

Prezentujemy kolejną wypowiedź z cyklu „Kondycja estetyki polskiej”. Zapraszamy do dyskusji.

Redakcja

Aktualność myśli estetycznej klasyków polskiej estetyki XX wieku

Jestem głęboko przekonany, że polska filozofia XX wieku wniosła oryginalny i autentycznie wartościowy wkład do filozofii współczesnej nie tylko – co powszechnie wiadomo – w dziedzinie logiki i metodologii oraz organicznie z nimi powiązanymi filozofii języka i filozofii nauki, lecz również w estetyce i filozofii sztuki. Ubolewać należy, że wartościowy dorobek polskiej estetyki nie jest wystarczająco znany nie tylko w świecie, ale nawet w Polsce.

Sytuacja w Polsce ulega systematycznej poprawie, w znacznej mierze dzięki redagowanej przez Prof. Krystynę Wilkoszewską serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej”. Ukazały się już tomy poświęcone Leopoldowi Blausteinowi, Leonowi Chwistkowi, Romanowi Ingardenowi, Stanisławowi Ossowskiemu, Władysławowi Tatarkiewiczowi, Mieczysławowi Wallisowi i Stefanowi Morawskiemu. Uważam, że jest to inicjatywa i przedsięwzięcie, których znaczenie trudno przecenić. Redaktorka serii i wydawnictwo Universitas zasługują na największe uznanie za kontynuację tego dzieła. Świadectwem żywotności polskiej estetyki jest I Polski Kongres Estetyczny (Kraków 2006) oraz jego pokłosie, którym jest nie tylko okazały pod względem rozmiarów, lecz również wartościowy pod względem merytorycznym tom *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce* (Universitas, Kraków 2007). Na ocenę wartości poszukiwań i dociekań estetyków polskich młodego, średniego i starszego pokolenia, które znalazły wyraz w tym tomie, przyjdzie jeszcze czas.

Przynajmniej dwa kryteria powinny, moim zdaniem, zostać wzięte pod uwagę przy ocenie aktualności myśli klasyków polskiej estetyki. Po pierwsze, należy uwzględnić kształt i wartość tej myśli wtedy, gdy ona powstawała i określić jej miejsce w ówczesnej estetyce światowej. Po drugie zaś, miernikiem wartości i aktualności myśli klasyków polskiej estetyki powinna być konfrontacja tej myśli ze współczesną estetyką światową i próba odpowiedzi na pytanie: co z reprezentowanych przez nią postaw badawczych, sposobów uprawiania estetyki oraz konkretnych propozycji interpretacji, ocen i rozróżnień pojęciowych, przetrwało próbę czasu i nie straciło na trafności i aktualności metodologicznej i merytorycznej. Gdyby ograniczyć się do pierwszego z zaproponowanych kryteriów, to nie ulega dla mnie wątpliwości, że najwybitniejszym polskim filozofem sztuki był Roman Ingarden. W jego pracach publikowanych już w latach trzydziestych znaleźć można niezwykle wnikliwe oraz wciąż inspirujące rozważania z zakresu ontologii, epistemologii i aksjologii sztuki. Jego rozważania, dotyczące sposobów istnienia dzieła sztuki (a właściwie dzieł rozmaitych dziedzin sztuki) oraz wewnętrznych struktur sztuki (warstwowej budowy dzieła) imponują swoją gruntownością. Podobnie interesujące i wartościowe są refleksje dotyczące poznawania, przeżywania i oceniania dzieł sztuki. Co jednak z bogatego i wartościowego dorobku Romana Ingardena prze-

trwało próbę czasu i ma trwałe, moim zdaniem, miejsce w estetyce współczesnej? Otóż mniej niż można by oczekiwać. Nawet uczniowie i uczennice Ingardena przestali sproawdzać estetykę do filozofii wysokiej sztuki europejskiej i uznali, że musi też być estetyką środowiska, musi też stać się znacznie bardziej empirycznie zorientowaną (przykładem może być ewolucja stanowiska Prof. Marii Gołaszewskiej). Moim zdaniem, trwałym wkładem Romana Ingardena do estetyki współczesnej jest jego koncepcja konkretyzacji estetycznej oraz związana z tym polemika z popularną formułą *de gustibus non disputandum est*. Podejrzewam, że dorobek Romana Ingardena nie został dostatecznie zasymilowany przez współczesną estetykę światową (w szczególności przez dominującą estetykę anglosaską) między innymi dlatego, że przestudiowanie tego dorobku było zbyt trudnym zadaniem, a dla wielu estetyków okazał się on zbyt mało przydatny do analizy sztuki awangardowej i neoawangardowej.

Osobiście uważam, że estetyka współczesna nie oddała sprawiedliwości myśli estetycznej Romana Ingardena i obawiam się, że podobny los może spotkać drugiego wybitnego klasyka polskiej estetyki, jakim był Stefan Morawski. W odróżnieniu od Ingardena, najwartościowszą częścią myśli estetycznej Morawskiego są jego wnikliwe analizy dotyczące awangardy i neoawangardy. Imponująca jest nie tylko niezwykła, bezprecedensowa erudycja Morawskiego oraz jego autentycznie głęboka znajomość współczesnej mu twórczości neoawangardowej. Mogę chyba zaryzykować twierdzenie, że nikt ze współczesnych Morawskiemu estetyków ani pod względem erudycji ani pod względem znajomości najnowszej kultury artystycznej i umiejętności jej analizy mu nie dorównywał. Twórca instytucjonalnej teorii sztuki George Dickie w porównaniu z Morawskim był niedouczonego ignoransem. W dziedzinie sztuki najnowszej i towarzyszącej jej filozoficznej refleksji, Morawski wiedział wszystko o wszystkich i jeszcze więcej. Co jednak zostało w najnowszej estetyce z dorobku Morawskiego, poza analizami twórczości neoawangardowej oraz rozumieniem estetyki jako części filozofii kultury? Obawiam się, że więcej zostało z Dickiego. Nie można napisać porządnego podręcznika akademickiego estetyki współczesnej pomijając kontrowersyjną teorię sztuki George'a Dickiego, można jednak wyobrazić sobie taki podręcznik bez jakichkolwiek odniesień do poglądów Stefana Morawskiego.

Mam głębokie przeświadczenie, czego gotów jestem bronić, że we współczesnej estetyce więcej można znaleźć elementów dorobku teoretycznego Władysława Tatarkiewicza, który uważał się przede wszystkim za historyka estetyki, oraz Stanisława Ossowskiego, który był socjologiem i napisał tylko jedną książkę z zakresu estetyki.

Bohdan Dziemidok

Profesor Teresa Kostyrko

Profesor Teresa Kostyrko, estetyk, kulturoznawca, filozof i historyk sztuki, ukończyła studia filozoficzne w Poznaniu oraz studia w zakresie historii sztuki w Warszawie i do dziś pozostaje związana zawodowo głównie z tymi ośrodkami. Zarówno jej praca magisterska, jak i napisany pod kierunkiem Stefana Morawskiego, doktorat dotyczyły zagadnień estetycznych: estetyki masowych produktów oraz filozofii sztuki Leona Chwistka. T. Kostyrko proponowała interpretację Chwistkowej koncepcji wielości rzeczywistości w sztuce w ramach kategorii modeli semantycznych, co jako propozycja nowatorska zyskało duże uznanie. Okres przygotowywania rozprawy doktorskiej oraz pierwsze lata po doktoracie, kiedy pozostawała pracownikiem Zakładu Logiki i Metodologii Nauk UAM, prowadzonego przez Jerzego Giedymina, a następnie świeżo utworzonego Instytutu Filozofii, to czas wzbogacania refleksji o zagadnienia epistemologiczne i metodologiczne. Działo się to zarówno ze względu na osobowość Giedymina i charakter prowadzonej przez niego placówki, jak i pod wpływem współludziału w kształtowaniu w Poznaniu prężnego środowiska filozofów, skoncentrowanych w dużym stopniu wokół zagadnień filozofii nauki, którego główną osobowością był Jerzy Kmita, i które – po poszerzeniu zainteresowań o filozofię kultury – miało stać się znane jako tzw. szkoła poznańska. Nie oznacza to jednak rezygnacji z dotychczas podejmowanej problematyki, raczej wprowadzenie problematyki sztuki w krąg zainteresowań środowiska.

To przenikanie się różnych inspiracji i zagadnień owocowało refleksją nad epistemologicznymi i metodologicznymi podstawami wiedzy o sztuce, po raz pierwszy zaprezentowanymi w ukończonej w 1974 rozprawie habilitacyjnej, zatytułowanej *O wyjaśnianiu faktów i procesów kultury artystycznej* (Poznań 1975). W książce tej po raz pierwszy pojawiło się pojęcie kultury artystycznej, które miało następnie zostać szczegółowo dopracowane i uzgodnione z założeniami i aparatem terminologicznym teorii kultury sformułowanej przez Jerzego Kmitę. T. Kostyrko zaproponowała w tej pracy – w odniesieniu do nauk o sztuce trudno tu znaleźć poprzedników – sposoby opisu zjawisk artystycznych w oparciu o funkcjonalno-genetyczny typ wyjaśniania. Rozprawa habilitacyjna zawierała też wiele idei później dopiero w całości pełni rozwiniętych i dyskutowanych, często funkcjonujących obecnie w polskiej humanistyce jako rodzaj „własności zbiorowej”. Do tego typu idei należą: rozróżnienie społecznej i indywidualnej struktury humanistycznej oraz odróżnienie wytworu artystycznego od dzieła sztuki. Książka *O wyjaśnianiu faktów i procesów kultury artystycznej* zawiera także pierwsze sformułowanie koncepcji dzieła sztuki jako struktury transhistorycznej – kolejną ideę, która doczekała się potem dalszego opracowania w dalszych artykułach. Ważną część omawianej książki stanowi wreszcie refleksja poświęcona społecznej genezie wartości estetycznych i sposobowi ich zakorzenienia w praktyce społecznej, wykorzystująca ustalenia i wnioski płynące z antropologicznych rozważań Jerzego Plechanowa. Analizie poddana została przede wszystkim relacja oznaka – znak – wartość, rozumiana jako przekształcanie oznak w znaki, stające się nosicielami stanów wartościowych dla danej wspólnoty kulturowej (wartościowanych pozytywnie lub negatywnie).

W artykułach pisanych po opublikowaniu książki habilitacyjnej pojawia się problem interpretacji, zarówno jako

zagadnienie teoretyczne – także w odniesieniu do marksistowskiego wyjaśniania zjawisk artystycznych – jak i w formie refleksji nad konkretnymi metodami interpretacji, przede wszystkim nad koncepcją Erwina Panofsky’ego. Sygnalizowany jest także problem statusu dzieła sztuki jako źródła historycznego. Pełne opracowanie tych zagadnień nastąpiło w opublikowanej w 1977 książce *Sztuka – przedmiot i źródło poznania*. Wykorzystanie wypracowywanej w ramach tzw. szkoły poznańskiej koncepcji interpretacji humanistycznej do wykładni pojęcia nie tylko dzieła sztuki jako źródła historycznego, ale również do pojęcia źródła historycznego w ogólności, stanowiło zarówno poszerzenie problematyki o zagadnienia sięgające coraz dalej od nauk o sztuce, jak i ważną innowację o dużym znaczeniu metodologicznym. Sformułowana tutaj koncepcja źródła historycznego zadomowiła się dobrze w polskiej humanistyce i jest przywoływana po dziś dzień np. w refleksji nad metodologicznymi podstawami archeologii.

Po 1977, zarówno w artykułach, jak i redagowanych pracach zbiorowych – za wyjątkiem nielicznych publikacji o charakterze publicystycznym – coraz silniej akcentowane są implikacje ogólnej teorii kultury dla badań nad sztuką i kulturą artystyczną oraz – na odwrót – wnioski z takich badań o szerszych, teoretycznych konsekwencjach. Wiąże się to z udziałem w budowaniu w ośrodku poznańskim oryginalnej koncepcji kultury, znanej obecnie jako koncepcja społeczno-regulacyjna – przy decydującym udziale Jerzego Kmity. Ukoronowaniem tej działalności był napisany wraz z Jerzym Kmitą i opublikowany w 1983 podręcznik *Elementy teorii kultury*, gdzie T. Kostyrko opracowała przede wszystkim zagadnienia dotyczące teoretycznego ujęcia kultury artystycznej w ramach ogólniejszej koncepcji kultury symbolicznej i jej sfery komunikacyjnej. Cały ten zestaw zagadnień został szczegółowo rozpatrzony w opublikowanej w 1985 książce *O kulturze artystycznej*, stanowiąc jej zasadniczy temat. Teoria kultury artystycznej jest w tej pracy rozpatrywana z punktu widzenia jej zależności od ogólnej teorii kultury, ze szczególnym uwzględnieniem związanych z takim postawianiem problemu kwestii epistemologicznych, a zwłaszcza metodologicznych. Zasięg tych rozważań sięga zresztą swymi konsekwencjami ogółu humanistyki.

W połowie lat osiemdziesiątych wracają w zainteresowaniach badawczych T. Kostyrko wątki historyczne i krytyczne, zapoczątkowane jeszcze w pracy doktorskiej. Tym razem owocują monografią poświęconą twórczości Ildefonsa Houwalta oraz artykułem poświęconym teorii widzenia Władysława Strzemińskiego. Autorka kontynuuje zarazem problematykę teoretyczną, coraz więcej uwagi poświęcając kategorii kompetencji kulturowej. Podejmuje zarazem refleksję krytyczną nad przemianami współczesnej kultury w kontekście zarysowującej się problematyki postmodernizmu i ponowoczesności oraz nad analogicznymi zmianami, jakim ulega wówczas humanistyka. Na początku lat dziewięćdziesiątych paląca stała się zwłaszcza kwestia opisu i interpretacji przemian kultury polskiej, dokonujących się w wyniku transformacji ustrojowej i jej kulturowych konsekwencji. T. Kostyrko redaguje wydany w 1997 raport *Kultura polska 1989-1997*, a następnie, wraz z Marcinem Czerwińskim, raport *Kultura polska w dekadzie przemian*, wydany w 1999. Obydwie te inicjatywy podjęte zostały w ramach warszawskiego Instytutu Kultury, którego dyrektorem T. Kostyrko

była w latach 1989-1991 (wcześniej, w latach 1978-1985, kierowała tam Zakładem Teorii Kultury Artystycznej).

W artykułach pisanych pod koniec lat dziewięćdziesiątych i później, szczególne znaczenie zyskuje refleksja nad historią polskiej estetyki w dwudziestym wieku, a także problemy stawiane przez najnowszą estetykę, jak zagadnienie estetyzacji i anestetyzacji czy kształtu refleksji nad najnowszą praktyką artystyczną.

Bogatej twórczości naukowej T. Kostyrko, której nie sposób przedstawić tutaj bardziej kompletnie, towarzyszy działalność publicystyczna i krytyczna.

W całej swojej działalności T. Kostyrko pozostaje wierna podstawowym wyznacznikom intelektualnym tzw. szkoły poznańskiej i Popperowskiemu ideałowi wiedzy, prezentując humanistykę mieszczącą się w wizji uprawiania tej dziedziny jako nauki. Śledzi zarazem z zainteresowaniem inne propozycje, bądź podejmując z nimi polemikę, bądź przyjmując to, co uważa w nich za trafne. Całej jej pracy naukowej towarzyszy aktywna działalność dydaktyczna.

Ważniejsze publikacje prof. T. Kostyrko: wraz z K. Kostyrko, *Problemy sztuki współczesnej*, Poznań 1972; *O wyjaśnianiu faktów i procesów kultury artystycznej*, Poznań 1975;

Sztuka – przedmiot i źródło poznania, Warszawa 1977; *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi* (red.), Warszawa 1983; *O komunikacyjnej funkcji przedstawień symbolicznych* (red.), Warszawa 1983; wraz z J. Kmitą, *Elementy teorii kultury*, Poznań 1983; wraz z A. Zeidler i D. Ziemiańską, *Studia z historii i teorii kultury*, Warszawa 1983; *O kulturze artystycznej*, Warszawa 1983; *Symbol i poznanie* (red.), Warszawa 1987; *Sztuki plastyczne w Poznaniu w latach 1945-1980* (red.), Poznań 1987; *Kultura artystyczna a kompetencje naukowe* (red. wraz z A. Szpocińskim), Warszawa 1989; *Il-defons Houwalt*, Warszawa 1983; *Dokąd zmierza współczesna humanistyka* (red.), Warszawa 1994; *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995; *Kultura polska 1989-1997. Raport* (red.), Warszawa 1997; *Obraz i jego konteksty*, Warszawa 1997; *Kultura polska w dekadzie przemian* (red. wraz z M. Czerwińskim), Warszawa 1999; *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce*, Warszawa 1999; *Kultura wobec kręgów tożsamości* (red. z T. Zgólką), Poznań-Wrocław 2000; *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* (red. z G. Dziamskim i J. Zygorowiczem), Poznań 2004, *Leon Chwistek. Wybór pism estetycznych* w serii „Klasyki estetyki polskiej”, Kraków 2005.

Krzysztof Moraczewski (UAM)

Estetyka w Uniwersytecie Marii Curie –Skłodowskiej w Lublinie

Zakład Etyki i Estetyki utworzony został w Międzyuczelnianym Instytucie Filozofii i Socjologii UMCS 21 stycznia 1974. Pierwsi pracownicy wywodzili się z kadry naukowej Katedry Filozofii UMCS, funkcjonującej w strukturze Wydziału Humanistycznego. W większości byli to absolwenci studiów humanistycznych, głównie filologii polskiej, którzy badania filozoficzno-estetyczne rozpoczęli od estetyki literackiej i teorii literatury. Współpraca Zakładu z Wydziałem Humanistycznym w zakresie dydaktyki trwa do chwili obecnej; prowadzone są zajęcia i seminaria magisterskie z estetyki. W profilu badań naukowych ukierunkowanie na sztukę literacką było widoczne, przede wszystkim, w pierwszym okresie funkcjonowania Zakładu.

Największy wpływ na środowisko estetyków lubelskich wywarła wyjątkowa osobowość pierwszego kierownika Zakładu Etyki i Estetyki, prof. Bohdana Dziemidoka, który pełnił tę funkcję (z krótką przerwą) od 1974 do 1983. Skupił wokół siebie najzdolniejszych absolwentów studiów filologicznych, gdzie już jako doktor był jednym z najbardziej znanych i podziwianych wykładowców. W ramach Katedry Filozofii, w latach sześćdziesiątych dr B. Dziemidok prowadził wykłady z filozofii współczesnej, w której obecność estetyki była szczególnie wyróżniona. Otwartość na nowoczesne prądy w sztuce i estetyce łączył on z mocnym przekonaniem o wartości polskiej estetyki i tę ideę można uznać za charakterystyczny rys uprawiania estetyki w Zakładzie Etyki i Estetyki.

Drugą ważną cechą przekazaną przez prof. B. Dziemidoka była ogromna dbałość o poziom i atrakcyjność nauczania estetyki; w tej dziedzinie był Profesorem – i myślę, że jest nadal dla młodego pokolenia – Mistrzem. Temat dysertacji habilitacyjnej B. Dziemidoka: *Teorie przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)* (1977, wydanej w 1980) był kontynuowany w ramach Zakładu, jako program badań nad estetyką W. Tatarkiewicza przez Ewę Borowiecką, badań aksjologii H. Elzenberga przez Lesława Hostyńskiego, rekonstrukcję estetyki M. Wallisa przez Teresę Pękałą oraz w drobniejszych pracach poświęconych W. Witwickiemu, M. Sobieskiemu, K. Troczyńskiemu. L. Hostyński wydał w 1999 książ-

kę poświęconą Elzenbergowi *Układacz tablic wartości*, a T. Pękała w 1997 opublikowała książkę *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa*. Problematykę estetyki polskiej podjęła w rozprawie doktorskiej Anna Kaczor *Z dziejów powojennej estetyki polskiej. Katolicka myśl estetyczna 1945-1955* oraz Bogusława Kaczyńska *Problemy estetyczne we współczesnych polskich koncepcjach wychowania estetycznego (1945-1975)*.

Prof. Ewa Borowiecka, która kierowała Zakładem Etyki i Estetyki w latach 1970-1981 i 1987-1992 pojmowała zadania estetyki głównie jako rzetelne uprawianie historii estetyki, na wzór W. Tatarkiewicza. Pisała o tym w artykułach „Trzy Historie Władysława Tatarkiewicza”, „Teorie estetyczne w Historii estetyki Władysława Tatarkiewicza”. Książka *Poznawcza wartość sztuki* (1986) rozwijała tezy pluralizmu estetycznego o tezy pluralizmu pragmatycznego i metodologicznego w badaniach sztuki.

W latach osiemdziesiątych w Zakładzie Etyki i Estetyki wzrasta zainteresowanie estetyką zachodnią. Dr Barbara Smoczyńska obroniła pracę doktorską na temat *Poglądy estetyczne Monroe Beardsleya* (1986), dr Irena Kocoł *Mikela Dufrenne'a a filozofia doświadczenia estetycznego* (1987). Estetyką i filozofią amerykańską zajmował się mgr Wojciech Chojna. Wokół teorii doświadczenia estetycznego i procesu twórczego ogniskowały się badania prof. dr hab. Krystyny Wilkowskiej, która jako doktor pracowała w ośrodku lubelskim w latach 1976–1980.

Od 1992 kierownikiem Zakładu Etyki i Estetyki jest prof. Tadeusz Szkołut, znawca awangardy i estetyki rosyjskiej. Tej problematyki dotyczy jego książka *Ponadestetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej 1917-1934* (1997). W tym czasie ośrodek lubelski włącza się aktywnie w dyskusję na temat postmodernizmu, sztuki współczesnej i kondycji estetyki. Związkom między awangardami a innymi nurtami sztuki XX wieku poświęcona jest książka T. Pękały *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej* (2000).

W zainteresowaniach badawczych pracowników osobnym nurtem była problematyka etyczna, ogólnoksjologiczna i antropologiczna, której nie będę tu szczegółowo relacjonować. Podejmowali ją głównie dr E. Klimowicz, dr A. Łukow-

ska, prof. L. Hostyński, dr hab. K. Polit, dr C. Mordka, dr M. Krawczyk. Pragnę jednak podkreślić, że tego rodzaju dwudzielność kierunków badań, aczkolwiek utrudniała wypracowanie wspólnego programu jednostki badawczej, jaką jest zakład, tworzyła nową jakość. Uwzględnianie perspektywy ogólnoksjologicznej i filozoficznej oraz dostrzeganie etycznego wymiaru sztuki, uznać można za pozytywny rezultat współpracy etyków z estetykami. Dobrym przykładem pracy z pogranicza etyki i estetyki może być rozprawa doktorska Anny T. Łukowskiej *Rzeczywistość lagrowa i obozowa w przekazach literackich (fakt, fikcja, wartość)* (1992). W całościowym wydaniu i opracowaniu pism Henryka Elzenberga, zajmujący się etyką, prof. Hostyński osobno wydzielił i omówił *Pisma estetyczne Henryka Elzenberga* (1999). Dr hab. Polit doktorat poświęcił instytucjonalnej koncepcji sztuki, ale już habilitacja *Kryzys cywilizacji Zachodu w myśli Jose Ortegi y Gasset* (2006) ma charakter ogólnoksjologiczny. Integracja środowiska etyków, estetyków, aksjologów i filozofów kultury, (także spoza Zakładu Etyki i Estetyki, jak prof. S. Symotiuki, prof. J. Mizińska) zaowocowała wspólnym przedsięwzięciem wydawniczym. Pod redakcją prof. Tadeusza Szkołuta ukazało się sześć zbiorów „Studiów Etycznych i Estetycznych”, podejmujących problemy przemian we współczesnej świadomości artystycznej, postmodernizmu, aksjologicznych dylematów nowoczesności, problemów wartości i antywartości oraz humanizmu.

Zbyt mała, w pewnych okresach, obecność Zakładu Etyki i Estetyki, jako jednolitej jednostki badawczej w życiu środowiska naukowego i raczej indywidualna aktywność jego pracowników była spowodowana, najpierw wyjazdem prof. B. Dziemidoka i powierzeniem funkcji kuratora nie-estetykowi w latach 1983-1987, potem ciężkimi chorobami i przedwczesną śmiercią znaczących dla pracy zakładu osób. Dr B.

Kaczyńska umiera w 1992, dr E. Klimowicz w 1996, a prof. E. Borowiecka w 2004.

W 2008 Zakład Etyki i Estetyki przekształcił się w dwie niezależne jednostki badawcze – Zakład Etyki pod kierownictwem prof. L. Hostyńskiego i Zakład Estetyki, którym kieruje prof. T. Szkołut. Obecnie w Zakładzie Estetyki pracuje poza prof. T. Szkołutem, prof. T. Pękala, dr C. Mordka, dr M. Krawczyk. Samodzielni pracownicy Zakładu Estetyki biorą czynny udział w ogólnopolskich konferencjach i pracach PTE. Prof. T. Szkołut kontynuuje badania dotyczące sztuki współczesnej, teorii kultury, zwłaszcza kultury popularnej. Interesuje go kontekst społeczny i wymiar pedagogiczny przemian w świadomości artystycznej. Prof. Pękala nadal interesuje się współczesnymi praktykami artystycznymi i prowadzi badania z estetyki polskiej. Opracowała *Wybór pism estetycznych Mieczysława Wallisa* w serii „Klasyki Estetyki Polskiej”. W ostatnich latach zajęła się bliżej procesami estetyzacji historii i estetycznym doświadczeniem przeszłości. Dr Mordka zakończył pracę nad rozprawą habilitacyjną *Świat, świadomość, spostrzeżenie* z pogranicza antropologii i teorii poznania, w tym estetycznego. Dr Krawczyk rozwija badania zapoczątkowane tematem doktoratu „Postfilozoficzna koncepcja filozofii Richarda Rorty`ego” (2004), interesują go procesy kreacji językowej i zagadnienie interpretacji. Zagadnienia badawcze doktorantów, skupionych wokół pracowników Zakładu Estetyki, dotyczą dwu głównych wątków: najnowszych praktyk artystycznych i kultury wizualnej oraz rozliczenia estetyki z doświadczeniami nowoczesności.

Zakład Estetyki funkcjonuje w nowym kształcie dopiero od dwóch miesięcy, stoją więc przed nim trudne zadania wyboru profilu pracy i dostosowania do zmienionych programów studiów.

Teresa Pękala

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. VIII Polski Zjazd Filozoficzny, Warszawa, 15-20.09.2008. Zjazd będzie obradował w 17 sekcjach. W sprawach obrad Sekcji Estetyki, której przewodniczy prof. dr hab. Iwona Lorenc, prosimy o kontakt: mateusz.salwa@wp.pl, piotr.scholtenberger@uw.edu.pl

Interfejsy sztuki, Kraków, 7-9. 12.07.

W dniach 7-9.12.07 odbyła się Ogólnopolska Konferencja zatytułowana *Interfejsy sztuki*, zorganizowana przez Katedrę Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tematyka skupiona była wokół sztuki elektronicznej i zjawisk w cyberkulturze. W zaprezentowanych kilkunastu wystąpieniach podjęto kwestię wieloznaczności pojęcia interfejsu, poczynając od technicznego do szeroko pojmowanego – a nawiązującego np. do Manovicha – interfejsu kulturowego. Pojęcie interfejsu wydaje się rozrastać, zyskiwać różnorodność i poszerzać zakres - wręcz trudno sobie wyobrazić, by pewne treści, tak na poziomie komunikacyjnym jak i związane z codziennością, mogły zaistnieć niezależnie od interfejsu. Sztuka wydaje się szczególnie problematyzować to pojęcie, co dotyczy sposobu prezentacji, istnienia dzieł sztuki oraz procesu odbioru. Referaty w znacznej części służyły zaprezentowaniu współczesnych dzieł, w tym omówieniu procesu twórczego i warsztatu artystycznego. Przywołać można wystąpienie prof. Artura Tajbera (ASP, Kraków) – „Pomiędzy dwoma”, prof. Antoniego Porczaka (ASP, Kraków) – „Jak kontaktujemy się ze sztuką?”, prof. Marka Chołoniewskiego (ASP, Kraków) – „Darken Light Sound”, prof. Ryszarda Kluszczyńskiego (UŁ) - „Metadyskursywność w sztuce nowych mediów”, dr hab. Michała Ostrowickiego (UJ) – „Od obrazu człowieka do elektronicznego wcielenia. Uobecnienie” i mgr Moniki Bokiniec – „Techniki cyfrowe a film” (UG). Prezentacjom towarzyszyła dyskusja, nierzadko przedłużająca się długo po zakończeniu oficjalnej części.

Warto wspomnieć, że była to pierwsza konferencja zorganizowana przez nowo powołaną Katedrę Intermediów w krakowskiej ASP. Konferencji towarzyszyła wystawa sztuki elektronicznej, gdzie pokazano m. in. instalację wideo Barbary Maroń *O n/As*, instalację interaktywną *Reactivision* autorstwa Małgorzaty Kołodziej, oraz szereg filmów wideo, m.in. *Expo* Artura Grabowskiego. Zaprezentowano również w sposób przekrojowy dokumentację działalności artystycznej Katedry Intermediów.

Michał Ostrowicki (UJ)

Between Politics and Aesthetics: Richard Shusterman's Pragmatism, Wrocław, 8.03.08.

W dniu 8.03.08 odbyła się we Wrocławiu konferencja *Between Politics and Aesthetics: Richard Shusterman's Pragmatism*. Zorganizowanie tej konferencji było wspólnym dziełem dwóch osób, reprezentujących dwie wrocławskie instytucje naukowe: dr Doroty Koczanowicz z Dolnośląskiej Szkoły Wyższej i dr Wojciecha Małeckiego z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W czasie konferencji wygłoszono 9 referatów, których tematyka dotyczyła różnych aspektów filozofii Richarda Shustermana, chociaż problematyka z zakresu szeroko rozumianej estetyki zdecydowanie dominowała w wygłoszonych referatach, jak i w czasie toczonych wokół nich dyskusji. Uczestnikami konferencji byli badacze (nie tylko filozofowie!) z Gdańska, Łodzi, Opola, Poznania, Wrocławia, a nawet z Brna w Czechach. Szczególną wartością konferencji była obecność samego profesora Richarda Shustermana, który otworzył obrady swoim wykładem „Somaesthetics and the Revival of Aesthetics”, a następnie wysłuchał wszystkich wystąpień i brał żywy udział w dyskusjach. Cenne było też to, że przedstawione referaty nie miały na celu jedynie rekonstrukcji poglądów autora *Estetyki pragmatycznej*, lecz także próbowały krytycznie się do tych poglądów ustosunkować, przy uwzględnieniu różnych, alternatywnych wobec Shustermanowskiej wersji pragmatyzmu perspektyw teoretycznych.

Lukasz Nysler (UWr)

III Międzynarodowy Festiwal Antropologii Tańca *Ciało ludzkie – znak uniwersalny*, Kraków, 9-13.03.08.

III edycja Międzynarodowego Festiwalu Antropologii Tańca: *Ciało ludzkie znak uniwersalny* zorganizowana została przez Polskie Stowarzyszenie Antropologii Tańca we współpracy z Instytutem Kulturoznawstwa Ignatianum, Centrum Sztuki Solvay, Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Instytutem Adama Mickiewicza i Urzędem Marszałkowskim w Krakowie. Poświęcona była metafizyce ruchu w kulturze tanecznej Azji. Wydarzenia festiwalowe zapowiadały dwie wystawy, pierwsza, pokaz prac prof. Janiny Kraupe Świderskiej, zatytułowana *Zapisy muzyczne*, będąca malarską transformacją zjawiska ruchu w muzyce i tańcu. Druga, *Raslila - Taneczne wyzwolenie*, prezentowała hinduskie obrazy obrzędów tanecznych na cześć boga Kriszny.

Idea festiwalu wykraczała poza samą tylko prezentację wybranych zjawisk z bogatej kultury tanecznej Wschodu. Pierwszy dzień nie tylko wypełniła zachodnia refleksja estetyczna nad istotą tanecznej i ruchowej wyrazowości człowieka, by wymienić wykład prof. Richarda Shustermana, lecz i występ jednego z nawiązań do tańca współczesnego na świecie, izraelski „The Kibbutz Dance Company”. Kolejne dni, to prezentacja tanecznej kultury Indii, Japonii, Mongolii. Piątek zajęły wykłady o polskim tańcu ludowym, jego kulturowej funkcji, z udziałem muzyków i tancerzy z Podhala. W sobotę festiwal zamknął pokaz taneczny zespołu „Mogilany” zatytułowany „Obrzęd weselny tańczony krakowiakiem”.

Od samego początku istnienia festiwalu realizowana jest, wydaje się że merytorycznie spełniona, formuła organizacyjna. Rano odbywają się wykłady naukowców zajmujących się badaniem zjawisk związanych z tematem konkretnego dnia festiwalowego, po południu odbywają się warsztaty taneczno-ruchowe, zaś wieczorem spektakle taneczne. Dzień układany jest tak, aby stworzyć warunki do jak najpełniejszej wymiany myśli i doświadczeń pomiędzy teoretykami filozoficznej, socjologicznej i kulturoznawczej refleksji nad tańcem z tancerzami i choreografami. Tegoroczna edycja festiwalu nosiła tytuł *Na jedwabnym szlaku gestów*. www.body.art.pl

Wiesna Mond Kozłowska (Ignatianum, Kraków)

PUBLIKACJE POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

I. Seria „Klasyki Estetyki Polskiej”, pod red. K. Wilkoszewskiej:

W 2007 ukazały się:

1. *Stefan Morawski. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.

W 2008 ukażą się:

2. *Jan Białostocki. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie A. Kuczyńska, Universitas, Kraków.
3. *Stanisław Brzozowski. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie T. Szkołut, Universitas, Kraków.
4. *Zofia Lissa. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie Z. Skowron, Universitas, Kraków.
5. *Stefan Szuman. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie M. Kielar-Turska, Universitas, Kraków.
6. *Julian Żorawski. Wybór pism estetycznych*, redakcja i wprowadzenie D. Juruś, Universitas, Kraków.

II. Przekłady z estetyki XX wieku:

Ukazały się w 2007:

1. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. naukowa K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.

Ukażą się w 2008:

2. Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków.
3. Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemień, Universitas, Kraków.

PUBLIKACJE

Wydane:

1. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
2. Białostocki J., *Obraz śmierci*, wyd. II, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

3. Bubicz-Mojša A., *Głos ludzki jako żywy instrument w dziele wokalnoinstrumentalnym współczesnego kompozytora*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
4. *CAMPANIA. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
5. Clair J., *De Immundo*, tłum. M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
6. D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Universitas, Kraków 2008.
7. Dalhaus C., *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.
8. *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, seria: „Estetyki świata”, pod red. K. Wilkoszewskiej, Universitas, Kraków 2007.
9. *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, (red.) J. Szczęśniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
10. Gage J., *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Universitas, Kraków 2008.
11. *Grupa Zamek. Historia – Krytyka – Sztuka*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, M. Majewski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.
12. *Józef Robakowski – Obrazy energetyczne. Zapisy Bio-Mechaniczne 1970-2005*, pod red. P. Krajewskiego i V. Kultubasis-Krajewskiej, Centrum Sztuki WRO, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Wrocław 2007.
13. Kristeva J., *Czarne słońce*, tłum. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007.
14. McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. i wstęp K. Mikruda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
15. Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wydawnictwo Galeria f5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.
16. Rejakowa B., *Kulturowe aspekty języka mody*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008.
17. Reynolds J., *Pisma o sztuce. Wybór*, tłum. J. Jazwierski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.
18. Skórzyńska A., *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
19. Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.
20. Stachyra K., Grudzińska E., *Muzykoterapia i terapia przez sztuki plastyczne w piśmiennictwie polskojęzycznym*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
21. Tęcza B., *Postawa twórcza a percepcja ekspresji emocjonalnej w muzyce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
22. Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, wyd. II, Universitas, Kraków 2008.
23. Żukowska A. M., *Sztuka. Edukacja. Współczesność*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.

Wkrótce:

1. Arendt H., *Walter Benjamin (1892-1940)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
2. Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Krakowskie Spotkania Estetyczne, Universitas, Kraków.
4. Folga-Januszewska D., *Jak czytać polskie malarstwo do XIX w.*, Universitas, Kraków.
5. Joly M., *Obraz i jego interpretacja*, tłum. R. Rzyński, Universitas, Kraków.
6. Kasia K., *Rzemiosło formowania. Luigi Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków.
7. Kazimierska-Jerzyk W., „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno. Eklektyzm. Epigonizm, Universitas, Kraków.
8. Mazur-Fedak J., *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (1)*, Universitas, Kraków.
9. Przyłpiak M., *Kino bezpośrednie, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.

DOKTORATY, HABILITACJE I PROFESURY

1. Dn. 17.10.07 – publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Edyty Kalickiej (UMCS) *Spoleczne funkcjonowanie sztuki w koncepcji Marcina Czerwińskiego*. Promotor: prof. dr hab. Marian Filipiak, recenzenci: prof. dr hab. Leon Dyczewski, prof. dr hab. Teresa Kostyrko.
2. Dn. 28.01.08 - publiczna obrona pracy doktorskiej mgr Andrzeja Bełkota (UAM) *Problem karnawalizacji w badaniach kultury współczesnej*. Promotor: prof. dr hab. Jan Grad, recenzenci: prof. dr hab. Krystyna Zamiara oraz prof. dr hab. Roch Sulima.
3. Dn. 22.04.08 – publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Natalii Mrozkowiak-Nastrożnej (UMK) *Problem podmiotu w twórczości Witolda Gombrowicza*. Promotor: prof. dr hab. Iwona Lorenc, recenzenci: prof. dr hab. Teresa Pękała, dr hab. Józef Krakowiak.

WYKŁADY, DYSKUSJE I PROMOCJE

1. Dn. 17.10.08 w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie wykład o architekturze: „Pomysł? Kontekst? Bryła? Materiał? Detal?” wygłosił Marek Szczęśniak – założyciel i chairman pracowni architektonicznej Szczęśniak + Denier Architektki. Organizatorzy spotkania: Koło Naukowe Studentów Architektury „MiR” PL, Katedra Architektury, Urbanistyki i Planowania Przestrzennego Politechniki Lubelskiej, Fundacja Twórców Architektury i Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Kolejne wykłady wygłosili: 14.11.07 „W skali M” Małgorzata Pizo-Domicz i Antoni Domicz – pracownia architektoniczna z Opola; 28.02.08 „Dwa projekty” spotkanie z architektem Bolesławem Stelmachem; 2.03.08 „Odniesienia i realizacje” Marcin Sadowski (JEMS ARCHITEKCI), aula Wydziału Inżynierii Budowlanej i Sanitarnej Politechniki Lubelskiej.
2. Dn. 16.11.07 w ramach Dnia Designu „Design 1:1” w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu wykład „Design unplugged: Rzecz Zaradna” wygłosił Tomek Rygalik (Royal College of Art w Londynie).
3. Dn. 29.02.08 w ACK „Chatka Żaka” w Lublinie wykład i pokaz „Co to jest sztuka performance? – przyczynki do definicji” poprowadził Łukasz Guzek, historyk i krytyk sztuki. Spotkanie odbyło się w ramach zaplanowanego przez

- Galerię Kont cyklu wykładów noszącego nazwę „Jaka? SZTUKA!”, który poruszać ma zagadnienia z zakresu sztuki współczesnej. Cykl ten przygotował Zbigniew Sobczuk, prowadzący galerię, z okazji 30-lecia jej istnienia.
- 4.Dn. 01.03.08 w ramach cyklu „Artyści Lubelskiej Kolekcji” organizowanego przez Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych rozmowę z Józefem Robakowskim w Klubie Centrala w Lublinie poprowadził Piotr Krajewski (założyciel Fundacji WRO Centrum Sztuki Mediów). Spotkanie połączone było z promocją książki + 3 DVD z pracami artystów *Józef Robakowski – Obrazy energetyczne. Zapisy Bio-Mechaniczne 1970-2005*, pod red. P. Krajewskiego i V. Kultubasis-Krajewskiej (Wrocław 2007). Wydarzenie przygotowane zostało przy współudziale Galerii Kont.
 - 5.Podczas pobytu w Polsce prof. Richard Shusterman (Floryda Atlantic University) wygłosił następujące wykłady: 05.03.08 „Ars erotica – A Popular Art?” na zaproszenie Zakładu Estetyki UW oraz redakcji czasopisma „Sztuka i Filozofia”, w Bibliotece UW oraz „Somaesthetics at the Limits” w Audytorium Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie; 7.03.08 „Self-Knowledge and its Discontents: From Socrates to Somaesthetics” w Instytucie Filozofii UAM w Poznaniu; 9.03.08 „Art and Religion” w UMK w Toruniu; 12.03.08 odbyło się spotkanie i dyskusja w Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem im. J. Deweya w Krakowie.
 - 6.Dn. 12.03.08 w ramach cyklu „Barak Kultury” prowadzonego przez Stowarzyszenie Teatr Strefa Ciszy w Poznaniu odbyło się spotkanie z serii Znani-Nieznani poświęcone Władysławowi Strzemińskiemu, w którym udział wzięli m.in. dr Stanisław Czekalski (UAM), prof. Ryszard K. Przybylski (UAM), Ewa Szczecińska (Program II Polskiego Radia i prof. Jarosław Kozłowski (ASP, Poznań).
 - 7.Dn. 13.03.08 w księgarni Główna Samotność w Poznaniu miał miejsce wykład, połączony z prezentacją i promocją książki Marianny Michałowskiej (UAM) *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (Kraków 2007).
 - 8.Dn. 17.03.08 w Instytucie Kulturoznawstwa UAM wykład „Rozumienie kultury jako dialektyka oddalenia i przyswojenia. Między fenomenologią i hermeneutyką” wygłosiła prof. Iwona Lorenc (UW).
 - 9.Dn. 28.03.08 odbyła się w warszawskim Klubie Księgarza promocja wydanej przez Universitas *Wielkiej księgi estetyki w Polsce. Wizje i re-wizje* (Kraków 2007). W publikacji znajdują się referaty wygłoszone na I Kongresie Estetyki w Polsce, który miał miejsce w Krakowie we wrześniu 2006. W warszawskiej promocji wzięła udział redaktor tomu prof. Krystyna Wilkoszewska (UJ) oraz prof. Jolanta Brach-Czaina i prof. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS).

WAŻNIEJSZE WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

1. *Fotografia – historia i sztuka*, Muzeum Narodowe, Wrocław, 19.11.07-13.01.08.

Muzeum Narodowe we Wrocławiu może poszczycić się jednym z większych i zasobniejszych zbiorów fotografii w Polsce. Od 1963 zebrano ponad 10 tysięcy zdjęć z różnych krajów. Tym razem Adam Sobota, kurator wystawy, wybrał jedynie około 400 prac i uporządkował je chronologicznie, dzięki temu, choć niewielką część tych okazałych zbiorów można było przez ponad miesiąc oglądać. W pierwszej sali mogliśmy podziwiać zdjęcia, które pochodziły z połowy XIX wieku (np. dwa dagerotypy z 1839), w ostatniej te zupełnie współczesne. Prezentowane były przeróżne gatunki, techniki – np. przetoki, wielowarstwowe gumy, pigmenty tematy, wrażliwości, sposoby podglądania świata – od zdjęć o charakterze dokumentów zarówno z życia społecznego, jak i rodzinnego przez fotomontaż i kolaż, do dzieł o charakterze całkowicie abstrakcyjnym, przemawiających swoimi walorami kolorystycznymi i geometrycznymi. Można było zobaczyć np. prace dokumentujące życie XX wiecznej Polski: zniszczenia wojenne, powojenną odbudowę z krajobrazami industrialnymi, a także obszarami, które odbiegały od tradycyjnych sposobów przedstawiania świata. Oglądaliśmy prace Henryka Mikołajczyka, Witolda Romera, Jana Bułhaka, Witolda i Mariana Dederków, Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego, a więc twórców należących do klasyki polskiej historii fotografii, były też prace nowsze, choćby Józefa Robakowskiego, Zofii Kulig czy przedstawicieli grupy Łódź Kaliska i wiele innych ciekawych, intrygujących i ważnych – z różnych powodów – zdjęć. Warto odnotować, że wystawie towarzyszył bogato ilustrowany katalog, który jest pierwszą tego rodzaju publikacją w polskim muzealnictwie.

Piotr Martin

2. *Wilhelm Sasnal, Lata walki*, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 27.11.07 – 02.03.08. Kurator: Maria Brewińska.

Głównym zadaniem warszawskiej retrospektywy Wilhelma Sasnala nie była ani próba przybliżenia artysty szerszej publiczności (jego rysunki i komiksy stanowiące rodzaj komentarza do codzienności znane są powszechnie z gazet), ani próba podsumowania całokształtu twórczej drogi z perspektywy osiągniętego celu (rozmyślnie pominięty został okres wczesnej twórczości w ramach Grupy Ładnie). Chociaż Sasnal otrzymał w 2006 najważniejszą europejską nagrodą artystyczną *The Vincent Award*, przyznaną co dwa lata przez Stedelijk Museum w Amsterdamie, to z całą pewnością daleko mu do miana artysty „salonowego”. Tym, co najbardziej rzuca się w oczy jest bowiem szerokie spektrum artystycznych poszukiwań, które faktycznie można by określić mianem „lat walki” z własną materią twórczą. Powinniśmy zapytać, czy świadectwo owej walki nie mówi czegoś również o nas samych.

„Obrazy – pisze Hans Betting – powstają w ramach historii mediów wizualnych, które nawzajem się wypierały, ale które też (...) podlegały wewnętrznej przemianie. A historia mediów łączy się przecież z historią spojrzenia, która ze swej strony daje się odczytać z historii medium. Zmiana medium i zmiana spojrzenia określały nawzajem swoją dynamikę”. Zazwyczaj podkreśla się pokrewieństwo polskiego malarza z tradycją stworzoną przez Gerharda Richtera, Richarda Artschwagera, Vija Celmins, Franza Gertscha czy Andy Warhola. Cechą szczególną było tu głębokie zakorzenienie w świecie mediów: filmów, zdjęć z codziennych gazet, komiksów, telewizji – to z nich czerpali artyści obrazy, stanowiące rodzaj ożywych soków dla ich własnych dzieł.

Ważną grupę wystawionych prac stanowiły obrazy zainspirowane filmem Claude’a Lanzmanna *Shoah*, komiksem Arta Spiegelmana *Maus* oraz opowiadaniem Borowskiego. Jak wyznaje w jednym z wywiadów sam artysta, to właśnie w wypadku próby zmierzenia się z przedstawieniem nieprzedstawialnego doświadczenia Zagłady, gest sięgnięcia po obrazy stworzone przez kogoś innego ochronił malarstwo przed estetyzacją zbrodni i jednocześnie pozwolił coś o tym wydarzeniu

powiedzieć. *Tłumaczka* (2003), *Las* (2002), cykl *Maus* (2001-2005) to obrazy, na których nic z pozoru się nie dzieje: pierwszy z nich to wizerunek kobiety z ciemnymi krótkimi włosami i białą smugą w miejscu twarzy, drugi to splątane zielone linie malowane nierówno grubym pędzlem – pomiędzy tym kłębowiskiem, a dolną krawędzią obrazu widnieją trzy białoczarne plamki podobne do ludzkich sylwetek, dzieła inspirowane komiksem Spiegelmana, przypominają właśnie ograniczone do rudymentów graficznych plansze bez postaci, wyłącznie ze scenografią. Kobieta bez twarzy jest świadkiem – kimś trzecim obok kata i ofiary, jej zadaniem jest pośrednictwo, by pamięć nie zaginęła; gąszcz zielonych linii to anonimowy, okrutny żywioł zdolny zmiażdżyć każdego, jak również las w Ponarach z filmu Lanzmanna; poszatkowana czarnymi kreszczkami pusta przestrzeń przedstawia widok zza drutu kolczastego.

Zaprezentowane dzieła nie ograniczają się do obrazów malarskich, ważną bowiem część ekspozycji stanowią dzieła filmowe: *Kodachrome* (2006) to elegia na cześć słynnej taśmy filmowej, której produkcję wstrzymano, *Concorde* (2003) to zapis jednego z ostatnich lotów słynnego odrzutowca, *Wiosna* (2006) to reportażowy zapis zamieszek ulicznych w Paryżu. Jak twierdzi sam artysta tradycyjna 16 mm kamera filmowa stała się w jego rękach środkiem do osiągnięcia koniecznego dystansu, sposobem na poradzenie sobie z „garbem Akademii” ciężącym nadmierną „malarskością”, jednym z tych koniecznych ograniczeń, które dynamizują proces twórczy.

Wystawa, której towarzyszył szereg imprez: koncert, pokazy filmowe, promocja książki poświęconej artyście *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej* (Warszawa 2008), z pewnością uświadomiła widzom siłę, z jaką potrafi przemawiać pozornie banalne malarstwo ponowoczesnego, „popowego” realizmu. Dopiero wychodząc z niej można w pełni zdać sobie sprawę z wagi takiej artystycznej deklaracji autora: „Zrozumiałem też, że maluje się dlatego, że nie można czegoś nazwać słowami, że w dużej mierze sztuka jest tajemnicza, dotyka tego, co niewidzialne, nienazwane.”

Piotr Schollenberger

3. *Sąsiedzi*, Galeria Starter, Poznań, 07.-21. 03. 2008. Kuratorzy: Magdalena Korcz, Marika Zamojska.

W ostatnich tygodniach zimy 2008 roku w Galerii Starter zaprezentowano wystawę najnowszej sztuki niemieckiej. Galeria ta, będąc placówką typu non-profit, działa od maja 2007 i jest inicjatywą powstałego dwa lata wcześniej Stowarzyszenia Starter, skupiającego młodych poznańskich historyków sztuki oraz artystów, absolwentów tutejszej Akademii Sztuk Pięknych.

Wystawa *Sąsiedzi* prezentuje sztukę (video oraz instalacje) najmłodszego pokolenia artystów niemieckich. U genezy przedsięwzięcia legło przekonanie kuratorek, Magdaleny Korcz i Mariki Zamojskiej, iż w sytuacji formalnego zniknięcia wewnątrz europejskich granic, „strefa Schengen” wciąż nie obejmuje jeszcze sfery granic kulturowych i artystycznych. Stąd w założeniach wystawa *Sąsiedzi* miała być próbą przyjrzenia się młodej sztuce niemieckiej, również w kontekście refleksji nad historią i wspólnym, „sąsiedzkim” doświadczeniem. Próbą, dodajmy, podejmowaną w Poznaniu, którego mieszkańcy lubią niekiedy podkreślać, iż odległość dzieląca to miasto od Berlina jest mniejsza niż odległość dzieląca je od Warszawy.

Kuratorki wybrały prace sześciu artystów, absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie. Uwagę zwracają zwłaszcza krótkie formy wideo Mathiasa Wermke: *Neonowopomarańczowa krowa* oraz *Zły region*. Ta pierwsza to subtelna poetycko-surrealistyczna praca przedstawiająca artystę bujającego się na zawieszonych przez siebie w miejskiej przestrzeni, m.in. pod mostem czy w tunelach metra, huśtawkach. W drugiej, odnoszącej się do wciąż obecnych ogromnych różnic między wschodnimi i zachodnimi landami, oglądamy artystę mozołnie podróżującego drezyną i mijanego przez rozpędzony ekspresowy pociąg. Z nastrojem *Neonowopomarańczowej krowy* dobrze komponowała się instalacja Gabrieli Oberkofler *Zdobycie szczytu*, przedstawia na trzech ekranach artystkę wspinającą się na trzy różne poprzemysłowe hałdy, a po osiągnięciu szczytu grającej na akordeonie sentymentalne tyrolskie melodie. Inną instalacją Oberkofler był pokój weselny, na który składał się odpowiednio przyozdobiony stół oraz kilkadziesiąt fotografii ślubnych. Obrazowały one akcję Oberkofler, w której wraz z grupą przyjaciół udało się przekonać bawarskiego księdza do udzielenia im zbiorowego ślubu, którego dostąpiło osiem osób – dwie panny młode i sześciu panów młodych. Nie mniejszą fantazją popisał się Jan Loechte, który odwołując się do lokalnego kontekstu Stuttgartu, zaprezentował wyrzeźbiony z szynki produkowany tam model Porsche. Opuszczających wystawę żegnała praca Helmuta Dietza *Blessing* – wideo będące zapętlonym gestem błogosławieństwa Benedykta XVI.

Z wystawy wyłania się obraz „sąsiadów”, o których niewiele wiemy, a którzy przy bliższym poznaniu okazują się zaskakująco podobni – podobnie myślą i podobnie odczuwają świat. Próżno byłoby szukać tutaj odrębnych i wyrazistych tożsamości, czy odniesień do rzeczywistości historycznej. Widzimy raczej wspólne zanurzenie w globalnej kulturze, przekładające się na wątki alterglobalistyczne czy krytyczne względem kultury konsumpcyjnej. Prócz tego szerszego i nie odnoszącego się tylko do zachodnich sąsiadów podobieństwa, dostrzegamy jednak i dwie analogie innego rodzaju. Po pierwsze, doświadczenie „Ossich” w latach 90. dołączających do świata Zachodu, odmalowane wcześniej choćby w znanym filmie *Good Bye, Lenin!* Po drugie, wybór kuratorek sięgających po artystów pochodzących z Bawarii zaowocował obecnym u tamtejszych artystów odniesieniem do doświadczenia katolicyzmu silnie obecnego w południowych Niemczech.

W ten sposób wystawa w Galerii Starter, prezentująca młodych nieznanych sąsiadów, jak się okazuje nie tylko geograficznie bliskich, przywodzi na myśl projekt *East Art Map* słoweńskiej grupy Irwin, próbujący m.in. zapobiegać rozdrobnieniu lokalnych artystycznych systemów, nieobecnych poza narodowymi granicami poszczególnych państw Europy Środkowo-Wschodniej. Internetowa strona Galerii Starter: www.starter.org.pl

Marcin Adamczak

4. Sebastian Riemer, *Portrety z autostrady* oraz *Obrazy okien*, Galeria ZPAF i S-ka, Kraków, 13.10 - 07.11.2007. Kurator: Elvira Mehlich.

Fotografia może uchwycić jedynie powierzchnię rzeczy. Z tego pesymistycznego założenia wyszedł w latach 80. ubiegłego wieku Thomas Ruff, gdy zaczynał tworzyć znane serie portretów, wnętrz mieszkań i bloków z wielkiej płyty. Na fotografii Ruffa, tak jak na prace jego kolegów ze słynnej „szkoły düsseldorfskiej”, również silny wpływ miała wiara, że „fotografia zmienia przedmiot”. Jednak, jak można się domyślać, nie szło tutaj o budowę „nowego wspaniałego świata”, ale – jakże modną w owym

czasie – ironiczną konstatacją, że zalew obrazów fotograficznych uniemożliwił bezpośrednie i naturalne postrzeganie świata. A skoro widzimy go jedynie przez wizualne *clichés*, fotografii pozostało bawić się obrazkami przedmiotów.

W pracowni Thomasa Ruffa w Kunstakademie w Düsseldorfie studiował Sebastian Riemer, którego zdjęcia właśnie pokazano w krakowskiej galerii ZPAFu. Na pierwszy rzut wydaje się, że zdjęcia penetrują zagadnienia spoza obszaru zainteresowań słynnego Niemca. Odległe są również od chłodnej i racjonalnej stylistyki jego prac. Ale pamiętajmy, że „fotografia może uchwycić jedynie powierzchnię rzeczy” i nie dajmy się zwieść pozorom.

Sebastian Riemer zaprezentował na wystawie wybór z dwóch cykli prac. Pierwszy, zatytułowany *Obrazy okien*, powstał w czasie pobytu artysty na wymianie artystycznej w Polsce. W skrócie – przedstawia Kraków odbity w szybach kamienic. Obrazy są zamazane, poszatkowane na kawałki odbić i refleksów świetlnych, spośród których z trudem wyłaniają się jakieś rozpoznawalne kształty. Drugi cykl, który nosi tytuł *Portrety z autostrady*, powstał, gdy autor z tylnego siedzenia samochodu pstrykał zdjęcia przypadkowym kierowcom niemieckich autostrad. Następnie wykadrował fragmenty z wizerunkami twarzy i powiększył do rozmiaru mniej więcej jednego metra kwadratowego. W wyniku tej operacji obraz uległ rozmazaniu a odnalezienie wizerunków fotografowanych osób stało się trudne. Oba cykle zdjęć dokumentują proces zanikania obrazu rzeczywistości, rozplywania się w odbiciach i refleksach światła. I jeśli komuś przychodzi do głowy skojarzenie z *Powiększeniem* Antonioniego, to idzie dobrym tropem – na fotografii w ostatecznym rozrachunku do świata odnosi nas jedynie ziarno pikseli, które samo w sobie nic nie znaczy.

Można by wskazywać łatwe analogie pomiędzy praktyką artystyczną mistrza i ucznia. Na przykład podkreślać inklinację do pracy z seriami zdjęć. Co zresztą miałoby jakieś uzasadnienie, jeśli wziąć pod uwagę znane przykazanie Berndta Bechera – nauczyciela Ruffa i założyciela „szkoły düsseldorfskiej” – by „znaleźć jeden temat i zgłębiać go przez całe życie”.

Jednak prace mają z sobą wspólne coś ponadto. Mimo że oniryczne zdjęcia Riemera są radykalnie różne od bardzo racjonalnych zdjęć Ruffa, prace obu artystów łączy przekonanie, że najciekawsze rzeczy w fotografii dzieją się w momencie, kiedy przestaje się ją uważać za odbicie rzeczywistości. Oczywiście nie chodzi tu o prostą manipulację obrazem, fotomontaż, ale o przekonanie, że fotografia sama zdradza złudność swoich przedstawień, gdy tylko jej się na to pozwoli. Gdy do końca wykorzystamy oferowane przez nią środki – jak Ruff uwidocznimy każdy szczegół obrazu lub jak Riemer będziemy konsekwentnie powiększali zdjęcie, aż ukáže swoją materię i stanie się nieczytelne.

Lukasz Białkowski (UJ)

INFORMACJE ZARZĄDU

W dniu 30.11.07 w Krakowie, odbyło się czwarte posiedzenie 2 kadencji Zarządu Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Zebranie poświęcone było omówieniu działalności Towarzystwa w drugim półroczu 2007 oraz planów na pierwsze półrocze 2008, w tym przygotowań do VII Walnego Zgromadzenia PTE. Prezes PTE, Prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska omówiła projekty wydawnicze, które wstępnie zaplanowane zostały w ramach statutowej działalności PTE. Podjęto dyskusję nad organizacją kolejnego, II Polskiego Kongresu Estetycznego, organizowanego pod patronatem PTE, który zaplanowano na 2010 rok. Prezes PTE, prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska przedstawiła decyzję Międzynarodowego Towarzystwa Estetycznego (IAA) dotyczącą przyznania Polsce organizacji Międzynarodowego Kongresu Estetycznego w 2013 roku. Omówiono możliwość organizacji tego formatu imprezy naukowej w Polsce. Skarbnik PTE, dr Maria Popczyk, przedstawiła informację o finansach PTE.

DYSKUSJE, POLEMIKI, LISTY

Luigi Pareyson: estetyka formatywności

Formatywność – *formativita* to główne pojęcie estetyki Luigi Pareysona. Oznacza ono szczególny rodzaj działania, którego zasadę wymyśla się w trakcie jego trwania. Obejmuje ona całość duchowego życia człowieka, ale w stanie czystym może się przejawiać jedynie w intencjonalnych aktach robienia sztuki. Intencjonalność nie ma tu nic wspólnego z praktycznym chceniem, bo nie wystarczy chcieć sztuki, by ją zrobić, ale śmiało można powiedzieć, że by ją zrobić, koniecznie trzeba jej chcieć. W sztuce formatywność podporządkowuje sobie całość życia duchowego i wszystkie działania osoby. To ona nadaje kierunek i z siebie samej robi cel. „W sztuce osoba nie jest zmuszana do formowania dla myślenia i działania, ale formuje tylko dla formowania: myśli i działa dla formowania oraz po to, by móc formować.”¹ W obrębie innych naszych aktywności, formatywność jest podporządkowana myśleniu i działaniu (trzeba formować, żeby działać i myśleć). Zaś w przypadku robienia sztuki mamy do czynienia z aktem, w którym „(...) całe życie artysty staje pod znakiem formatywności: myśli, refleksje, działania, zwyczaje, aspiracje, uczucia, jednym słowem – wszystkie aspekty życiowego doświadczenia podążają za intencją formatywną i dążą ku formatywności. Artysta myśli, czuje, widzi, działa dla form. O woli sztuki możemy więc mówić tylko mając przed sobą artystę, który nadał swojej duchowości kierunek formatywny, wszystkie jego akty są ukierunkowane na cel, będący celem sztuki: czystą formatywność, podążanie za formą samą w sobie, formowanie dla formowania.”² Jednym słowem, wyjątkowość działania artysty polega na tym, że nie stosuje on działania formatywnego, jako środka do osiągnięcia jakiegoś celu poza samym formowaniem. Sztuka jest czystą formatywnością, gdyż jest całkowicie autoteliczna, jej jedynym celem jest ona sama. Takie jest najważniejsze założenie i konkluzja teorii formatywności.

Szczególnym przejawem aktywności formatywnej jest interpretowanie. Na gruncie teorii Pareysona można powiedzieć, że nastawienie interpretacyjne jest tym, co charakteryzuje stosunek osoby do świata. Interpretacja to poznawanie form przez osoby, będące syntezą receptywności i aktywności. Proces ten jest nieskończony, bo jest zawsze otwarty na możliwości wynikające z faktu, że jest procesem, jednakże nie znaczy to w żadnym razie, iż jest pozbawiony kryteriów. Wręcz odwrotnie: w każdym momencie interpretowania ryzykujemy niepowodzenie. Dlatego właśnie hermeneutyka Pareysona naznaczona jest rysem tragiczności i daleka jest od przekonania, że wszystko się uda. Nie jest to hermeneutyka egzystencjalna, która odnosi się do wyborów w sensie fundamentalnym, ostatecznych. Dlatego można powiedzieć, że

najbliższa jest jej koncepcja Ricoeura, przede wszystkim ze względu na wspólnotę poglądów religijnych i wynikające z nich przekonanie o istnieniu ostatecznego metafizycznego ugruntowania wszystkich interpretacji.

Oryginalne w koncepcji Pareysona jest bez wątpienia założenie, że interpretacja odnosi się do formy, choć trzeba to podkreślić, formy bardzo szczególnie rozumianej, ponieważ zawierającej w sobie wszystko, bez rozdzielania na ciało i duszę – „(...) w dziele sztuki fizyczność identyfikuje się z duchowością i nie ma w nim nic fizycznego, co pozbawione byłoby wartości duchowej ani nic duchowego, co nie byłoby zarazem fizyczną obecnością.”³ Interpretacja dzieła sztuki jest wedle tej koncepcji pierwotna, choć interpretowaniu podlega wszystko, co nas otacza, bo nie moglibyśmy funkcjonować w świecie inaczej niż zadając pytania i szukając na nie odpowiedzi (przy pełnej świadomości, że nie ma rozwiązań ostatecznych ani prawd jedynie słusznych). Rola jaką w życiu osoby interpretującej odgrywa dzieło sztuki jest wyjątkowa, dlatego że dzieło to świat w miniaturze – modelowy, zupełny i skończony, taki do którego nic już nie można dodać, lecz można (i trzeba) zadawać mu pytania. Choć, jak wiemy samo ich zadanie nie wystarczy, ponieważ najtrudniejsze jest uważne wysłuchanie odpowiedzi, bez których nie uda się pogрузić w czystej (i jak u Kanta bezinteresownej) przyjemności, jaką jest kontemplacja piękna, opisywana w kategoriach przeżycia mistycznego.

Interpretowanie dzieła sztuki daje człowiekowi najlepsze możliwe narzędzie do zrozumienia świata i zasady nim rządzącej. Przede wszystkim dlatego, że nie ludzi nas możliwościami dojścia do Prawdy, której istnienie w obrębie ontologii konieczności jest pewne, zaś w obrębie postulowanej przez Luigi Pareysona ontologii wolności – możliwe. Kryterium powodzenia i ważności interpretacji jest podążanie za dziełem tak, jak ono samo chce, pójście tam, dokąd nas zaprowadzi. Najlepszą interpretacją jest taka, którą każdy, kto ją zrozumie, chciałby uznać za własną.

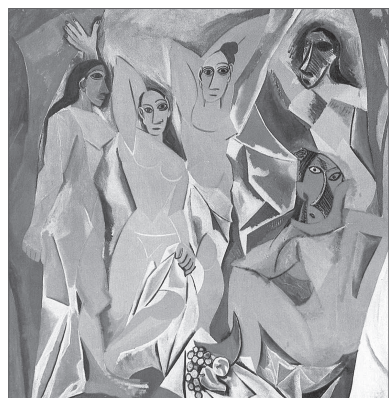
W estetyce Pareysona nie brakuje odniesień do bardzo ważnych skrzyżowań, na których spotykają się sztuka i moralność albo sztuka i filozofia. Także tutaj wszystko rozgrywa się na płaszczyźnie formy i odwołuje się do ocen, które okazują się być ze sobą powiązane, bo znajduje się za nimi niewyczerpana otchłań interpretacji. Te „pogranicza” są ważne właśnie dlatego, że formatywność nie jest specyficzną cechą działalności artystycznej. Charakteryzuje ona przecież każde działanie człowieka. Dla Luigi Pareysona sztuka, rozumiana jako szczególne działanie osoby, nie może być oderwana od życia. Jest impulsem, który wydobywa na jaw jego esencję.

Katarzyna Kasia

¹ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formativita*, Milano 2002, str. 23.

² Ibidem, str. 24.

³ Ibidem, str. 119.



Pablo Picasso, *Panny z Avignon*, 1907

SPOTKANIA Z AWANGARDĄ

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

*Awangarda jest wciąż aktualna
Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim*

Sebastian Stankiewicz: Zawsze uważał się Pan za artystę awangardowego, mimo że już dawno ogłoszono koniec wszelkich awangard w sztuce. Napisał Pan nawet ostatnio manifest konserwatyzmu awangardowego. Wydaje się, że termin „awangarda” nie budzi w Panu żadnych złych skojarzeń.

Zbigniew Warpechowski: On budzi dobre i złe skojarzenia. Tylko że ja, powracam do tematu awangardy w sytuacjach rozpaczliwych a nie jakichś triumfalnych. To znaczy takich, kiedy spotykam się z wrogością czy obojętnością. Nie w każdej sytuacji widzę potrzebę mówienia o awangardzie, bo w normalnych okolicznościach nie trzeba mówić, że ktoś jest awangardowy czy nie. Wystarczy kogoś oceniać w kontekście sztuki aktualnej: ten jest taki, a ten jest artystą – nazwijmy to – bardziej rewolucyjnym. Ale też nie o samą rewolucję tu chodzi, lecz o to, że ten ktoś więcej proponuje oraz, że jego działania powodują większe zamieszanie w dotychczasowym pojmowaniu sztuki. O takim człowieku niekoniecznie trzeba mówić, że on jest awangardowy, bo on jest, jaki jest – należy go tylko właściwie oceniać. Natomiast w sytuacji obojętności albo powątpiewania, czy w ogóle machania ręką, że awangarda się skończyła – a takie rzeczy się słyszy od co najmniej 25 lat – trzeba o niej mówić. Turowski wystąpił kiedyś z referatem „Koniec awangardy”, wtedy ja sobie pomyślałem, że kończyć awangardę ma prawo ten, kto ją zaczął – przynajmniej tak dla przyzwoitości by wypadało. I tylko w tym sensie ja czasami mówię, że awangarda istnieje. Moje pojmowanie awangardy jest zupełnie inne niż to, które jest odnotowywane w historiach sztuki, czy w środowisku estetyków. W Podręczniku bis, są dwa rozdziały, w których piszę, że z jednej strony awangardowość jest sztyldem pewnego pokolenia, czy pewnej grupy – ja to określiłem „gminą naukowo-postępową” – która afiszowała się walutą „awangardy”. Skończyła się naukowość, niezupełnie skończył się postęp, ale założmy, że tym wyznacznikiem postępu był socjalizm; bo wiadomo, spośród wszystkich systemów tylko socjalizm był naukowy, wszystkie inne systemy nie były naukowe. W tym nurcie lokowała się awangarda, korzystając, jak gdyby, ze wsparcia politycznego. Ja z taką awangardą nie mam nic wspólnego, bo ani do tej gminy nie należę, ani nie należę do tego pokolenia, które w tamtym czasie działało. Później, w latach 70., zaczęto wracać do terminu awangardy, postawangardy i neoawangardy, które też trzeba było umiejscowić w kontekście innych sztuk. I to też mnie nie interesuje. Natomiast awangardowość ujmuję w tym sensie, że jest

zawsze jakaś myśl, jakaś twórczość, która wyprzedza wszystkie pozostałe. Wyprzedza nie w sensie ekstrawagancji, jakichś gestów, wrzasku, jaki czyni wokół siebie, czy stroju, czy sposobu bycia – tylko wyprzedza w sensie wartości dla kultury. Czy to jest filozofia, czy to jest sztuka, czy jedno i drugie, czy to jest kwestia jakiejś teorii – zawsze istnieje coś albo ktoś, kto ma wyższą świadomość niż pozostali. Po prostu ujmuję rzeczy szerzej i głębiej w stosunku do tego czym żyje świat.

S.S.: Czy to znaczy, że pierwsi awangardyści, na przykład Strzeмиński, Kbro, Stażewski, posiadali właśnie taką zdolność szerszego i głębszego ujmowania rzeczy?

Z.W.: W Podręczniku przytaczam autentyczną przygodę. Jechałem kiedyś samochodem z Wojtkiem Marczewskim, reżyserem filmowym, i weszliśmy na temat awangardy. Marczewski, zrelacjonował to co słyszał od któregoś z profesorów. Powiedziano mu, że awangarda kojarzy się z chamstwem, głupotą, ciemnotą – tylko dużo krzyku. Ja na to mówię: Wojtek, zastanów się, tacy ludzie jak właśnie Malewicz, Strzeмиński, byli to w owym czasie najmądrzejsi artyści ze wszystkich i dlatego znaleźli się w awangardzie. Nie dlatego, że głośno krzyczeli, żeby zwrócić na siebie uwagę. Dla ludzi niechętnych awangardzie, albo wręcz wrogich – to jest takie usprawiedliwienie: "acha, to jest chamstwo". Teraz można powiedzieć, że awangardy nie ma, bo oczywiście zlikwidowano ją w sposób ideologiczny, ale sztuka młodych artystów – jak się pisze – jest awangardowa, awangardowo się ubierają, awangardowej muzyki słuchają. Ale młodzi dają się nabierać na różne wabiki ideologiczne i powtarzają je bezmyślnie. Weźmy na przykład młodych ludzi z kręgów warszawskich, gdańskich, czy poznańskich – to jest cała fala postępowych ludzi, którzy są nafaszerowani hasłami obiegowymi. Gdyby się zapytać kogokolwiek z nich, w jakim świecie on żyje, to myślę, że moja odpowiedź byłaby pełniejsza i o wiele bardziej przekonująca. Oczywiście nie noszę się ze swoją wiedzą o świecie, bo ja tylko robię to, co robię, ale robię to świadomie i z premedytacją. To co wykonuję w sztuce, nawet jeżeli od czasu do czasu zupełnie świadomie wracam do mojego dzieciństwa artystycznego, czyli kiedy maluję obraz: zwykły, figuratywny – to uważam, że właśnie w tym czasie można sobie pozwolić i na to, i na to. Być awangardowym to znaczy posiadać ocenę rzeczywistości swego czasu; mieć ten dystans do siebie samego i do wszystkiego, móc sobie na coś pozwolić, na co sobie inni nie mogą pozwolić, ponieważ są w szponach dilerów czy kuratorów, którzy dbają o ich moralność artystyczną. Ja sobie mogę na to pozwolić nie nawiązując do jakichkolwiek akademickich manier. Chodzi mi o wolność. Kiedy tylu ludzi trąbi o wolności dla siebie, zabierając ją jednocześnie innym, to ja – gdy zdaję sobie sprawę czym wolność dla mnie jest i czym jest ona naprawdę – po prostu mówię o prawdziwej wolności. Moja wolność daje mi prawo decydować o tym, co robię w sztuce a jednocześnie moje doświadczenie przeżycia tych 50 lat komunizmu, 5 lat faszyzmu i tego wszystkiego, co się potem stało – daje mi głębię widzenia. Przeżyłem – możnaby powiedzieć – przynajmniej dziesięć najróżniejszych systemów. W latach 70. studiowałem historiozofię po to, aby wiedzieć w ogóle na jakim świecie żyję. Studiowałem Hegla, Arnolda Toynbee, Spenglera, czy Konecznego, poczynawszy od starożytnego Egiptu, Babilonu, aż do współczesności – jak to się wszystko kotłowało i kotłuje. Ta wiedza wcale mnie nie uszczęśliwia, bo lepiej widzieć tylko koniec swojego nosa. Ja więcej cierpię z tego powodu, że więcej rozumiem.

S.S.: Czy oznacza to, że ci młodzi artyści, o których Pan mówił, nie mają takiej głębi świadomości jaką posiadali Strzeмиński, Kbro, Malewicz?

Z.W.: W każdym razie mają jej dużo mniej. Ja nie twierdzę, że Strzeмиński i Malewicz pozjadali wszystkie rozumy. Jakby się im bliżej przyjrzeć to na pewno znalazłoby się im wiele błędów. Natomiast ich sztuka miała pewną indywidualną i historyczną konstrukcję. To nie chodziło o to, aby być tylko oryginalnym. Malewicz nie robił tego, co robił, by być oryginalnym, czy nowoczesnym. Ta sztuka wynikała z jego głębi, z jego własnych przeżyć. To samo Strzeмиński i Stażewski, których środowisko było takie, jak Malewicz i podobnych mu artystów. Ja nie mówię, że młodzi robią źle. Oni nie mogą robić inaczej, niż robią. Nie występuję tutaj, broń Boże, przeciw jakiegokolwiek współczesnej sztuce. Ci młodzi nie mają takiej możliwości. Może będą ją mieli za 20 lub 50 lat, kiedy będą tak samo jak ja: będą mieli na grzbiecie ileś tam lat przemyśleń i będą wtedy inaczej mówić niż teraz. To jest przywilej wieku, że ktoś ma doświadczenie, które jednym uczy mądrości, innych podłości czy obojętności, albo czegoś innego – doświadczenie nie dla każdego jest korzystne. Właściwie całą sztuką jest żyć długo i zachować tę świeżość dzieciństwa – jak pisze Hölderlin – a to ginie, człowiek traci to dzieciństwo. Kiedy mówię o awangardzie, to nie zakładam żadnych partii awangardowych, nie szukam swoich zwolenników, tylko widzę i obserwuję co się dzieje w sztuce: jednych bardziej awangardowych, drugich mniej. Obserwuję artystów i analizuję ich sztukę, że na przykład ta propozycja artystyczna zapowiada coś nowego w sztuce. Weźmy Mikołaja Smoczyńskiego. Mam tu jego książkę – wydruk komputerowy. Jak poważnie ten człowiek podchodzi do swojej pracy. To nie jest żadna intuicja, żaden wyskok oryginalności, czy po prostu szoku. On cały czas pracuje myślą. Nie wiem czy potrzebuje używać w stosunku do siebie słowa awangarda, czy nie. Ale ja bym go umieścił wśród mojego grona artystów awangardowych. I tu nie chodzi o to, że stworzył jakąś nową formę. Oczywiście po drodze powstają także nowe formy. Ale na przykład Marek Chlanda tworzy nową sztukę posługując się starymi formami: rysunki, zapisane sekwencje słów, kopie fotografii. Nic nowego, ale w całości: jest to coś nowego. Znalazłbym wśród tych artystów i Beresia, który odżegnuje się od awangardy, ale ja go od 30 lat widzę wśród najbardziej awangardowych artystów. On może się od tego odżegnawać, tak jak odżegnuje się od performance. Ja mam odwagę zaczepnie i z pełną świadomością prowokować – choć nie wszędzie i nie każdego – i mówię: jestem awangardowy.

S.S.: Wydaje się, że tak naprawdę używamy dwójakiego rozumienia pojęcia "awangarda". Pana pojęcie awangardy nie polega na ujęciu historycznym, lecz opisuje jakieś uniwersalne zobowiązanie artysty...

Z.W.: Oglądałem w Rzymie obrazy Caravaggia, czytałem jego biografię – on w swoim czasie był najbardziej awangardowym artystą. Podobnie Rembrandt był awangardowym artystą, nie tylko Picasso. Wszyscy znaczący artyści w przeszłości byli artystami awangardowymi. Takie jest moje pojęcie awangardy.

S.S.: Pana pojęcie tylko przez pewien moment pokrywa się zatem z tym, co działo się w sztuce na początku i w połowie XX wieku?

Z.W.: Można mnie posądzić o jakąś megalomanię, czy inne głupstwa, ale wolę mierzyć się z najlepszymi, niż brać sobie miarkę od kogoś przeciętnego. Ja uważam, że najgorszą rzeczą w sztuce jest świadoma przeciętność. Uważam, że jest to wręcz niemożliwe, żeby ktoś sobie wyznaczył program bycia artystą przeciętnym. Przeciwnością tego jest etyka twórcza. Etyka twórcza jest najważniejsza. Określmy to w ten sposób, że ze sztuki wynikają następne prawa. Oznacza ona po prostu, że sztuka jest rzeczą najważniejszą ze wszystkich. Dzisiaj o etyce się nie mówi, choć trochę z tego powtarza Jerzy

Bereś: że każde odstępstwo, każde ustępstwo na rzecz czy to pieniędzy, czy sławy, czy załatwienia sobie czegośkolwiek, jest zdradą sztuki. Etyka twórcza jest innego rodzaju, niż etyka normalna czy naukowo rozumiana. Artysta musi mieć świadomość tego co robi i dlaczego to robi. Tylko takich zaliczam do awangardy – nie takiego, co to nawet nie wie dlaczego stał się wielki. Bo tacy też są: robi, robi i okazuje się, że on jest wielkim artystą. Kwestia świadomości jest bardzo ważna. W Stateczniku pisałem o Gombrowiczu, który mówi do Małcużyńskiego: „Co to za sztuka takie przebijanie palcami po klawiaturze?”, albo w rozmowie w paryskiej Kulturze mówi, że „Mickiewicz to grafoman” – to tak naprawdę on sobie stwarza próg do przezwyciężenia. Przecież nie o to chodzi, że on wierzy w to co mówi lub chce obrazić ludzi, którzy uważają Mickiewicza za geniusza. On sobie winduje zadanie w taki sposób. Mówiąc, że Mickiewicz to grafoman, on siebie zmusza do bycia czymś innym, czymś równie ważnym. To jest wyzwanie rzucone światu i pod własnym adresem, niekoniecznie wyspekulowane.

S.S.: W Pana rozumieniu terminu, awangardowość posiada stałą i niezbywalną aktualność. Jakie konsekwencje wynikają z tego pojęcia w chwili obecnej?

Z.W.: Artyści awangardowi stoją dzisiaj przed zadaniem odkrycia na nowo idei sztuki. Zawsze tak czynili. W moim pojęciu, idea sztuki nie może więc pokrywać się z żadną ideologią, lewicową czy prawicową, postępową czy konserwatywną. Idea sztuki – autonomiczna – będąca odbiciem napięć tego czasu, wyrażająca ten czas, wynikająca z ducha tego czasu, będąca jednocześnie ponad doraźnymi potrzebami tego czasu i ludzi, którzy wysuwają pod adresem sztuki swoje ideologiczne, polityczne i rynkowe roszczenia. Nowa idea sztuki musi być wyrazista, jasna i otwarta, tak, aby młode pokolenie artystów mogło ją uznać za własną. Rozwijać, tworzyć własne przykłady, warianty, interpretacje – tylko taka idea sztuki będzie awangardową. Nie musi być „postępowa”, ani nawiązywać do tego, co „modny świat” kojarzy z postępowością. Musi natomiast odpowiedzieć na „ssanie” rzeczywistości, w jej warstwie intelektualnej czy transcendentnej.

S.S.: Wracając do momentu, gdy Pana pojęcie zazębia się z terminem historycznej awangardy (a właściwie neo-awangardy), czyli do lat, gdy zaczynał Pan swą działalność artystyczną, chciałbym zapytać, czy mimo izolacji, sztuka polska może być oceniana jako zjawisko komplementarne wobec sztuki zachodniej?

Z.W.: Może nie była równie wartościowa, bo była uboga i skromna. Ale w sensie artystycznym było to zjawisko równorzędne. Nawet jeśli pewne rzeczy były spóźnione dwa, trzy lata w stosunku do tego, co wydarzyło się w Ameryce, do Kosutha i Art and Language, ale to było nawiązanie bezpośredniego dialogu ze sztuką światową.

S.S.: Czy, w Pana ujęciu, w sztuce polskiej istniały wtedy zjawiska, które spełniałyby Pańskie kryteria awangardowości?

Z.W.: Ewa Partum, pewne rzeczy, które robił Gostomski w Warszawie, w Poznaniu Kozłowski, czy Bereś, czy Kantor. To nie były prowincjonalne odmiany kierunków światowych, to był własny, indywidualny proces twórczy. Nie polegało to na patrzeniu, co się robi na Zachodzie, i że ja będę robić to samo. Myśmy mieli o tyle klarowną sytuację – na swoje nieszczęście – że w początku lat 70. istniała sztuka oficjalna: ZPAP, BWA i różnego rodzaju wystawy w Zachęcie i Muzeum Narodowym: 10-lecie, 15-lecie, 20-lecie, 25-lecie PRL-u lub LWP, święto kobiet, rocznice rewolucji itp. – wielkie wystawy w Warszawie i innych miastach. Wystawy okręgowe, setki obrazów, nagrody, stypendia, pracownice, awanse profesorskie. To wszystko była sztuka oficjalna. Nas tam nie było, to znaczy mnie i kilkunastu, góra 20, artystów z całej Polski: ktoś w Warszawie, w Poznaniu, we Wrocławiu, w Krakowie, w Łodzi – po dwie, trzy osoby i to wszystko. Ja to rozrysowałem na konferencji poświęconej awangardzie w Krakowie. Nasze występowanie przeciwko nim nie mogło mieć takiego charakteru, że my mamy nadzieję, że ich zwyciężymy, bo wiadomo było, że nie zwyciężymy tak potężnej maszyny propagandowej. Myśmy chcieli tylko w miarę możliwości robić swoje, nasłuchiwać w różny sposób, co ktoś tam w Ameryce – np. taki Kosuth – powiedział, czy kto tam jeszcze coś zrobił. Bo to zawsze była pożywka. Nie po to, żeby to naśladować, ale po to, żeby się poczuć w tym środowisku artystycznym. Że gdzieś tam się robi happeningi, jakiś Fluxus tam działa – strzępy wiedzy, strzępy... Byliśmy odcięci od literatury artystycznej. Gdzieś, ktoś coś podsłyszał, powtórzył, przekazał. Chodziło o to, że nie jesteśmy sami na tym świecie. Adresowaliśmy naszą sztukę w tę stronę, bo uważaliśmy, że tamci lepiej to zrozumieją niż nasi. Tutaj mieliśmy totalny sprzeciw. Naszymi wrogami nie byli krytycy, bo ci nabrali wody w usta, tylko sami plastycy – to oni pilnowali starego porządku. Właśnie „plastycy”, jak się dowiedzieli, że jest jakaś awangarda, jacyś conceptualiści, którzy walczą z malarstwem, i że teraz sztuką nie będzie malowanie obrazów i robienie grafiki ani rzeźby, ale coś tam innego – to zwarli szeregi, zamurowali się w akademiach. Pamiętam, że jacyś malarze łódzcy zrobili wystawę dużych obrazów i napisali w katalogu: „jesteśmy przeciw emisariuszom sztuki zachodniej” a w Łodzi byliśmy wtedy we dwójkę: ja i Ewa Partum i to nas nazywano tymi emisariuszami. Morawski powiedział kiedyś, że my jesteśmy winni dług wdzięczności Zachodowi. Może impresjoniści i postimpresjoniści mogliby tak powiedzieć, czy nawet malarze peinture de la matiere, czy informel. Ale tutaj była własna twórczość. Oczywiście były rozmowy o Kosuthcie i o innych artystach. Było nas niewielu, ale byliśmy obecni. Bo malarz czeka na wystawę pięć lat, robi ją, a potem znów pięć lat upływa, a myśmy byli ruchliwi i jakoś chętnie spotykaliśmy się razem. Czy to u Andrzeja Mrocza w BWA w Lublinie, czy na plenerze w Osiekach, w Miastku, czy w Koszalinie. Stawialiśmy sobie jakieś wymagania i je realizowaliśmy. Dbaliśmy o to, żeby tej naszej awangardy nie zaśmiecąć byle czym. Żeby nie pojawili się hochsztaplerzy, czy inni oszuści.

S.S.: Dziękuję za rozmowę.

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego

Redakcja: Lilianna Bieszczad

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

Wioletta Kazimińska-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: „Wydawnictwo AA”, 31-101 Kraków, pl. Na Groblach 4, tel. 012-422-89-83