotografii, video czy instalacji. Artyści przyjmują rolę społecznych aktywistów, tworzą sytuacje ułatwiające ludziom kontakty, wytwarzają miejsca sprzyjające nawiązywaniu międzyludzkich więzi, a tym samym przeciwstawiają się tendencji do społecznej fragmentaryzacji, specjalizacji i wycofywania się w prywatność, rekompensowaną zmediatyzowaną komunikacją. Tacy artyści jak Rirkrit Tiravanija, Gavin Turk, Santiago Sierra czy Liam Gillick przedstawiają jako sztukę (działalność artystyczną) to, co kiedyś było społeczną interakcją, polityczną dyskusją, a nawet zwykłymi ludzkimi relacjami, np. wspólnym spędzaniem czasu. Podobną tendencję odnaleźć można w polskiej sztuce – Paweł Althamer, Elżbieta Jabłońska, Joanna Rajkowska. Z kolei Virilio w *Art and Fear* (2003) pisze o sztuce wykraczającej poza granice tego, co ludzkie. W pracach dzisiejszych artystów często pojawiają się wizje genetycznie zmodyfikowanych ludzi (Inez van Lamsweerde, Daniel Lee), a nawet twory poddane genetycznym mutacjom – Edwardo Kac *GFP Bunny* (2000). Czy Kac rzeczywiście wszczepił królikowi fluorescencyjny gen ryby nie jest istotne, powiada Stallabrass, ważne jest to, że praca ta konfrontuje nas z bio-technicznymi utopiami, z epoką ludzkiej autokreacji, w którą powoli wkraczamy.

Wielkie korporacje nigdy dotąd nie wywierały tak dużego wpływu na wysoką kulturę jak dzisiaj. Artyści są tego świadomi, dlatego próbują się temu procesowi przeciwstawić, wyłapując wszystkie napięcia i sprzeczności dzisiejszego świata sztuki. Główne strategie artystów sprowadza Stallabrass do czterech. 1) Ikonoklazm, czyli prowokowanie widzów do niszczenia prac artystów, aby w ten sposób demaskować ideę wolności sztuki, polityczne uzależnienie instytucji świata sztuki. 2) Polityczny aktywizm. Jeżeli jednak polityczne zaangażowanie artystów prezentowane jest w tradycyjnych przestrzeniach sztuki, galeriach i muzeach, to okazuje się słabe i nieprzekonywujące – artyści mogą bowiem pokazywać ciemne strony współczesnego świata, ale w żaden sposób nie mogą pomóc, ukazując zatem bezsilność sztuki i jej wtórność wobec przekazów medialnych przepełnionych, jak nigdy, obrazami ludzkich nieszczęść i cierpień. Radykalna sztuka potrzebuje czegoś więcej niż politycznych tematów; powinna zmieniać sposób tworzenia, rozpowszechniania i oglądania. 3) Taką postawę odnajduje Stallabrass wśród internetowych aktywistów, którzy walczą z komercjalizacją Internetu; nie tworzą dzieł sztuki, lecz wytwarzają ogniska oporu wobec neoliberalnego społeczeństwa i gotowi są poświęcić niezależność i indywidualność artysty na rzecz współpracy i komunikacji z innymi. 4) Zerwanie z iluzją wolności i bezużyteczności sztuki i opowiedzenie się, wzorem rosyjskich konstruktywistów, za sztuką użyteczną, która staje po stronie konkretnych grup i zbiorowości, wyraża ich punkt widzenia, angażuje się w ich działalność. Największe nadzieje, jak przystało na autora książki *Internet Art; Online Clash Between Culture and Commerce* (2003), wiąże Stallabrass z trzecią strategią, ponieważ wychwytuje ona najistotniejsze sprzeczności dzisiejszego świata sztuki – sprzeczność między nowoczesnymi środkami powielania i rozpowszechniania pomysłów i idei, jakie mamy dzisiaj do dyspozycji, a archaicznymi, quasi-rzemieślniczymi, skoncentrowanymi na unikatowych obiektach stosunkami produkcji dzisiejszego świata sztuki.

Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Grzegorz Dziamski (UAM)

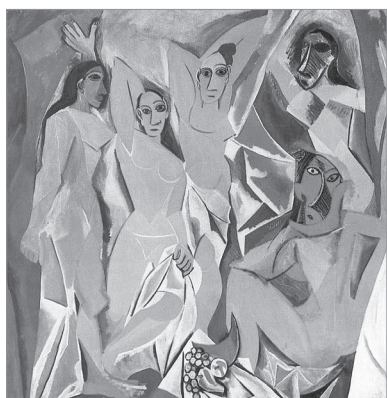
W ostatnim zeszycie „Artium Quaestiones”¹ znaleźć można przekłady² kilku tekstów autorstwa Nicholasa Mirzoeffa, W. J. T. Mitchella, Mieke Bala, Normana Brysona i innych, które stanowią ważne głosy w debacie nad tym, czym jest kultura wizualna rozumiana jako dyscyplina badawcza ale i obszar badań, co jest jej przedmiotem (lub raczej podmiotem, jak pyta Mirzoeff) i jakimi posługuje się metodami. Postanowiłam zwrócić na to uwagę, bowiem kultura wizualna, rozumiana jako obszar badań – zajmująca, rzecz jasna, również estetyków – od lat pojawia się w Polsce w różnych kontekstach, jednak, o ile mi wiadomo, nie ma ani środowiska, które by regularnie zajmowało się tą problematyką, ani stałego forum dla debat na ten temat.

„Studia wizualne, kultura wizualna, studia nad obrazami, *Bild-Anthropologie*, *Bildwissenschaft*: ten nienazwany obszar poszerza się bardzo gwałtownie, rozwijając się w sposób odmienny w różnych częściach świata”³ – powiada James Elkins. Wydaje się, że w polskim środowisku naukowym, to historycy sztuki, poprzez cytowane tu przekłady ale też i (znane mi) zajęcia dydaktyczne oferowane studentom w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, najbardziej angażują się w przybliżanie i komentowanie światowych debat na temat tej perspektywy badawczej. Jak pamiętamy zresztą, kultura wizualna jako dyscyplina, wyłoniła się właśnie m.in. z powodu swoistej „niewystarczalności” historii sztuki. Jak skomentował to Bryson: „Historia sztuki okazała się po prostu niezdolna do podjęcia mandatu pochodzącego z dominującego reżimu widzialności, by zmnożyć i zintensyfikować swoją bazę obrazową. W tym rozsunięciu otworzył się nowy, odmienny obszar, funkcjonujący zwłaszcza jako strefa, w której może teraz rosnąć korpus obrazów.”⁴

Jaka jest więc relacja kultury wizualnej pojmowanej jako dyscyplina badawcza do innych już istniejących dyscyplin? Mitchell zwraca szczególną uwagę na relację w obrębie swego trójkąta: kultura wizualna, historia sztuki oraz estetyka. Dwie ostatnie dyscypliny mają już swoją tradycję i dość precyzyjnie określony obszar badań, a co zatem, jak pyta Mitchell, „może pasować do wnętrza domeny studiów wizualnych?” – jak zaraz dodaje – są to: „naukowe i techniczne obrazowanie, film, telewizja i media cyfrowe, a także filozoficzne dociekania w obszarze epistemologii widzenia, semiotyczne studia obrazów i znaków wizualnych, psychoanalityczne badania popędu skopicznego, fenomenologiczne, fizjologiczne i kognitywne studia procesu wizualnego, socjologiczne studia publiczności i wystawiania, antropologia wizualna, optyka fizyczna i widzenie zwierząt itd., itp.”⁵ Z tak szeroko zarysowanego pola badawczego wyłania się więc potrzeba, a właściwie konieczność, interdyscyplinarności. W Polsce ujawnia się to w ten sposób, iż badacze zainteresowani perspektywą kultury wizualnej działają w różnych obszarach badawczych, jednak niestety, nie zawsze mają szansę na wspólne debaty; jedyne znane mi sympozjum poświęcone w całości problematyce kultury wizualnej pt. *Kultura wizualna – komercja i krytyka* zostało zorganizowane przez artystę i krytyka Marka Wasilewskiego w 2004 w Poznaniu.

Bryson, Mirzoeff, Bal – żeby wymienić tylko tych, których teksty zamieszczone są w cytowanym tu „Artium Quaestiones” – w ostatniej dekadzie odwiedzili Polskę. Tekst Mirzoeffa wygłoszony w Zachęcie został również opublikowany w „Czasie Kultury”.⁶ Co więc te dyskusje, tak głośnie przynajmniej w ostatniej dekadzie, wniosły do polskich praktyk pisania o sztuce? I czy perspektywa kultury wizualnej stanowi istotną konkurencję dla tradycyjnie uprawianej refleksji nad sztuką? Wydaje mi się, że niewątpliwie będąc konsumentami, twórcami i badaczami kultury wizualnej, mimo wszystko, ciągle jeszcze nie postrzegamy jej jako samodzielnej dyscypliny akademickiej. Mam nadzieję, że może właśnie Biuletyn PTE pozwoli nam na wymianę informacji i doświadczeń o kulturze wizualnej jako przedmiocie badań i przedmiocie zajęć prowadzonych na polskich uczelniach.

Monika Bakke (UAM)



Pablo Picasso, *Panny z Avignon*, 1907

SPOTKANIA Z AWANGARDA

Publikujemy kolejną wypowiedź w ramach cyklu rozmów z wybitnymi polskimi artystami
związanymi z awangardą

Redakcja

Co da się ocalić z awangardy?

(rozmowa z Profesorem Grzegorzem Sztabińskim)

Wioletta Kazimierska-Jerzyk: Niektórzy autorzy (np. Stefan Morawski, Bożena Kowalska, Sławomir Marzec) komentując twórczość Pana Profesora, włączają ją do nurtu awangardowego podkreślając związki z tradycją polskiego konstruktywizmu.

¹ „Artium Quaestiones”, 17/2006.

² Wszystkie teksty przełożył Mariusz Bryl.

³ J. Elkins, *Dziewięć rodzajów interdyscyplinarności dla studiów wizualnych.*, „Artium...”, s. 337.

⁴ N. Bryson, *«Kultura wizualna» i niedostatek obrazów*, *Artium...*, s. 336.

⁵ W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, „Artium...”, s. 276.

⁶ Nicholas Mirzoeff, *Imperium obozów*, „Czas Kultury”, 1/2004.

wizmu, nurtem abstrakcji geometrycznej i oczywiście konceptualizmem. Najnowsza wystawa *Retrospekcja. Obrazy, rysunki, instalacje* (prezentowana od 7.12.06 do 14.01.07 w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi) moim zdaniem podtrzymuje ten awangardowy wizerunek na dwa inne jeszcze sposoby. Po pierwsze, nie tyle poprzez nawiązania do konkretnych nurtów sztuki, co swoistą postawę, dającą się połączyć z tym, co Stefan Morawski nazywał „etosem awangardysty”. Ale... współczesna humanistyka raczej nie widzi szans na istnienie awangardy. Czy w ogóle można dziś czuć się awangardystą?

Grzegorz Sztabiński: Moje zainteresowanie awangardą ma dwojaki charakter. Stanowi ona od wielu lat przedmiot badań, jakie prowadzę. Mogłoby to wskazywać, że traktuję ją jako zjawisko historyczne, bo nauka zwykle zajmuje się tym, co stanowi zamkniętą, skończoną całość, ze względu na to nadającą się do analizy. Można tu przypomnieć znany pogląd Hegla dotyczący sowy Minery, która wylatuje o zmierzchu. W przypadku awangardy mamy jednak do czynienia ze zjawiskiem szczególnym. Granice jej są trudne do sprecyzowania, wciąż występują spory odnośnie do jej odmian, wielu krytyków używa określenia „awangardowy” chwając pewne przejawy twórczości aktualnej. Dla estetyka jest to sytuacja intrygująca, prowokująca do prowadzenia analiz. Jestem więc z pewnością badaczem awangardy, ale czy jako artysta czuję się awangardystą? Awangardę cechowała skłonność do wystąpień grupowych. Ja poza krótkim okresem bezpośrednio po ukończeniu studiów nie należałem do żadnych ugrupowań artystycznych. Działiałem samotnie, a zauważam nawet, że moje skłonności do swoistego artystycznego solipsyzmu pogłębiają się. Od połowy lat 80. realizowałem *Autocytaty*, obecnie wracam do obrazów wykonanych kilkanaście lat temu i wprowadzam do nich zmiany modyfikujące ich generalną koncepcję. Prowadzę więc dialog z własną przeszłością artystyczną, a także z przeszłością sztuki. W przeciwieństwie do awangardystów nie tyle patrzę w przyszłość, ile wędruję w różnych kierunkach czasowych zmieniając ich wektory. Bliski jest mi natomiast, oczywiście w tym zakresie – w jakim obecnie daje się utrzymać, „etos awangardy” – rozumiany jako potrzeba samoświadomości artystycznej, autentyczności, odpowiedzialności itd.

W. K.-J.: Awangardowy również wydaje mi się pewien potencjał „wywrotowy”, jaki cechuje pomysł ostatniej wystawy. Otóż sądzę, że „retrospekcja”, którą starannie oddziela Pan od „introspekcji” i „retrospektywy”, obok podkreślenia permanentnej autorefleksji, jest niezgodą na określony stereotyp instytucjonalno-wystawienniczy. Retrospektywy są na ogół nużące, przeładowane, kierują się zwykle logiką chronologii i epatują brakiem umiejętności selekcji. Pańska twórczość uniemożliwia właściwie stworzenie retrospektywy, gdyż np. kluczowe dzieła musiałyby występować w różnych, nadawanych im z czasem sensach, co fizycznie nie jest przecież możliwe, bo po prostu uległy przekształceniom.

G.S.: Do cech, które mogą łączyć moją postawę artystyczną z awangardą należy też próba wymknięcia się podsumowaniom, co w plastyce przybiera postać retrospektywy. Wymykam się jednak inaczej, niż przedstawiciele awangardy zwanej „dawną” lub „klasyczną”, a także przedstawiciele neoawangardy. Oni uciekali „do przodu”, co powodowało, że w momencie podsumowywania byli już gdzie indziej, dalej. Dziś koncepcja takiej ucieczki jest wątpliwa, bo jak o tym pisałem powołując się na poglądy kilku autorów (np. Germano Celanta i Aleša Erjaveca), kierunki rozwoju sztuki (choć nie tylko sztuki) są teraz zmienne, splątane. To, co uznawano za przeszłość jawi się jako przyszłość i odwrotnie. We własnych działaniach plastycznych chcę raczej unieważnić upływ czasu, zakwestionować kolejność pojawiania się odmierzaną upływem dni i lat. Nie tyle więc uciekam, ile trwam w ruchu, ale nie jest to ruch postępujący naprzód. Nie bardzo wiem, gdzie w sensie artystycznym powinienem się udać, gdyż możliwości jest wiele, ale wszystkie wydają się w istocie równoważne, żadna nie jest w szczególności sposób przekonująca, nie zmieniam w radykalny sposób miejsca, a tylko konfrontuję różne wersje przeszłości i przyszłości. Prowadzi to między innymi do wspomnianego przez Panią nadawania nowych sensów wcześniejszym pracom (np. poprzez zmianę tytułu albo komentarza, jakim są opatrzone) lub przez wprowadzanie zmian fizycznych polegających na domalowaniu lub doklejeniu czegoś. Co w tej sytuacji robią krytycy czy historycy sztuki, którzy być może kiedyś będą chcieli pokazać wystawę retrospektywną moich prac – trudno mi powiedzieć.

W.K.-J.: Niedawno ukazała się książka *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, ostatnio wydano Pańską interpretację dorobku Władysława Strzemińskiego, zaś jako konceptualistę przekonująco opisał Pana w kontekście najnowszej wystawy Łukasz Guzek. Mam wrażenie, że z tymi trzema tradycjami Pan się nie rozstaje. Ale, czy któryś z tych nurtów dla Sztabińskiego-artysty ma aktualnie istotne znaczenie?

G.S.: Są to dla mnie istotne punkty odniesienia, ale nie jedyne. W latach 80. uwzględniałem na przykład w swoich pracach pewne elementy tasyzmu. Nigdy nie chciałem hierarchizować źródeł inspiracji, a obecnie mam świadomość krążenia między nimi.

W.K.-J.: Dyskurs toczony w obrębie Pańskiej twórczości z praktyką awangardową, moim zdaniem, znamionuje istotną niezależność od awangardy, dystans wobec niej. Dobrze to oddają „wędrujące obrazy” i związana z nimi koncepcja „milczących kolaży”. Czy traktuje ją Pan jako polemikę z tym „wynalazkiem” awangardy, jej wzbogacenie, czy też może jest to arbitralna, autorska redefinicja kolażu?

G.S.: Koncepcja „wędrowki obrazów” interesuje mnie od dawna. Staralem się prześledzić jej niektóre etapy. W okresie renesansu obraz sztalugowy oderwał się od ściany w sensie fizycznym. Można było pokazywać go w różnych miejscach, ale, na co zwracał uwagę Władysław Strzemiński, zachowywał w swych cechach kompozycyjnych związek z otoczeniem architektonicznym. Uwolnienie malarstwa pod tym względem nastąpiło w okresie baroku. Obrazy zachowywały swą tożsamość niezależnie od miejsc prezentacji, mogły więc być dowolnie przenoszone czy przewożone utrzymując swą istotę. Zakwestionowanie tak pojętej tożsamości dzieła nastąpiło u niektórych przedstawicieli *minimal art*. Carl Andre czy Donald Judd wykonywali elementy (metalowe płyty lub pudełka), które były aranżowane w galeriach w różnej ilości i w zmienionym częściowo układzie uzyskując odmienny charakter w zależności od kontekstu. W przypadku moich prac od kilkunastu lat obserwuję pewne objawy wędrowania. Polegały one początkowo na przechodzeniu tego samego elementu z jednej płaszczyzny obrazu lub rysunku na inną. Później zacząłem włączać te same obrazy w kontekst różnych cykli, aby wreszcie konfrontować te same realizacje ze swoistymi cechami przestrzeni galeryjnych anektując jako składniki układów różne ich detale. Z tego punktu widzenia szczególnie ciekawym doświadczeniem była wystawa w zrekonstruowanej oranżerii Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (*Międzyrzeczy*, Galeria Oranżeria, Orońsko, wrzesień-październik 2003 – przyp. W.K.-J.), gdyż w zasadzie nie było tam neutralnych wizualnie murów, natomiast przez szklane ściany widoczny był otaczający ją park. *Milczące kolaże* są jedną z postaci tej wędrowki. Używam w nich czarnych lub białych papierowych kwadratów, które występują także na elementach przestrzennych stanowiących części innych realizacji. Naklejone na powierzchni dawniej wykonanych obrazów uniemożliwiają zobaczenie pewnych ich części. Awangardowe kolaże (kubistyczne, dadaistyczne, konstruktywistyczne) były wielomówne, „gadatliwe”, w istotny sposób wzbogacały znaczenie prac łącząc je z aktualnymi problemami rzeczywistości. U mnie kolaż raczej wycisza to, o czym mówi malarstwo, choć takie wyciszenie nie łączy się z desemantyzacją. Chciałbym, żeby przypominało o istnieniu sensów ukrytych.

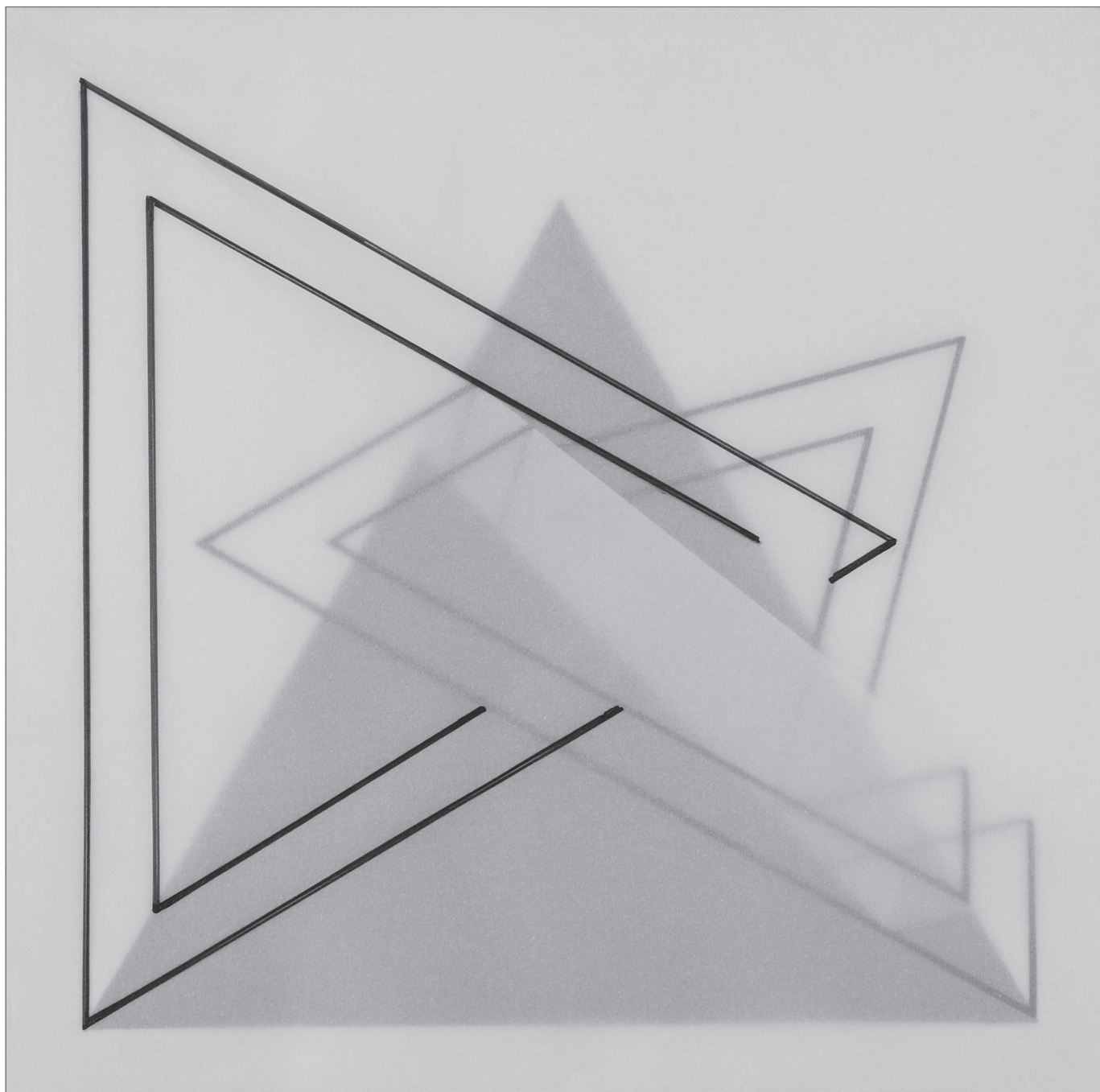
W.K.-J.: Badając w latach 90. wybrane aspekty plastyki postmodernistycznej (m.in. eklektyzm, cytaty) konkludował Pan, że jej twórcy są jednak motywowani zwątpieniem. Czy sam, eksplorując własną twórczość, w procesach poszukiwań i (jak powiedziałby Sławomir Marzec) „artystycznego dojrzewania”, odnajdując sens i kolejne inspiracje, dostrzega Pan w sobie postmodernistę? I czy ów sceptycyzm, odczuwalny w refleksji naukowej, towarzyszy też Panu jako artyście?

G.S.: Myśliciele postmodernistycznych, a także chyba badacze tego nurtu, podzielić można na post-optymistów i post-pesymistów. Bliższe jest mi drugie z tych stanowisk. To, co zachodzi po upadku złudzeń modernistycznych wywołuje u mnie raczej smutek i obawy, niż wprawia w stan radości. Być może dlatego, że jestem człowiekiem dojrzałym, choć jest to także kwestia temperamentu, nie potrafię działać pod wpływem spontanicznego entuzjazmu. Nie uważam się za postmodernistę, choć uważnie analizuję, a nawet wprowadzam w życie wiele postulatów sformułowanych przez jego przedstawicieli.

W.K.-J.: Będąc czołowym polskim (post)konceptualistą, nie przestaje Pan być malarzem, rysownikiem etc. Nie można, rzecz jasna, tej postawy łączyć – nazwijmy to – z „ortodoksyjnym konceptualizmem”. Oczywiście jest, że intelektualizacja sztuki (Pańska przekonująca narracja osnuta wokół wybranych zjawisk sztuki XX w.) i podejmowane z nią gry są tu jednym z podstawowych odniesień. Co powiedziałby Pan tym, którzy widzą w Panu kolorystę? Ciekawe, stonowane zestawienia barwne, złamane kolory, wyrażane *explicite* zamiłowanie do malarstwa (choć nigdy do kolorystów!) – to wszystko powoduje, że wielu odbiorcom ta właśnie wrażliwość rzuca się w oczy... W jakim stopniu interesują Pana te punkty styku procesów racjonalizacji ze zmysłowością?

G.S.: Wspomniana już wcześniej niechęć, czy niemożność pełnego włączenia się do jakiegoś ugrupowania lub nurtu w sztuce spowodowała, że gdy w latach 70. uczestniczyłem w ruchu konceptualnym, czy postkonceptualnym, miałem poczucie bycia outsiderem. Akceptowano mnie w pełni jako uczestnika dyskusji, natomiast wobec moich prac plastycznych zadawano pytania – życziwe lub krytyczne. Pamiętam długą rozmowę z Januszem Boguckim, chyba podczas sympozjum *Artycypacje* w 1976, kiedy podkreślając moje kwalifikacje intelektualne do uprawiania twórczości pojęciowej próbował dociec powodów manualizacji działań plastycznych. Chętnie podejmowałem rozmowy, ale nie miałem zamiaru podporządkowywać się standardowi konceptualnemu, który w tym czasie stawał się już wyraźnie widoczny. Konceptualizm interesował mnie jako propozycja intelektualna, a nie jako stylizyka polegająca na pokazywaniu kilku zwykle dość banalnych fotografii, dopisaniu do tego niezrozumiałego komentarza i uzupełnieniu wzorami logicznymi lub matematycznymi. Chciałem z propozycji konceptualnych korzystać we własny sposób. Dlatego, o czym pisałem w wielu ówczesnych tekstach, interesowała mnie nie czysta pojęciowość, a styk intelektualizacji ze zmysłowością.

W.K.-J.: Czy powtórzenie, tak chętnie waloryzowane przez współczesną filozofię, można potraktować jako jedno ze słów-kluczy do Pana twórczości? Sławomir Marzec np. pisze o „powtarzalności w różnych postaciach” w Pańskim dziele. To zagadnienie jest oczywiście problematyczne. Artyści często obawiają się podejmowania tego kontekstu. Na przykład unika go Roman Opalka, dla którego mogłoby pojęcie powtórzenia być atrakcyjne w sensie interpretacyjnym. Myśląc o pracy *Lata osiemdziesiąte*, która w miejsce ciągłości logicznej i zasady konsekwencji, jako zasadę



twórczą podpowiada błądzenie, ciągły niepokój i dynamizację procesu twórczego, zastanawiam się, czy te cechy nie marginalizują jednak problemu powtórzenia.

G.S.: Powtórzenie jest ważnym zagadnieniem we współczesnej filozofii. Niedawno pod moją opieką powstała poświęcona temu tematowi bardzo ciekawa praca doktorska Tomasza Załuskiego. Złożoność kwestii powtórzenia i liczne konteksty, w jakich pojawia się ten problem powodują, że nie chcę zagadnienia ujmować w sposób uproszczony. Obserwuję rolę powtórzeń w tradycji kulturowej. Uzyskiwały one tam różne sensy – łączyły się z karą, zniewoleniem, zachowaniem ciągłości albo życiem w rutynie; u Kierkegaarda natomiast skojarzone są z wolnością i nadzieją. Ponieważ nie chcę sprawy upraszczać, a obecnie nie dojrzała ona u mnie jeszcze w stopniu dostatecznym, mówię raczej o wędrówce elementów lub obrazów, odkładając na później rozważenie tego, jak ten zabieg ma się do powtórzenia.

W.K.-J.: Mówi się, że w filozofii ważniejsze jest stawianie pytań, niż udzielanie odpowiedzi. Czy sztuka, ważąc nie tylko słowa, chętniej dopuszczając sfery zmysłowości i intuicji, łatwiej pozwala formułować odpowiedzi?

G.S.: Niektórzy semiotycy twierdzili, że w sztukach wizualnych, nie ma możliwości formułowania odpowiedników zdań pytających. Starałem się podważyć ten pogląd w pracach teoretycznych, a także w mojej działalności artystycznej. Realizując w latach 70. i 80. długie cykle rysunków lub obrazów zmierzałem do postawienia odbiorcy nie

wobec stwierdzenia faktu lub tezy dotyczącej określonych zasad, a w sytuacji wahania co do istnienia czy nieistnienia czegoś, albo wobec kilku alternatywnych sposobów rozwoju przekształceń elementów. Traktowałem to jako wizualne zadawanie pytań, jako skłanianie widza do rozstrzygnięcia, która z podanych możliwości jest słuszna, prawdziwa. Występowało więc, jak sądziłem, pewne formalne podobieństwo do sytuacji, w jakiej znajdujemy się w przypadku zdań określanych w logice jako „pytanie rozstrzygnięcia” (np. „Czy występuje trwanie, czy zmiana danego elementu?”, „Czy przedstawiany proces przekształceń jest skończony, czy nieskończony?”). Oczywiście zdawałem sobie sprawę z ograniczonego charakteru występujących tu analogii, a poza tym z faktu, że w istocie nie tyle liczy się w sztuce poprawny wybór jednej z możliwości, poprawna odpowiedź, ile stan zawieszenia, niemożność sformułowania odpowiedzi. Uważam, że ta sytuacja zawieszenia cechuje także wiele moich tekstów naukowych i krytycznych. Dostrzegam, że są one mało konkluzywne i sprowadzają się raczej do stawiania problemów, niż udzielania odpowiedzi. Podobnie jak w przypadku działań plastycznych wciąż otwartych na zmiany i wędrówki, które uznać można za ponawianie pytania odnoszącego się do pewnego problemu.

W.K.-J.: Jest wielu filozofujących artystów. Jest wielu artystów, którzy *ex post* obudowują swe dokonania treścią filozoficzną. Czy Sztabiński artysta-filozof znajduje kogoś, kto przekonująco łączy praktykę artystyczną z refleksją filozoficzną?

G.S.: Uważam, że było i jest wielu artystów, którzy łączyli swą działalność twórczą z refleksją teoretyczną. Dorobkiem niektórych spośród nich, zwłaszcza z kręgów awangardy pierwszej połowy XX wieku, zajmowałem się w książce o problemach intelektualizacji sztuki. Nie będąc profesjonalnymi filozofami często formułowali oni swe poglądy niezbyt jasno, zwykle fragmentarycznie. Cenię jednak bardzo ich wysiłki. W swej działalności naukowej i krytycznej wciąż odnoszę się do poglądów artystów sformułowanych w postaci pisanej, poddając je równie szczegółowym analizom, co teksty Arystotelesa lub Heideggera. Nie zawsze spotyka się to z przychylną reakcją estetyków i historyków sztuki.

W.K.-J.: W przypisywaniu wagi wypowiedziom artystów, dostrzegam taki rodzaj przychylności, który zakłada ich istotność. Obawiam się, że wielu artystów z założenia nie chce dziś korzystać z tego bagażu odpowiedzialności. Stąd też być może nieufność i sceptycyzm teoretyków sztuki. Niewątpliwym jednak pozostaje fakt, że odrzucenie odpowiedzialnie formułowanej refleksji, będącej elementem etosu artystycznego – to także rezygnacja z możliwie najszerzej rozumianej przynależności do awangardy. W Pana twórczości, zwolennicy awangardy znajdą dla takiej postawy wyraźną alternatywę.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego

Redakcja: Lilianna Bieszczad

Członkowie korespondenci: Marcin Adamczak (Poznań), Monika Bokiniec (Gdańsk), Małgorzata Cymorek (Katowice),

Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź), Piotr Martin (Wrocław), Monika Pytlarz (Lublin),

Piotr Schollenberger (Warszawa), Sebastian Stankiewicz (Kraków)

Projekt logo PTE: Krzysztof Lenartowicz

ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków, tel.: 0 693 648 483

Numer naszego konta bankowego: PKO BP S.A. I Oddział w Krakowie 96 1020 2892 0000 5702 0116 7816,

Strona internetowa: www.iphils.uj.edu.pl/pte adres e-mail: pte@iphils.uj.edu.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo skrótów i korekty językowej tekstów

Druk: „Pracownia AA” s.j., 31-101 Kraków, pl. Na Groblach 5, tel. 012-422-89-83