

Redaktor naczelny / **Editor in Chief**
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor**
Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board

Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska,
Jana Orlová, Marina Gržinić, Grzegorz Wyczyński.
Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka,
Grzegorz Kłaman, Krzysztof Gliszczynski,
Roman Nieczyporowski.

Rada Naukowa / Board of Scholars

Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska,
Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński,
Anna Szyjłowska-Piotrowska, Tomasz Załuski,
Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf,
Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon, Magda Radomska,
Paweł Leszkowicz.

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents /
Galerie dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes
Koncepcja i prezentacja / *Idea and Form of Presentation* /
Conception et présentation
Leszek Brogowski
e-mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / Cooperation

Université Rennes 2
Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
<https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>
Unité de Recherche Pratiques et Théories de l'Art
Contemporain (PTAC)
"Cet ouvrage a bénéficié du soutien de l'UR Pratiques et
Théories de l'Art Contemporain de l'université Rennes 2."
"Praca ta skorzystała ze wsparcia Jednostki Badań Praktyk i
Teorii Sztuki Współczesnej Uniwersytetu Rennes 2."



Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Thomas Anessi

Tłumaczenia angielskie / **English translations**
David Vichnar, Miłosz Wojtyna

Tłumaczenia francuskie / **French translations**
Tomasz Stróżyński

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**
Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.art>

Wydawca / **Publisher**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / Office

Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 791 123 939
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / Distribution

e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / Cooperation

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Poland

Druk / Print

PRINT PROFIT, Koźmin 27, 59-900 Zgorzelec

nakład 300 egz. / circulation 300 copies
ISSN 2080-413X
e-ISSN 2545-0050
doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej
jest wersją pierwotną (referencyjną).

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>



Table of Contents

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/2

7-96

IMAGES FOR THE POLITICS OF THE FUTURE **Edited by Łukasz GUZEK**

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/3

7-9

Introduction by the Editor

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/4

11-26

Marina GRŽINIĆ, In the Aftershock of *Insurgent Flows*. *Trans*Decolonial and Black Marxist Futures*

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/5

27-29

Anahita NEGHBAT, Fluid Interconnections: On the Film *Insurgent Flows* by Gržinić, Kancler, Pristovšek (2023)

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/6

31-49

Maša GUŠTIN, Art on the Edge in Theory and Practice: Marina Gržinić, Necrorealism, and Retro-Avant-Garde

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/7

51-55

Janusz CZECH, 'Second-Class' Citizen Positions and the Works of Gržinić/Šmid. A Sea of Traumatized Souls Stuck in the Post-socialist Era

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/8

57-64

Mara Ambrožič VERDERBER (interviewed by Patricija Maličev), Art Is Creativity. But It Is Also an Institution. And Every Institution Is Power

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/9

65-96

Jacek KOŁTAN, Late Emancipation in Late Modernity. Women's Protests in Times of Illiberalism / Późna Emancypacja Późnej Nowoczesności. Protesty Kobiet w Czasie Nieliberalizmu

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/10

VARIA

101-127

Pavĺina MORGANOVÁ, Why Indeed? Sources and Causes of Radicality in Czech Action Art / Proč Právě Tak? Zdroje a Příčiny Radikality Českého Akčního Umění

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/11

129-144

Grażyna SZCZEŚNIAK, Cztery Wymiary Obrazu. Krzysztof Gliszczyński, *Szczelina* / Four Dimentions of the Painting. Krzysztof Gliszczyński, *The Crack*

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/12

145

SUMMARY. Grażyna SZCZEŚNIAK, Four Dimentions of the Painting. Krzysztof Gliszczyński, *The Crack*

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/13

147-167

Łukasz GUZEK, Grzegorz Sztabiński: Trzy Pojęcia i Rama / Grzegorz Sztabiński: Three Concepts and a Frame

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/14

168-169

SUMMARY. Łukasz GUZEK, Grzegorz Sztabiński: Three Concepts and a Frame

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/15

171-190

Stanisław CZEKALSKI, Malarski Język Włodzimierza Łajminga / The Painterly Language of Włodzimierz Łajming

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/16

191

SUMMARY. Stanisław CZEKALSKI, The Painterly Language of Włodzimierz Łajming

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/17

193–210

Patrycja IGNACZAK, Poetyka Traumy. Realizm Traumatyczny Wobec Dekolonizacji / **The Poetics of Trauma. Traumatic Realism and Decolonization**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/18

211

SUMMARY. Patrycja IGNACZAK, **The Poetics of Trauma. Traumatic Realism and Decolonization**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/19

213–228

Julia BUGAJNA, Naukowość Muzeów Sztuki. Studia Przypadków Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi / **The Scientific Activity of Art Museums. The National Museum in Kraków and Muzeum Sztuki in Łódź as Case Studies**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/20

229

SUMMARY. Julia BUGAJNA, **The Scientific Activity of Art Museums. The National Museum in Kraków and Muzeum Sztuki in Łódź as Case Studies**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/21

DOKUMENTACJA / DOCUMENTATION**233–256**

Cornelia LAUF, **Islamic Arts Biennale in Jeddah: A View from Rome**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/22

259–262

Artur TAJBER, **Lawrence Weiner: AS LONG AS IT LASTS**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/23

263–266

Maria Anna POTOCKA, Jan Mlčoch w Galerii Pi i Galerii Pawilon / **Jan Mlčoch at Pi Gallery Pi and Pawilon Gallery**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/24

267–285

Lenka KLODOVÁ & Karolína RAIMUND, **Made by Nudity: Docufashion Project by Festival of Naked Forms**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/25

BOOKS**287–291**

Dorota FOLGA-JANUSZEWSKA, Aktualność Współdziałania. O książce Iwony Szmelter *Aktualność Sztuki. Innowacyjna Opieka nad Sztuką Nowoczesną i Współczesną* [*The Actuality of Art. Innovative Care of Modern and Contemporary Artworks*]. Warszawa: ASP w Warszawie, 2024/2025.
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/26

293–342

OD ESTETYKI PROCESU TWÓRCZEGO DO ESTETYKI ETHOSOFICZNEJ. WOKÓŁ KSIĄŻKI BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO *ESTETYKA PO ESTETYCE* / **FROM THE AESTHETICS OF THE CREATIVE PROCESS TO ETHOSOPHIC AESTHETICS. AROUND THE BOGUSŁAW JASIŃSKI'S BOOK AESTHETICS AFTER AESTHETICS**
Red. / **Edited by** Grzegorz WYCZYŃSKI
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/27

293–294

WSTĘP od Redaktora / **INTRODUCTION by the Editor**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/28

297–320

Grzegorz WYCZYŃSKI, Wokół Estetyki Ethosoficznej Bogusława Jasińskiego. Filozofia – Gry Cyfrowe – Kino / **Bogusław Jasiński's Ethosophical Aesthetics. Philosophy – Digital Games – Cinema**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/29

321–326

Elżbieta ŁUBOWICZ, Krytyka Sztuki Jerzego Ludwińskiego a Estetyka Procesów Twórczych Bogusława Jasińskiego / **Jerzy Ludwiński's Art Criticism and Bogusław Jasiński's Aesthetics of Creative Processes**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/30

327–335

Edward KAROLCZUK, Estetyka Sztuki Efemerycznej / **The Aesthetics of Ephemeral Art**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/31

337–342

Bogusław JASIŃSKI, Appendix: *Estetyka po Estetyce*, Ciąg Dalszy / **Appendix: Aesthetics after Aesthetics, Continued**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/32

343–346

SUMMARIES. FROM THE AESTHETICS OF THE CREATIVE PROCESS TO ETHOSOPHIC AESTHETICS. AROUND THE BOGUSŁAW JASIŃSKI'S BOOK AESTHETICS AFTER AESTHETICS
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/33

OBITUARY**348–354**

Jan RYLKE, Przemysław Kwiek - Rzeźbiarz / **Przemysław Kwiek - the Sculptor**
doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/34

IMAGES FOR THE POLITICS OF THE FUTURE

the 1990s, the number of people in the UK who are aged 65 and over has increased by 1.5 million (1990–2000) and is projected to increase by a further 1.5 million by 2020 (Office for National Statistics 2001). The number of people aged 65 and over is projected to increase by 2.5 million by 2020 in the USA (U.S. Census Bureau 2000).

There is a growing awareness of the need to develop strategies to meet the needs of older people. The World Health Organization (WHO) has developed a 'Global Strategy on Ageing and Health' (WHO 1999) and the United Nations has developed a 'World Report on Ageing and Health' (United Nations 2002). The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'. The WHO strategy is based on the principle that 'Ageing is not a disease' and that 'Older people are not a homogeneous group'.

IMAGES FOR THE POLITICS OF THE FUTURE

Edited by Łukasz GUZEK

Academy of Fine Arts in Gdańsk

INTRODUCTION by the Editor

Images incorporated into the visual arts from both art and philosophical, social and political discourse influence social perceptions and transform political practices.

The image plays a key role in artistic research and present-day artistic narrative strategies that look to the future. Images also participate in the process of building a revolutionary momentum. These images are creative, not reactive. It is a utopia that becomes reality. Moreover, images operate without violence.

Such an incredible revolution without violence took place in Gdańsk: the Solidarity revolution of the 1980s (1980-88), led by Lech Wałęsa. Today's Europe owes its developmental impulse and current political, social and economic form to this Solidarity revolution.

In the 1980s, during the Solidarity struggle, images were rare. Today we live in a flood of images. This flow of images is today's insurrectionary flow. The future revolution will be an image revolution.

Images for the Politics of the Future examines how artists use media such as moving and still images and transform them into artistic means using strategies such as:

found footage;

reuse;

recycling;

mixing and editing images;

documentary;

performativity;

critical citation;

interimage (by analogy to intertext in literature), and their combinations serve to create political statements and thereby project the future.



In her introductory article on the role of images in contemporary culture **“In the Aftershock of *Insurgent Flows*. *Trans*Decolonial and Black Marxist Futures*,”** Marina GRŽINIĆ refers to her own films, which are based precisely on images. They use them to conduct the narrative. This narrative is both scientific in nature, because it is embedded in postcolonial discourse and refers to such postcolonial thinkers as Homi K. Bhabha and Achille Mbembe as the main

figures of this discourse. At the same time, her film is activist in nature, it is a call for change at the level of dominant ways of thinking, i.e. the idioms of culture, because only intellectually equipped in this way will we be able to stand face to face with nationalism and populism. The arguments are images, a flood of images appearing in films, both documentaries and created images. Gržinić always works in teams, thus making them a collective voice that is a warning that this future may be dominated by images known from Europe's fascist past. On the political level, it is a critique of power that does not respect the principles of equality.

Articles by Maša GUŠTIN, "**Art on the Edge in Theory and Practice: Marina Gržinić, Necrorealism, and Retro-Avant-Garde**" and Jacek KOŁTAN, "**Late Emancipation in Late Modernity. Women's Protests in Times of Illiberalism**" are case studies of cultural situations that in certain historical periods of totalitarian rule expressed themselves in protests using images, in the absence of democratic mechanisms. In the first article, the author examines two cases: the neo-avant-garde in Slovenia (Ljubljana) in the 1980s (after Tito's death, when the processes of erosion of the Yugoslav state began) and the second case – Necrorealism, a trend in Bolshevik Russia (Leningrad) functioning in the same period of time. Both trends fulfilled the role of criticism of political power through film images and other media. On the other hand, Jacek Kołtan's article refers to posters – iconic images from the period of the legal functioning of the political and social movement Solidarity in Poland in the years 1980-81. They were compared with their derivatives – posters from 2016 and 2020, when the same images and symbols were taken over and seized by women's protest movements against the policies of the Catholic far-right ruling in Poland at that time, which restricted women's access to medical care in the name of ideological and religious power over their bodies.

Academic studies are supplemented by other texts providing additional arguments for the importance of images in discourses of equality culture. The text "**Fluid Interconnections: On the Film *Insurgent Flows* by Gržinić, Kancler, Pristovšek (2023)**" by Anahita NEGHBAT is a review of Gržinić's film *Insurgent Flows*; "**Second-Class' Citizen Positions and the Works of Gržinić/Šmid. A Sea of Traumatized Souls Stuck in the Post-socialist Era**" by Janusz CZECH is a report from the exhibition *Nothing New in the East*, which took place in A.K.T.; in Pforzheim (Germany), and "**Art is Creativity. But It Is Also an Institution. And Every Institution Is Power**" is a conversation with Mara Ambrožič VERDERBER, the director of Piran Coastal Galleries (OGP) in Koper/Piran (Slovenian Istria), on the functioning of a gallery that seeks to pursue a politically liberal program. These texts describe the realities in which artists function and realize their ideological postulates through images, and increase the pool of practical examples beyond those included in Gržinić's film.

All of the material presented in this thematic section shows, as through a lens, the functioning of images, which are tools of discourse, convincing arguments, evidence of the truth of research theses and positions expressed in discussions, and last but not least, real political actions.

Marina GRŽINIĆ

Academy of Fine Arts in Vienna

IN THE AFTERSHOCK OF *INSURGENT FLOWS. TRANS*DECOLONIAL AND BLACK MARXIST FUTURES*

In 2022, Tjaša Kancler and Marina Gržinić started working on a documentary videofilm on the themes of power, extractivism, theory, activism, and digital technology entitled *Insurgent Flows. Trans*Decolonial and Black Marxist Futures*. The 90-minute-long videofilm was a central work in the Gdansk exhibition in 2024 co-curated by Łukasz Guzek and Mara Ambrožič Verdeber and conceived and realized as a display by myself and Jovita Pristovšek.

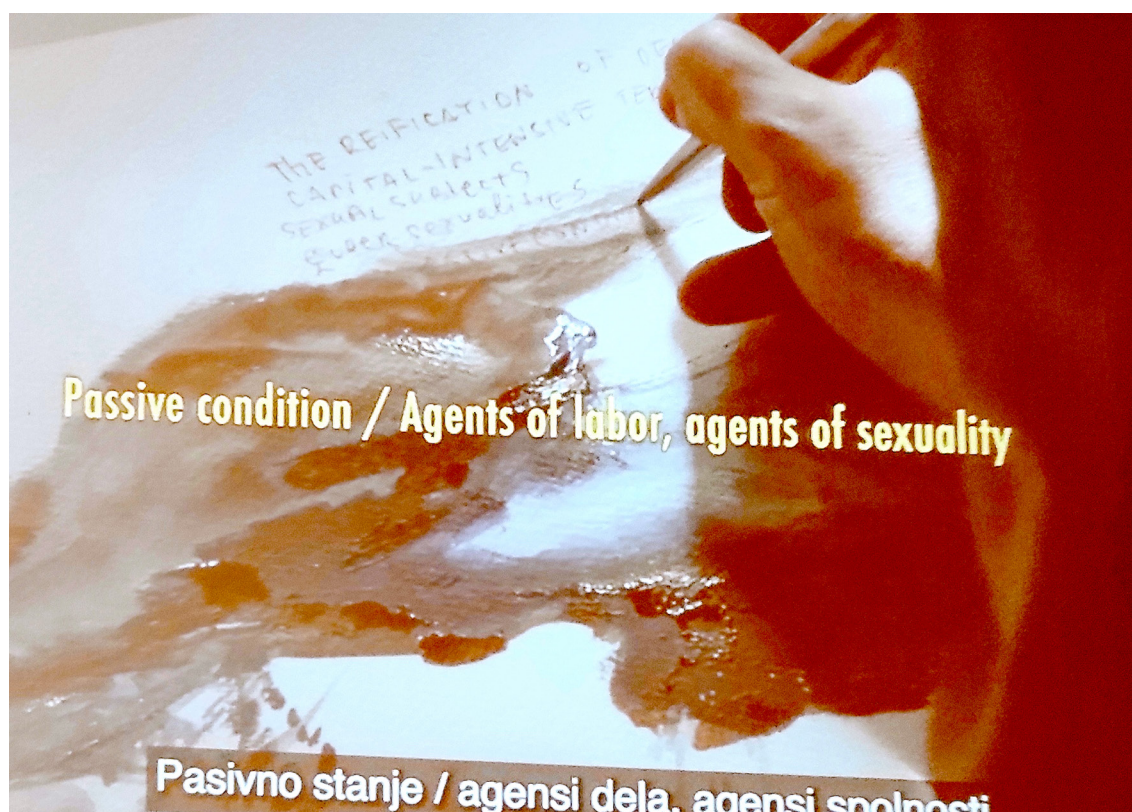
For *Insurgent Flows*, we intensively explored and engaged Black Marxist, feminist, and trans* thinking. We realized that Black thought, especially Afro-pessimism, brings with it significant political and esthetical shifts. Historically, Marxism has often been marginalized, but its critique of capitalism and the capitalist mode of reproduction - which is closely tied to colonialism and violence in the fundamental relations between capital and labor - remains central. These ideas are not new or recently discovered by us; they have a long and complex history. This analysis forms the basis for much of our work.

The film's structure is based on eight positions that we consider seminal to our topic, and we prepared a detailed list of questions for each position; each interview lasted about an hour. We published them in their entirety in a book in 2023.¹ The interviews were all conducted via Zoom. We re-edited the film, supplementing the thoughts expressed with archive material and images, texts, and reflections. At that point, Jovita Pristovšek was crucial to the editing and subsequent post-production.

The Basics of *Insurgent Flows*.

*Trans*Decolonial and Black Marxist Futures*

Immediately upon its completion in 2023, I labelled the video film *Insurgent Flows* a “radical documentary complex” - as a parallel to Ruth Wilson Gilmore's seminal coinage, which speaks of the prison-industrial complex that is at the center of this film.



Marina Gržinić, Tjaša Kancler, Jovita Pristovšek, *Insurgent Flows*, 2023. Still from a video.
Copyright the authors Gržinić, Kancler, Pristovšek

I explored the relationship between this documentary complex and the prison system, delving deeper into these themes, which address the concept of necropolitics, as Achille Mbembe has put it.² While we often claim to live in an age of biopolitics, we are deep-rooted in necropolitics - a system in which death takes center stage on a large scale. Millions of people are rendered superfluous, their deaths becoming a source of profit that far exceeds the value of their lives. This also applies to cases in which entire states are doomed.

The film incorporates selected documents that form an evolving archive. A large part of our interest is in necropolitics - not simply death, because everyone will die at some point, but how we die. It's not about the inevitability of death,

but about its form. There is a profound difference in the way, the mode, and the why of dying. We are deeply interested in this form of death. It is in this context that the concept of *assemblage* comes into play.³ While there is a lot of talk about collage, theorists like Jasbir Puar have turned to the discussion of assemblages - complex, layered structures - and the idea of radicalizing them. This is related to the idea of making a film that exposes the violence of necrocapitalism. In the work, we make connections to resistance against necropolitical conditions. After all, no one supports necropolitics - no one wants to die or to be controlled by others.

David Marriott summarizes this well when he speaks of the "death that can never die."⁴ This sums up the perpetual, relentless violence of

capitalism that sustains necropolitical systems (or vice versa). This persistence - the refusal to allow the violence to hide - defines much of what we examine.

White supremacy is at the center of this critique. White supremacy, or the regime of whiteness, goes beyond skin color - it is a system of thought, behavior, and life. It manifests as a pervasive and violent structure that excludes others based on a set of differences that are rooted in the violent construction of race, color, our way of life, whiteness as normativity. These 'others' who are only 'different' because of this regime, are forced to come to terms with the toxic demands of this regime.

We incorporated in the video reflections on the state of refugees in Europe, critically examining 'Fortress Europe.' This term reflects Europe as a tightly controlled and highly sophisticated system of violent relations: mass deportations, severe challenges for those outside Europe who are deemed irrelevant, and deep internal disparities. Even within Europe, divisions are maintained or exacerbated based on geopolitical interests.

The Eight Positions Distinguished in the Film

Ruth Wilson Gilmore is the co-founder of numerous grassroots organizations, including the California Prison Moratorium Project, Critical Resistance, and the Central California Environmental Justice Network. Author of the award-winning book *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California* (UC Press). Gilmore, a specialist in carceral politics, addresses key issues in the U.S.

Basha Changuerra is an anti-racist and Afro-feminist activist. She is one of the promoters of the Afrofeminist social organization AfroFem Koop and a member of CNAACAT (Black, African and Afro-descendant Community

of Catalonia). Changuerra, who comes from the Spanish diaspora, is politically active and critically examines the dynamics of power from this perspective.

Bogdan Popa is a post-doctoral researcher at the Department of Literature and Cultural Studies, Transylvania University of Braşov. His research focuses on the history of sexuality, gender and affect. Popa, from Romania, explores how capitalism has evolved into a vampiric structure - literally sucking the lifeblood from the so-called 'disposed bodies,' those deemed irrelevant to capitalism, and even from the working class itself, with shameless disregard.

Aigul Hakimova is an activist and community organizer. Hakimova lives in Ljubljana, Slovenia, and has been involved in numerous self-organized movements in the field of migration and autonomous spaces since 2002. In recent years, she has focused on issues of political organization, resistance, and the commons. Hakimova reflects Belarusian and Russian perspectives from Slovenia, where I come from.

Slovenia is a deeply toxic country in terms of its violent relations with people from other parts of the former Yugoslavia. 'The Erased' (Slovenian: *Izbrisani*) is the term used in the media for people who were left without legal status after the country declared independence in 1991. Following the declaration of independence of Slovenia, some 30,000 people were stripped of their legal status overnight. Their documents were taken away, rendering them illegal. These people were left in a zombie-like state - without money, rights, or recognition.

'The Erased' are mainly people from other former Yugoslav republics who lived in Slovenia. They are mostly of non-Slovenian or mixed ethnic origin and include a significant number of members of the Roma communities. Some of 'the erased' were born in Slovenia but had remained citizens of other republics of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia due to their parents' ex-Yugoslav citizenship and place of birth.

Others had moved to Slovenia from other parts of Yugoslavia before the country's dissolution and remained there after 1991.

A juxtaposition of the thoughts of Aigul Hakimova and **Piro Rexhepi** shows how much the politics in the radical documentary complex of *Insurgent Flows* is an aesthetics of collapse. It is not a confrontation, but a dialectical relationship between thesis and antithesis. Hakimova calls for the right to statehood or freedom of movement. Rexhepi shows that in this respect, Kosovo also plays a decisive role in the new Europe, Fortress Europe, which plans to expand its borders. Kosovo was an important chapter in the history of the former Yugoslavia, especially given the immense violence perpetrated by Serbia against Kosovo and the genocide in Srebrenica. Kosovo was once a symbol of hope. However, the current situation is worrying: today Kosovo has become an outpost of Denmark, which outsources refugees and criminals there. Kosovo, in turn, is dependent on financial support from Denmark in order to survive. We see similar parallels in the relationship between Italy and Albania. These dynamics reveal the broader questions about Europe's role and responsibility.

Danijela Almesberger co-ordinator at the Lesbian Organization Rijeka - LORI. LORI was founded on 19 October 2000. The goal of the organization is informing the public and raising awareness to support the acceptance of LGBTIQ+ persons, to eradicate prejudices and homo/bi/transphobia, and to eliminate discrimination based on sexual orientation and gender identity/ expression as well as to achieve true equality before the law. Almesberger is a pivotal figure within the LGBT community in Croatia - a region, along with Serbia, marked by extreme toxicity, both toward one another and toward LGBT individuals. In Serbia, for example, the Pride parade has been a site of violent confrontations, with participants risking their lives.

Nat Raha is a poet, and queer/trans* activist-scholar, based in Edinburgh, Scotland. Her research addresses sexuality and gender,

critical theory and Marxism, and contemporary poetry and poetics through creative and critical methods. She is a postdoctoral researcher on the *Life Support: Forms of Care in Art and Activism* project at the University of St Andrews. In 2018, she completed her PhD thesis "Queer Capital: Marxism in queer theory and post-1950 poetics" at the University of Sussex. Nat Raha highlights that a "gendered, racialised division of labour within white, patriarchal capitalist society reproduces the feminized and racialised character of this work across the supposed 'divide' of the Global North and Global South, where women and feminized workers from the Global South (that is, workers of colour) are often responsible for the social reproduction of bodies in or from the Global North. Such work has also highlighted that waged reproductive labour makes up a significant portion of GDP in Western economies."⁵

Her current research also focuses on radical transfeminism, race in UK poetry and poetics, and queer and trans print cultures. She is the author of three collections and numerous pamphlets of poetry – her third book, *Of Sirens, Body & Faultlines*, was published by Boiler House Press in November 2018. Some of these themes are represented in the film.

Finally, **Ramón Grosfoguel** is a full Professor of Chicano/Latino Studies in the Department of Ethnic Studies at the University of California, Berkley. He is internationally recognized for his work on the decolonization of knowledge and power as well as for his work in international migration and the political economy of the world system. Grosfoguel is the author of numerous articles and books, among others, *Colonial Subjects*, *Puerto Ricans in a Global Perspective* (University of California Press), *Unsettling Postcoloniality: Coloniality, Transmodernity and Border Thinking* (Duke University Press), and co-editor of the journal *Tabula Rasa*.

Grosfoguel is one of the most renowned decolonial theorists. His work connects Black thought with decolonial perspectives, which originated from Latin American intellectuals and

activists in the U.S. These perspectives critically revisit how capitalism operates, exposing the 'colonial matrix of power.' This matrix reveals coloniality not as a historical relic but as a recurring and evolving structure embedded in modern systems of power.

This is Europe

Navigating through, along, and being subjected to capitalism requires an understanding of a few conceptual links. Colonialism serves as a prime example: you take everything for centuries, build the foundation of capitalism, and then wonder why the people you exploited come to you. Extractivism seems to know no shame. Extractivism is also the act of extracting knowledge. Under the white regime, this means appropriating everything - archives, materials and resources - and then constantly reinventing oneself by appropriating from those racialized as the 'others.' This is not just true in the East or the West but also in the global system, where today's capitalism is all about extraction.

Ruth Wilson-Williams often talks about this new form of capitalism, racial capitalism. Her ideas are closely linked to the work of Cedric Robinson. His monumental book *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (1983) has produced much of the vocabulary we use to think about emancipation today. No other work has contributed so much in this regard. Cedric Robinson's concept of racial capitalism describes a system that is unfolding before our eyes today. Linked to this is the urgent task of dismantling the prison industrial complex that continues to expand around the world.

Racialization - a persistent mechanism where race is instrumentalized. It's more than just racism; it's a continuous cycle of violence, subtle yet pervasive. The forms of this violence evolve, so much so that people can believe they are anti-racist, yet when they speak, their words reveal the opposite.

Marginalization is another key aspect, particularly pronounced in the former Eastern European countries. It targets not only LGBT communities but also class-based groups, with Roma people often viewed as the 'zero factor' in this equation. Then there's the selection of bodies: every country identifies a specific enemy, positioning them as the primary 'other.'

In the former Eastern Europe territory and generally in capitalism and even more in necrocapitalism, there is always a need to define an 'other.' In this case, the enemy became the working class, which was openly despised. The working class in Slovenia largely consisted of people from poor Bosnian regions and areas like Kosovo. This dynamic worked as a form of cleansing, reinforcing the idea of the nation as 'pure' while portraying everyone else as a problem. The genocide in Srebrenica, and even Rwanda - each of these represents other manifestations of necropolitics.

LGBT communities, especially trans individuals, hold a unique position within this discourse. The question arises: *Who is the other?* No one is born as the other; it's a constructed identity, shaped through the racialization and perpetuation of otherness. This process is part of the vocabulary we seek to address, particularly in Slovenia, where Southerners are treated as the other, and deemed less valuable. The working class also faced significant marginalization during Slovenia's formation as a nation-state.

Marina Gržinić and Aina Šmid

Some questions of aesthetics, politics, and technology are drawn from videos that were not part of the exhibition, works as *Icons of Glamour*, *Echoes of Death* (1982), *Bilocation* (1990), and *Three Sisters* (1992). They serve as historical artifacts, reflecting our exploration of Europe as a spectral entity - a concept that lacks a foundation.

Aina Šmid and I have been working with video as an experimental political fictional and documentary form since 1982, and we celebrated our 40th anniversary of collaboration in 2022. We have collaborated on more than 40 video art projects, made a 16mm short film, and created numerous video and media installations; we have independently directed several video documentaries and television productions.

Historically, we began with socialism and its intersections with global movements. This perspective, of course, spans the last 40 years of our work. The Erased People in Slovenia in 1992, the genocide in Srebrenica, Bosnia and Herzegovina in 1995, the turbo-fascist post-socialist processes in Serbia (which never ended), and the poisonous hyper-nationalism in Croatia (much alive and strong) are all reflected in our video works. These events occurred in a broader context of escalating hostility towards LGBTQI+ people, alongside a resurgence of hatred against Roma, Muslims, and other racialized communities.

The Waves of Restless Violence have Their Roots in Ethnic Nationalism and Post-socialist Decay

The empty rhetoric of we from the former Eastern Europe being 'colonized,' often invoked in nationalist discourse in the region, stands in stark contrast to the realities of our complicity in imperial ambitions and racist escalation against those produced as the Other. This rhetoric often draws on narratives from the Second World War and portrays Eastern Europe as a victim of external colonization, while conveniently erasing our proper history of oppression, including the pervasive violence against Roma people, and refugees, and the antisemitism that has been shaped for centuries. This selective memory-invoking victimhood while obscuring guilt - has allowed harmful ideologies to persist.

It perpetuates the cycle of discrimination and denies the ongoing struggles of marginalized communities, both historically and in contemporary society. Understanding these dynamics is crucial to dismantling the legacies of oppression that continue to divide and damage societies in the post-Yugoslav space.

Sex and Rock 'n' Roll

There is a long story of the 40 years of collaboration between Aina Šmid and I which began in 1982. This story would require a patient documentary timeline, which is in a way a fiction. After all, how can you summarize 40 years of work?

I am focusing on creating a short, rough contextualization of these years that situates the most recent work, *Insurgent Flows*.

The revival of video art in the 1980s in Slovenia - its second, political birth - did not take place outside the ideological, political, and aesthetic framework of socialism. Instead, video artists like myself adopted this framework as the basic parameters within which we produced and reflected on video and contemporary art in innovative ways. In the 'leaden period' of the late 1970s, Slovenian film production was too sluggish to engage with or represent the major aesthetic and political issues of the time. As a result, video art took on this critical role.

If the political dimension in Slovenian film had faded in the 1970s, it was revived in the 1980s by the new political video art. The first work shaped by the conceptual horizons of the 1980s - steeped in underground ideology and politics - was *Icons of Glamour, Echoes of Death*, a video created by Šmid and I in 1982 while working as part of the group Borders of Control No. 4 in Ljubljana, Slovenia, in the former-Yugoslavia.

In this video, the phantasmic world of a woman, a fashion model (played by Marina Gržinić), is contrasted with her friend (played by Aina Šmid), whose (double) sex is fully revealed at the end when a phallus becomes visible between

her legs. Throughout the video, the model appears at least as a transvestite, seamlessly changing gender through speech. However, this transformation is accompanied by a neurotic tic: She repeatedly raises her hand in front of her face. This archetypal gesture, which is both comic and tragic, creates a distance between the body and the speech act and emphasizes our dual nature - the difference between what we are and what we say. This neurotic tic also leads to additional distortions in the video's setting - a private apartment - and reflects the deep disorientation in the main character's life. The tic interrupts the narrative flow, which is already characterized by painful memories, as both characters talk about their childhood, their school days, and their early masturbation experiences.

The visual narrative shows the fashion model confronting her own photographs and slides. She re-enacts the poses and situations depicted in these images 'live' for the audience in front of the video camera, creating a voyeuristic dynamic akin to a peep show. As she performs her poses, the soundtrack plays *The Model*, written by Kraftwerk and performed by Snakefinger. Through this repetition and posturing for the camera, the video deliberately references the aesthetics of the German and American avant-garde of the 1960s and 1970s, particularly the works of Rainer Werner Fassbinder, Rosa von Praunheim, and Andy Warhol.

The reenactments are enhanced by the interplay of light from the slide projector, artificial lighting, and close-ups of faces, transforming the video into a conscious exploration of the politics of fe/male desire.

Back then in Socialism, we studied Fassbinder and Rosa von Praunheim, and then we asked ourselves: What can we do from the perspective of socialism?

We were always told that socialism was a bad copy of the West, so we said: If we are a bad copy, then we should embrace the idea of being copies. After all, we couldn't be the original, but we soon realized that the original is a very

limiting concept. If you are the original, you have to constantly maintain that originality. But if you are a copy, you can free yourself from these constraints. You are not limited to maintaining the original. You can be rough, insurgent, and disruptive - exactly what a 'copy' allows. This perspective explains why we have never created 'originals' in our work, but have instead focused on the production of copies, stereotypes, prototypes and archetypes. The copy serves as a metaphor for what civilization has done to the institution of art, the body and pleasure. Through this lens, we can understand the copy as an expression of excessive pleasure.

The April Meetings (festival of expanded media; later Video Meetings) were founded in 1972 on the occasion of April 4, Students' Day, in Belgrade and on the day of the opening of the Student Cultural Center. Characteristic of the April Meetings, which took place between 1972 and 1977, was an interdisciplinary artistic program that was conceived in the spirit of the time and aimed to overcome the boundaries between art forms (video, performance, photography). In the 1980s we traveled to Belgrade and presented our first VHS video artwork *Icons of Glamour, Echoes of Death*. The reaction was overwhelming - we got a lot of attention. The idea of using VHS, normally associated with home entertainment, for artistic video was seen as provocative and repulsive at once. This publicity had a domino effect and influenced the opportunities we were given. We were also attacked that this was not video art, but pornography. The traditions that came from the academies of fine arts in former Yugoslavia were all connected to research and adjustments of color, long exposure, and a simulation of the aesthetics of the visual arts genre in video. Our work was a bastard threshold, punk, mass-media orientated, political, and non-binary.

Technology plays a crucial role in the videos we create because it reflects the history of technological development. Łukasz Guzek has highlighted this brilliantly in many of his summaries of our work. We started with VHS

tapes, which were originally used in the West for home pornography. We repurposed this medium for art. We didn't have computers back then, so we worked with what was available to us. We photographed images, made slides, and used slide projectors for our first media installations. I remember working with Aina Šmid in 1982, when we used a slide projector for an installation in which the images ran continuously - long before PowerPoint or similar tools existed.

Technology Plays a Crucial Role

Slovenia provided an interesting context at the time. Under socialism, every television station was obliged to produce original cultural content. This opened up opportunities as experimental traditions found their way into state institutions. A visionary figure in Slovenian television who represented this tradition approached us and asked: Could you make a video for us?

Technology has played a crucial role, not only in the way we work but also in reshaping the relationships between practices, including scientific disciplines, which have taken on completely new dimensions. This change has given rise to the concept of the 'radical image' As I have argued in many writings, not every image is inherently political, but its potential for political meaning lies in its radicality.⁶

We could access technology even though it was not widely available. The equipment was there, but no one was using it. They approached us with an offer: Maybe you could make a video for us. We can lend you a camera and a cameraman - maybe for a day, for eight hours. That was the usual working day for TV people, and the same applied to editing: You'll have about five hours for editing - they said - including a break.

From there, we developed a new methodology with Aina Šmid that focused on how we could maximize production within the confines of five to eight hours. We had none of the technology in hand, no money, no practice,

just film theory, the knowledge of avant-garde film productions, hours and hours of watching all kinds of films, and our punk and subculture contexts. It was fascinating to see how technology pushed us to be innovative. We developed different approaches to meet the constraints we faced before the arrival of computers, which revolutionized everything. Suddenly the process became easier, although the financial challenges remained - no one wanted to fund artistic experimental video.

Paul Virilio⁷ foresaw that all technological advances, including video, television, radio, and computers ultimately have military origins. Even tools such as the photographic camera or Polaroids have their roots in military development. This connection became clear when reading Achille Mbembe,⁸ the act of recalibrating - whether with a sniper rifle or within a technological framework - reflects this military ancestry.

Art, including abstract art, must deal with the social and political - it is the contour that shapes the work. Today, abstract images are often seen as serene and peaceful. People claim that they are tired of politics and do not want to see it reflected in art. Yet abstract images are a response to the abstraction that comes with the financialization of capitalism. Just as capitalism functions through abstraction, these images reflect, reproduce, and repeat its mechanisms - precisely and systematically.

I have stated in the past that not every image is political, but they can become political to the extent that they are radical. This radicality is always shaped by the social and political context because every aesthetic practice has to respond to these forces. You could say: Yeah, yeah, I'm just making art. But the truth is that art has to maintain a relationship with the social and the political. These dynamics form the contours that shape artistic expression, even in 'pure' abstraction.

The 1990s

In the early 1990s, the development of our video art was closely interwoven with the conflicts and wars in the Balkans. This period was elaborated with the videos *Bilocation* (1990), *The Sower* (1991), *Three Sisters* (1992), *Labyrinth* (1993), and *Luna 10* (1994).

The video medium was significant in the 1990s because Slovenian films at that time showed little interest in dealing with the war and its consequences. Experimental cinema was almost non-existent, so video played a decisive role. After the wars in the 1990s, we dealt intensively with topics such as the genocide in Srebrenica.

The links between technology, the politics of the body, history, and video theory are particularly clear in *Bilocation* (1990). The title itself refers to the concept of a body that exists simultaneously in two different places. This idea of being in two or more places at the same time - be it war, history, or revolution - or of merging two seemingly disparate levels of meaning, such as history and the (political) body in the present, perfectly encapsulates a fundamental process in video art.

In *Bilocation*, we used documentary material filmed by Slovenian television during the unrest in Kosovo in 1989. By chance, one of our friends who worked for TV Slovenia (then Television Ljubljana) was sent to Kosovo. He shared the footage he had recorded with us, enabling us to create the work. However, this piece was never shown in Slovenia. It was simply not possible; there was no platform or context in which it could be shown. The footage showed the Albanian majority population rising with their bare hands against the Yugoslav People's Army - essentially the Serbian army - who fought back with tanks and tear gas. This documentary material, which had not been broadcast on Slovenian television during the crisis, was juxtaposed with the fictional world of our synthetic video images. In Slovenia, even Radio Student, an independent radio station, took

an interest and traveled to Kosovo to document the events.

In the 1990s, we produced videos for Slovenian television, which changed its name after Slovenia declared its independence and left the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (in June 25, 1991). In a referendum on December 23, 1990, 88.2% of Slovenian voters voted for independence. TV Slovenia allowed us to use blue-key technology, which was groundbreaking at the time because previously video film had consisted of putting one image next to another, but with blue-key technology - a hallmark of video - we were able to create entire narratives in a single frame. The documentary footage was metaphorically 'encrusted' onto the body of a classical ballerina, Mateja Rebolj. The images were inserted into her eye, intestines, and other parts of her body, transforming her into a vessel bearing the visual traces of the former Yugoslavia. These are images etched into a collective body in which memories intertwine the psychotic and the erotic.

In *Bilocation*, the ballerina's body was prepared - embalmed and adorned - for a socialist parade or perhaps for execution before being led to the scaffold. The atmosphere suggests that each parade not only generates excitement but also culminates in the destruction of a body - a body prepared as a sacrificial offering. Dressing for parades in this context becomes an act of admiration for a body destined to be consumed by desire.

This video presentation sheds light on visual body rituals in East and West. However, it does not attempt to rework the body of history but rather simulates the political and emotional coordinates of the body. The gendered body fights amnesia and shifts time by deepening our understanding of memory and history beyond the boundaries of the video medium.

The way the body is presented in *Bilocation* underscores a fundamental aspect of video art: the body becomes nothing other than video resolution. The real is not something that is hidden beneath the shimmering surface of reality, but something that must be actively constructed.



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Bilocation*, 1990. Still from a video. Copyright Gržinić, Šmid

Bilocation was also a concept related to what was highlighted in the 1990s by Sandra Lischi.⁹ She writes, “The electronic image allows for and facilitates the expansion of cinema towards a new way of portraying and narrating: its natural habitat is metamorphosis; its actor is the image itself in continual transformation and proliferation; its *mise-en-scène* is *mise-en-page*, wrote Pascal Bonitzer in 1982.”¹⁰

This reference to Bonitzer emerged early on in our research into the distinction between film and electronic images. Bonitzer described video as the juxtaposition of ‘pages’ that seem to be cut with a small pair of scissors. There was an ongoing debate about the meaning of these ‘scissors,’ because in our view they should not only be interpreted as tools for creating tactile

effects in video, but we argued for the tactics and politics of the medium of video. The seams created by juxtaposing and cutting video ‘pages’ mean much more than just the surface structure of these electronic images: The video seam, the suture - the point of contact where two or more images or ‘pages’ intersect - is not a neutral overlap of empty scenes. On the contrary, this seam is often a place of excess, metaphorically marked as a bloodstain. Whether the cut-out is executed with stylistic elegance is irrelevant. The seam is not just an aesthetic device but, in Lacanian terms, a structural stain - a break or flaw that no amount of precise ‘scissors’ can repair or completely smooth out.

Unlike film, video lacks depth. Nevertheless, its ‘pages’ can be imbued with meaning,



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Three Sisters*, 1992. Still from a video. Copyright Gržinić, Šmid

even blood. In this respect, our video work *Three Sisters* in the 1990s was particularly significant. *Three Sisters* (1992), a reinterpretation of Chekhov's classic play (written in 1900), reflects a completely different political and artistic climate. In response, we have engaged in reconstruction, often referring to significant figures and movements of the avant-garde. The Russian avant-garde, for example, especially Lyubov Popova and her colleagues, was an important inspiration. *Three Sisters* also explores the overlaps between Chekhov and Eisenstein, particularly through references to *Battleship Potemkin*, and between Chekhov and Brian De Palma, particularly in relation to *The Untouchables*.

In its effort to expose the political significance of the Balkan genocide (that we anticipated

in 1993, and was executed in Srebrenica in 1995), and its connection to the Jewish Holocaust of World War II, *Three Sisters* questions the refusal to address the conditions of the Balkan war, which are often dismissed as the result of tribal feuds and ethnic conflict. The video critiques the capitalist First World and its construction of a dominant subject - white, bourgeois, heterosexual and capitalist - while systematically destabilizing this construction through the statements and actions of the contextualized sisters.

At that time, we began to see racism coming to the surface in a supposedly socialist country. Slovenia had cultivated close relations with African nations as part of the Non-Aligned Movement. Many second and third-generation families from these regions had settled in



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Three Sisters*, 1992. Still from a video. Copyright Gržinić, Šmid

Slovenia, completed their studies, and made a life for themselves. Nevertheless, racism persisted. The video can be seen as an exploration of the collapse of communism, the rise of racism and nationalism, and the new political order characterized by global free market capitalism. It deals with issues such as war and its atrocities, the role of women, gender dynamics, and racism.

Metka Trdin, the first sister, the Black actress, addresses the intersections of AIDS, communism, and war in a unique manner. At one point, she takes on the role of the white Catholic 'sister' (a nun) depicted in a well-known Benetton advertisement that is now reawakened as its flesh-and-blood 'negative' with an intense political undertone. As an image of the political

unconscious of turbo-postsocialist reality, it embodies a subversive critique. In one scene, she replaces the minute hand of a clock about to strike twelve to symbolize the urgency of change and kisses a series of vivid archetypes embodying various relationships to power - a policeman, a prostitute and others. She gives her final kiss to a stuffed monkey, referencing the origins of AIDS, the global epidemic of the 1980s that was conveniently associated with Africa in a witch hunt. This context shaped much of the discourse and visual culture of the time, where racial stereotypes were reinforced through media and social narratives.

Olga Kacjan, the second sister, parallels the character of Catherine Deneuve in Luis Buñuel's



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Three Sisters*, 1992. Still from a video. Copyright Gržinić, Šmid

Belle de Jour (1967): a cool, elegant middle-class Frenchwoman who leads a double life as a married woman and prostitute. As a middle-class wife, she is repulsed by sex, but as a prostitute she willingly fulfills her clients' wildest fantasies. Kacjan, the second sister, 'recites' lines from Chekhov's play while excerpts from Karpo Aćimović Godina's 1980 film *The Raft of the Medusa* are projected. Kacjan, who already played the lead role in Godina's cult film *The Raft of the Medusa*, draws a parallel between the Yugoslav avant-garde of the early 20th century - depicted in Godina's film - and Yugoslavia of the 1990s (a space of murdering, cleansing, violence). I refer to the painting *The Raft of the Medusa* (from 1819) by the French Romantic artist Théodore Géricault,

which shows the survivors of a shipwreck at sea. Géricault's painting depicts a moment after the sinking of the French frigate *Méduse*, which ran aground on July 2, 1816 off the coast of what is now Mauritania.

In 1992, 12 years after the myth of socialist brotherhood had melted away, this indeed called for a new representation of *The Raft of the Medusa*.

Marinka Štern, the third sister, replays the concentration camp survivor that restores her sadomasochistic relationship with an ex-SS officer working as a night porter at a Vienna hotel, a character from the 1974 film *The Night Porter* by Liliana Cavani. Having survived a concentration camp, she remains psychologically bound to



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Three Sisters*, 1992. Still from a video. Copyright Gržinić, Šmid

her persecutor, a former camp guard. This role, originally played by Charlotte Rampling, is carefully reconstructed by Marinka Štern through her performance and scenic props, the cap, pants, and suspenders of a Nazi officer. Here, the act of reenactment raises questions about the political, artistic and cultural context. Štern transforms the aesthetic stylization of the costume into a form of political dramaturgy.

The final act of resistance in the video is performed by the body of a transvestite who mirrors the body of Cavani's heroine in *The Night Porter*. She says: "I shall live!" The methods used in *Three Sisters* aims to develop forms of political and aesthetic resistance. This politics of resistance is made possible by the emergence of a specific political subject that, as Homi K. Bhabha argues,

emerges at a point of the 'liminal' negotiation of cultural identity across differences of race, class, and gender.

Homi K. Bhabha argues in *The Location of Culture*: "How are subjects formed 'in-between,' or in excess of, the sum of the 'parts' of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable?"¹¹

Bhabha's model of liminality is productive as it offers an opportunity to rethink "the

realm of the beyond”¹² and connecting it with postfeminisms and postcolonialisms.

Through the use of documentary material, especially television footage from the war in Croatia - such as the mass exodus from Vukovar and the attack on Osijek - the video delves into the heart of post-communist reality. This reality was not only saturated with ‘blood and guts,’ corpses and monsters, but also teemed with wild utopian fantasies, apocalyptic visions and the chaos of the Balkan wars. A particularly terrifying moment is the Serbian army’s victory celebration toasting the devastation of Vukovar, shown in a documentary broadcast by Slovenian television. This scene is considered one of the most barbaric depictions of the Balkan wars. The disgust it arouses stems not only from the horror of the celebration itself, but from the awareness that those celebrating will never face justice.

This culminates in a radical change of perception. Jean-Luc Godard said of French New Wave cinema during its heyday from 1958 to 1964: “It’s not blood, it’s red.” However, the lessons learned from the body under communism suggest the opposite: “It’s not red, it’s blood.” This epitomizes the indivisible post-communist residue - a raw remnant that cannot (yet?) be incorporated into the global, immaterial and virtual world of new media.

In *Labyrinth* (1993), surrealist images inspired by Magritte’s paintings such as *Girl Eating a Bird* (1927) and *The Lovers* (1928) are juxtaposed with documentary films showing the lives of Bosnian refugees, mostly Muslims, in refugee centers near Ljubljana during the war in Bosnia-Herzegovina (1992–1995). The video locates these scenes within what Giorgio Agamben calls the paradigm of the contemporary global city.

This paradigm is no longer the polis - the public square that symbolizes protest and democracy - but the concentration camp, which today manifests itself in numerous contemporary forms: refugee collection centers, migrant transit homes, shelters for asylum seekers and similar spaces.

Time to Die!

Europe has always been an idea, one that requires constant reinterpretation and visualization. Ultimately, this reconstructive practice aimed to provoke critical engagement with images - whether as reconstructions, prototypes, or stereotypes - and to invite reflection on their historical and cultural implications.

In our work, historical moments parallel each other, highlighting recurring patterns of displacement and violence. The logic governing sexual and emotional relationships in capitalist motion picture industries is as follows: any emotional or sexual relationship involving a human and a formless, alien entity - represented as a slimy, micro-modeled substance - is always mediated by a strategic *distance*. This ‘safe distance’ maintains the hygienic boundary between humans and the formless *Other*, upholding the ideology that humanity (or more precisely, the capitalist production machine) may create such entities but will not engage emotionally or sexually with them.

But do we not witness this same *safe distance* in real life? Does this dynamic not mirror the attitudes of the ostensibly ‘socially aware’ middle class of the First World toward the so-called Third World - or even the Second World, epitomized by Eastern Europe? Consider the practices of UNICEF and similar humanitarian organizations. Wealthy middle and upper classes may donate a dollar a month to keep an African child from starving. Yet, no one asks whether these children can do more than merely *not starve*. Can they actually *live*?

Notes

- ¹ The interviews were fully published in *Political Choreographies, Decolonial Theories, Trans Bodies*, eds. Marina Gržinić and Jovita Pristovšek (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023).
- ² See Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran (Durham: Duke University Press, 2019).
- ³ See Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham: Duke University Press, 2007).
- ⁴ David Marriott, *Haunted Life: Visual Culture and Black Modernity* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2007), 231.
- ⁵ Natalia Raha, “Queer Capital: Marxism in Queer Theory and Post-1950 Poetics” (PhD diss., University of Sussex, 2019), 112.
- ⁶ See Marina Gržinić, “Video kratki stik v 21. stoletju: turboekstraktivizem in nekrokapitalistična abstrakcija. Intervju z Marino Gržinić” [Video Short-Circuiting in the 21st Century: Turboextractivism and Necrocapitalist Abstraction. Interview with Marina Gržinić]. Interview by Nina Cvar. *KINO!*, no. 49–50 (2023): 60–76
- ⁷ See Paul Virilio, *Open Sky*, trans. Julie Rose (London: Verso, 2008). Originally published as *La vitesse de liberation* (Paris: Éditions Galilée, 1995).
- ⁸ See Mbembe, *Necropolitics*.
- ⁹ Sandra Lischi, “In Search of Expanded Cinema,” accessed July 5, 2025, file:///C:/Users/margrz/Downloads/7-1.pdf.
- ¹⁰ Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982).
- ¹¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 9.
- ¹² Ibidem.

Bibliography

- Bhabha K Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Bonitzer, Pascal. *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982.
- Gržinić, Marina. “Video kratki stik v 21. stoletju: turboekstraktivizem in nekrokapitalistična abstrakcija. Intervju z Marino Gržinić” [Video Short-Circuiting in the 21st Century: Turboextractivism and Necrocapitalist Abstraction. Interview with Marina Gržinić]. Interview by Nina Cvar. *KINO!*, no. 49–50 (2023): 60–76
- Lischi, Sandra. “In Search of Expanded Cinema.” Accessed June 5, 2025. file:///C:/Users/margrz/Downloads/7-1.pdf.
- Marriott, David. *Haunted Life: Visual Culture and Black Modernity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham: Duke University Press, 2019.
- Political Choreographies, Decolonial Theories, Trans Bodies*, edited by Marina Gržinić and Jovita Pristovšek, 240–52. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007
- Raha, Natalia. “Queer Capital: Marxism in Queer Theory and Post-1950 Poetics.” PhD diss., University of Sussex, 2019.
- Virilio, Paul. *Open Sky*. Translated by Julie Rose. London: Verso, 2008. Originally published as *La vitesse de liberation*. Paris: Éditions Galilée, 1995.

Anahita NEGHABAT

FLUID INTERCONNECTIONS: ON THE FILM *INSURGENT FLOWS* BY GRŽINIĆ, KANCLER, PRISTOVŠEK (2023)

The title *Insurgent Flows* immediately indicates that the film deals with fluid interconnections or entanglements. Instruments of power and agents of the politics of death are both historically and currently interwoven through complex, interconnected webs. The subtitle draws our attention to trans*decolonial and Black Marxist futures, indicating that the film is about imagining possibilities for futures and providing utopian answers. To understand the future, we need to make sense of the present and the past. States, carceral institutions, borders, sexual regimes, democratic instruments, and much more shape the politics of death. They operate through “regimes of separation,” as noted by Ruth Wilson Gilmore in the film.

How can we untangle these entanglements? The film interviews critical thinkers who examine them from different theoretical and global perspectives. Capitalism, sexual identities, Islamophobia and Orientalism, racism, colonialism, border regimes, and digital technologies – by examining them from a trans*decolonial and Black Marxist perspective, the film undertakes the ambitious task of making their entan-

gements tangible for the viewer. This in itself is immensely valuable, but the film makes another, perhaps even more central, contribution: in its effort to highlight global flows, it actively reflects on post-socialist Eastern Europe, a space that is all too often analytically excluded when the world is de/constructed and constantly re/imagined as “West” and “Rest.” The film does the necessary work to bridge this analytical blind spot. By questioning how Eastern Europe is embedded in these entangled relations, the film sheds light on the role that post-socialist Eastern Europe plays in the contemporary racialized condition of Europe and the world.

Insurgent Flows begins with a black screen and blurred red lights, shakily filmed as if from a moving car, accompanied by captivating and politically charged rap and arabesque music by EsRAP. The strong opening of the film then lists harrowing facts about Fortress Europe and its militarized borders, conveying the violence and inhumanity that make up Europe. Footage of a Black Lives Matter demonstration in Barcelona in June 2020 reinforces these themes.

The camera immerses us in the protest, making us witnesses and participants, while the sequence emphasizes the global entanglements of the struggles against racist violence and the insurgent movements, linking the events in the US to the ongoing struggles in Europe and beyond.

The film is based on interviews conducted in November and December 2021.

It opens with Basha Changuerra, a promoter of the Afrofeminist social organization AfroFem Koop and a member of CNAACAT (Black, African, and Afro-descendant Community of Catalonia). She talks about the decisive moment of Lucrecia Pérez's assassination in 1992, which galvanized collective political commitment against anti-Black racism in Spain. She emphasizes the heterogeneity of worldviews within the Black, African, and Afro-descendant communities and describes the need to move from "cancerous Western individualism" to the articulation of a Black political subject and finally to collective action against White supremacy.

The film cuts to Danijela Almesberger, coordinator of the Lesbian Organization Rijeka – LORI, which was founded in Croatia in 2000. Almesberger talks about the challenges facing the LGBTIQ+ movement in Croatia, the former Yugoslavia, and Europe, and points to the troubling rise in intolerance towards LGBTIQ+. Almesberger explains that right-wing conservative actors exploit social prejudices against LGBTIQ+ for political purposes, diverting attention from failures to tackle social problems, rising inequalities, and attacks on human rights and democracy. Ultimately, she arrives at what the film presents to us as insurgent flows, when she claims that we need to radically rethink social structures and fight together instead of fighting separate battles.

Nat Raha, a Scottish-based poet and activist, and scholar in the queer/trans* field, takes a nuanced perspective to the historical reification of sexual desire. Her argument that capitalist cultures promote certain sexual subjects – primarily white, cisgender,

heterosexual individuals – while marginalizing others, underscores the intersection of cultural and economic forces in shaping social norms. For Raha, the potential for transgression lies in everyday practices: "It comes from bodies, it comes from practices, it comes from everyday life."

From Raha's exploration of cultural production, the film turns to Bogdan Popa, who questions technology. Popa, a post-doctoral researcher at the Department of Literature and Cultural Studies Transylvania University of Braşov, criticizes that although some view technology through the lens of techno-feudalism or post-Marxist cognitive exploitation, these perspectives overlook the historical context of class struggles and geopolitical regimes. Using Jordan Peele's 2017 film *Get Out* as a metaphor, Popa claims that there is a pervasive sense that one's body is not one's own, comparable to the "sunken place" in the movie. He contrasts this to his experience of growing up in communist Romania and feeling part of a collective – a feeling that has disappeared. Popa believes that the current feeling of immobility, which is exploited by the right through conspiracy theories, can be transformed.

Aigul Hakimova, an activist from Slovenia, brings the conversation back to the reality of migration and asylum. She talks about her involvement in the movement for the rights of the "Erased" in Slovenia, a group of more than 25,000 people who were deprived of their legal status in 1992 after the country declared its independence. Hakimova gives insights into her work with the self-organized migrant initiative Infokolpa and talks about violence at the borders and the failure of the Dublin Agreement. The vulnerability of the refugee movement makes it "maybe the bravest, strongest, best movement for struggle," Hakimova explains, after emphasizing the importance of collective struggle "from the margins," perhaps describing a direction from which the traces of insurgency should flow into the film.

Hakimova is followed by prominent scholar Ruth Wilson Gilmore, who discusses the

institutions of carceral geographies, emphasizing borders, normative sexual regimes, and racial hierarchies, all of which reinforce inequality under capitalism. Gilmore describes how the carceral system in the US creates harmful regimes of separation between “innocent” and “non-innocent,” and perpetuates organized violence against the latter. Abolitionists, she explains, seek to dismantle these structures by addressing how organized violence leads to disorganized violence and harm. The central question that arises is how to dismantle the regimes of separation to create an abolitionist geography.

From the US, the film turns our attention back to Eastern Europe and turns to Piro Rexhepi, whose research focuses on decoloniality, sexuality and Islam in the post-socialist, post- Yugoslavian context. Rexhepi emphasizes how anti-Muslim racism intersects with homonationalism, particularly in Muslim-majority contexts such as Bosnia, Kosovo and Macedonia, but ultimately in all post-socialist spaces. He describes how homonationalist discourses function in Eastern Europe, where homophobia is widespread across the region, but is selectively framed as primarily an issue of religious fundamentalism in Muslim majority contexts. This discourse forces citizens of Muslim-majority countries to identify as secular and reinforces a racialized divide between “White, secular, European Muslims” and racialized, othered, supposedly “radical” Muslim refugees. This process, he argues, reinforces the mentality of a carceral state and perpetuates inequalities.

Decolonial thinker Ramón Grosfoguel points to the epistemic extractivism and racism of Western thinkers who appropriate ideas from Black Marxist traditions without recognition. He emphasizes the need for epistemic justice to recognize the contributions of Black Marxists and notes how concepts such as “intersectionality” have been misappropriated, whitewashed, and stripped of their original radical meaning. When asked by filmmaker Marina Gržinić where he sees the potential for insurrectionary movements, Grosfoguel answers without hesitation: “It is

happening as we speak!” he says, identifying insurgent politics in anti- imperialist and Indigenous movements in Latin America, Africa, but also in Western contexts.

Nat Raha intervenes once again calling for a political vision that focuses on the material interests and realities of the most marginalized, such as migrants, precarious trans people, and sex workers. Ruth Wilson Gilmore closes the film by emphasizing the need to think with complexity and act through consciousness. She argues for an unbounded vision of service that transcends limited political identities and group-differentiated vulnerabilities, a vision she recognizes in numerous decolonial movements.

In sum, this film masterfully navigates the intricate web of historical and contemporary entanglements that shape our world, exposing the pervasive and entangled state of capitalism, sexual regimes, extractivism, coloniality, Islamophobia, racism, and more. The critical insights of the aforementioned thinkers emphasize the need to fight together for a utopian future based on trans*decolonial and Black Marxist approaches. Finally, the film examines how theoretical concepts travel.

Insurgent Flows argues for a radical, political vision that transcends individual and group identities, and challenges us to act with consciousness and complexity if there is to be a future at all.

Maša GUŠTIN

University of Gdańsk

ART ON THE EDGE IN THEORY AND PRACTICE: MARINA GRŽINIĆ, NECROREALISM, AND RETRO-AVANT-GARDE

After extensive conversations with Marina Gržinić, an artist, theorist, (alternative) curator, and activist, conducted during the realization of the project *Dissident Histories. Insurgent Futurities (Historie Dysydenckie. Rewolucje Przyszłości)* and the symposium *Images for the Politics of the Future* ² in Gdańsk in the autumn and winter of 2024, it became evident that the relatively unexplored intersection between two subcultures, the Ljubljana Alternative Scene in Slovenia and Leningrad/St. Petersburg Necrorealism, warrants closer examination. Both movements were active during the 1980s and 1990s and played a crucial role in shaping alternative cultural practices within the post-socialist context.

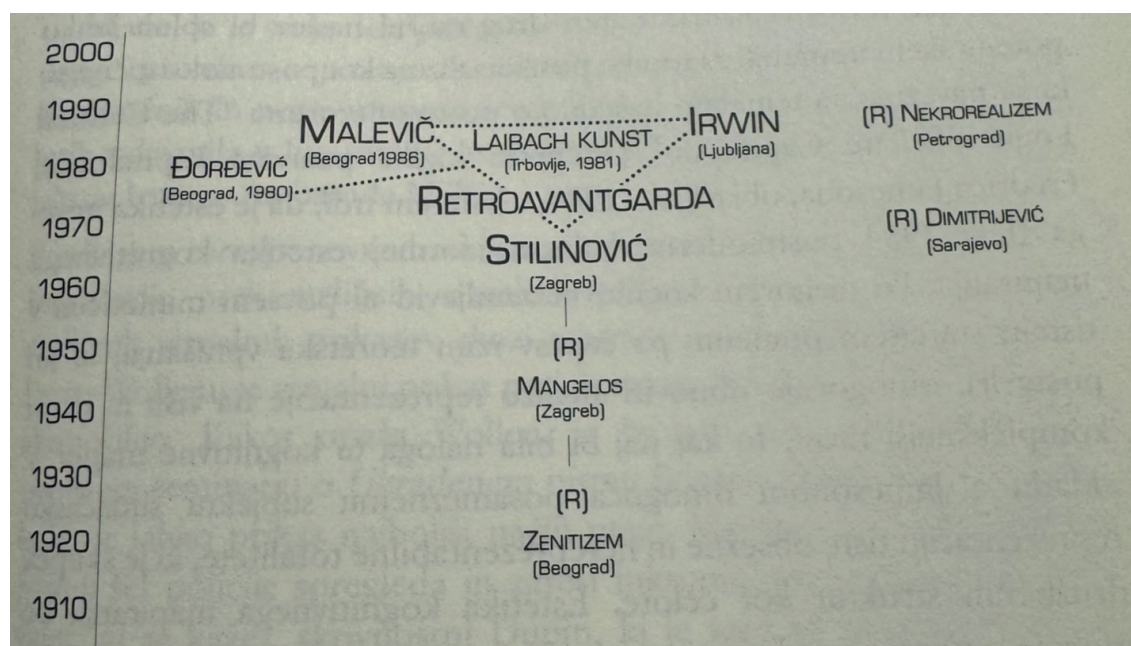
The alternative culture and art scene (the subculture) in Ljubljana, with Marina Gržinić as one of its central figures, provided a space for exploring sexuality, innovative artistic methods, and subversive cultural movements. Through her close collaboration with the Neue Slowenische Kunst (NSK, New Slovenian Art) collective, Gržinić made significant contributions to the formulation of theoretical frameworks, most

notably the concept of the retro-avant-garde. This theoretical approach emphasizes a new form of avant-garde that specifically engages with the past in order to reimagine the future. Our discussions also addressed the role of Necrorealism as a critical framework for understanding the broader artistic and cultural dynamics of this era. This article represents the culmination of our collaborative efforts.

The Ljubljana Alternative Scene or Subculture in the 1980s (Slovenia)

1. Punk, LGBT, ŠKUC Gallery, VHS (Home Video)

In the 1980s, Ljubljana emerged as a central hub for subcultural and artistic practices that combined the aesthetics of the punk movement, political activism, and experimentation with new technological media. During this period, a space was created where political imagination and aesthetics intersected, leading to innovative forms of artistic expression and sociopolitical



Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost. Retroavangarda. Eseji o teoriji, politici in estetiki* (diagram)¹

resistance. The introduction of VHS (home video) technology, a key medium of the time, enabled affordable and rapid production, distribution, and reinterpretation of visual content, providing artists with an effective tool to critically engage with and respond to the social and political transformations taking place. The alternative scene in Ljubljana, defined by the interplay of cultural and aesthetic-political practices, acted as a critical response to the ideological constraints imposed by both the Eastern and Western blocs of the time. Notably, the broader subculture was primarily shaped by the practices of LGBTQIA+ communities, visual and video art, theoretical discourses, and punk, which held a particularly prominent position within the scene.

This creative energy also manifested in spaces such as the ŠKUC (Student Cultural and Artistic Centre) Gallery, which became a hub for artists, musicians, and thinkers. The punk scene, with its DIY ethic, music, and provocative performances, had a significant impact on the development of critical thought and artistic practices that challenged the hegemony of socialist ideology. In Ljubljana, punk evolved from being a musical movement into a political and cultural tool for articulating social resistance. It played a key role in transforming the city from a provincial environment into an urban center of countercultural practices, where subversive ideas, theory, and aesthetics converged.³

2. NSK

An important figure within the Ljubljana alternative scene or subculture in the 1980s was the collective Neue Slowenische Kunst (NSK), which brought together key groups such as Laibach, Irwin, and the Scipion Nasice Sisters Theatre (later Noordung). NSK's artistic interventions, characterized by the appropriation of totalitarian symbolism and aesthetics, as well as performative and conceptual methodologies, provided a profound critique and deconstruction of dominant ideological narratives. While punk found a visceral expression in Laibach's industrial noise,⁴ Gržinić argues that the Irwin-NSK framework remained a predominantly male, heterosexual structure, lacking critical reflection on sexuality,⁵ gender, and discriminated minorities. Ultimately, it failed to transcend its inherent limitations in addressing LGBTQIA+ subcultures and marginalized perspectives.

*fotografij Cindy Sherman, 1984), Moments of Decision (Trenutki odločitve, 1985), and The Girl with the Orange (Deklica z oranžo, 1987).*⁶ These films explored themes including sexual identity, social norms, and the impact of technology on society.

In addition to her artistic work, Gržinić made a decisive contribution to the understanding and articulation of avant-garde practices within the Slovenian and Eastern European contexts through her theoretical work. Her analysis of the NSK (New Slovenian Art) collective emphasized the group's primary work, which was infused with critical reflections on the existing power structures within the institution of art, as well as a critical reflection of NSK itself through complex conceptual projects. Known for its appropriation of totalitarian symbolism and aesthetics, NSK allowed Gržinić to rethink the future development of avant-garde practices.

3. Marina Gržinić

Gržinić made a significant contribution to the alternative scene or subculture of Ljubljana in the 1980s. Through her theoretical work and artistic practices, she created a space in her video art for a critical discourse on post-socialist reality and the potential of art as a political instrument. By combining documentary and fictional elements with innovative VHS techniques, in collaboration with Aina Šmid, she laid the foundation for further research into visual language, politics, and technology, which has had a lasting influence on her projects from the 1990s to the present day.

During the 1980s, the duo produced experimental video films such as *Icons of Glamour, Echoes of Death (Ikone glamurja, odmevi smrti, 1982), Threat of the Future (Grožnja prihodnosti, 1983), Cindy Sherman or Hysteria Production Presents the Reconstruction of Cindy Sherman's Photographs (Cindy Sherman ali histerija produkcija predstavlja rekonstrukcijo*

Necrorealism (Leningrad/ St. Petersburg)

Necrorealism was part of Leningrad's parallel cinema (*параллельное кино*) movement of the 1980s, which in the Soviet Union was understood not only as experimental but also as an independent cinematic movement. Emerging outside the state-controlled Soviet film industry (*Goskino*), it was entirely self-funded. This movement opposed the official film production of the time, offering alternative visions and innovative approaches to filmmaking.

In the mid-1980s, artists from Leningrad's underground scene relied on accessible materials to express their ideas, including discarded or expired film stock salvaged from the 'waste bins' of the Lenfilm studio. These low-budget *samizdat* short films, primarily shot on 8mm or 16mm film, were often created in remote locations, abandoned spaces, or natural settings, and were later screened in private apartments, where they remained shielded from the scrutiny of



Marina Gržinić and Aina Šmid, *Irwin: Transcentrala. NSK State in Time*, 1993

state authorities.⁷ By the early 1990s, these films had largely failed to reach official distribution, as dissemination was hindered, and it was only with the wider adoption of VHS technology that the circulation of these independent films became significantly easier. Gržinić:

The so-called ‘first line’ totalitarian socialist Eastern European countries (i.e., Russia/USSR, Romania, Bulgaria, East Germany, etc.) suffered a delay of a whole decade in developing art connected to the electronic media, including the use of video as a social tool, in comparison with Poland, Hungary and especially ex-Yugoslavia. This delay was due to the repressive nature of the communist state in these countries,

which executed an almost bloodthirsty control of art and cultural productions, not only over the written word, but especially over instant visual reproductive media and technologies (e.g., copy machines, VHS and even Polaroid photography). The severe censorship of literature was easily extended to cover visual reproductive technology.⁸

The main ideologist and representative of Necrorealism was Evgeny “Yufa” Yufit, around whom a group of young Leningrad nonconformists began to gather in the early 1980s. Among them were punk musician Andrey Panov, known as “Pig” (later the leader of the Soviet punk band Automatic Satisfiers [*Автоматические удовлетворители*]), artists Igor Kotelnikov and Timur Novikov from the New Artists group (*Новые художники*, 1982–1987), and members of the independent film scene, such as director, screenwriter, and film critic Sergey Dobrotvorsky from the Che-Paev group (*Че-Паев*), as well as artist Evgeny “Debil” Kondratyev with his New Wild Cinema (*Новое дикое кино*). Yufit, who began his artistic journey with street performances and experimental photography, turned his focus more intensively to filmmaking in 1984. That same year, he founded the first autonomous and independent film production studio in the Soviet Union - Mzhalalafilm (*Мжалалафильм*).⁹ This was a groundbreaking moment, as the studio facilitated the development of alternative cinematic practices that evaded state control and official ideology. In addition to Yufit, other significant artists contributed to shaping the Necrorealist aesthetic, including Leonid “Trupyr” Konstantinov, Vladimir Kustov, Sergey Serp, Igor Bezrukov, and Yuri “Tsirkul” Krasev. Konstantinov, whose painting *In the Reeds* became the logo of Mzhalalafilm, combined grotesque and primitivism in his work, exploring themes of mortal wounds and decay. Kustov investigated the ‘corridor of dying’ as a metaphor for the transition between life and death, while



Necrorealism, Evgeny "Yufa" Yufit, *The Woodcutter*, 1983–1985

Bezrukov's films and paintings addressed floating corpses and dismemberment.¹⁰

Yufit's early films, such as *The Woodcutter* (Лесоруб, 1983–1985), *The Werewolf Orderlies* (Санитары-оборотни, 1984), and *Spring* (Весна, 1987), filled with the so-called 'trash aesthetics' of punk culture, address fundamental themes of life and death in art while parodying the artistic discourse in Soviet art, which often gravitated toward political correctness and was steeped in ideology and propagandistic messaging. He drew inspiration for his work from various sources, including the *Atlas of Forensic Medicine* by the 19th-century Austrian physician Eduard von Hoffmann, as well as the raw, brutal, yet melancholic atmosphere of Leningrad and its suburbs. His cinematic aesthetic was shaped by influences from the avant-garde cinema of the 1920s, such as German Expressionism and French Surrealism, while also borrowing from the heroic aesthetics of Soviet films, which celebrated death as the ultimate act of sacrifice for collective socialist ideals. Both Yufit and other Necrorealists subversively rejected this heroic Soviet aesthetic, demystifying and parodying it through grotesque, cynical, and anti-heroic depictions of death.¹¹ At the same time, Yufit's films tackled taboo subjects in Soviet society, such as violence, brutal murders, suicides, homoeroticism, homosexuality, and gerontocracy, exposing the hidden fractures and internal conflicts within the Soviet system.

Yufit's *The Woodcutter*, an aesthetic manifesto, is a radical example of early Necrorealism, combining grotesque, absurdity, and social critique in just eight minutes. The film opens with scenes of a murdered artist in a studio, where among the displayed objects, dead toys - symbols of Soviet childhood - stand out prominently. What follows is a series of brutal and chaotic scenes of violence, including brawls, murders, and suicides, emphasizing the absurdity and decadence of Soviet society. The film concludes with archival footage of Soviet pioneers releasing white doves, offering an ironic commentary on the idealized future propagated by Soviet ideology. The col-

lapse of Soviet ideology and its inability to renew itself created fertile ground for the emergence of Necrorealism, which, with its radically grotesque aesthetics and social critique, redefined political and artistic resistance of the time. Gržinić:

Eastern European video productions of the 1990s appear to have developed visualization strategies even more radically than those seen a decade earlier in former Yugoslavia, particularly in Slovenia. This evolution aligns with the Russian aesthetic and philosophical paradigms of the 1990s, which were shaped in the 1980s under the framework of Necrorealism. These aspects are also applicable to the works of Hungarian(-)Romanian video artist Csilla Könczei (b. 1963).¹²

One of the key characteristics of Necrorealist films, established by Evgeny Yufit, is their minimalist and documentary aesthetic, which radically transcends traditional cinematic forms. These films are recognizable for their absence of musical accompaniment and synchronized sound, where unnatural speech symbolizes the negation of human individuality. The camera is static and documentary in nature, and the film's conclusion coincides with the turning off of the camera. The aesthetics of Necrorealism dissolve the boundaries between observer and observed, presenting death as a process rather than a symbol - it is embedded in both the materiality of the film stock and the visual imagery. This creates a paradoxical vision of life in which death remains a constant and inseparable shadow of everyday existence.

Peter Weibel,¹³ in his concept of 'death as the capital of culture,' emphasizes that art is not merely a representation of death but a means of transforming it into a tool of subversion and cultural resistance. Yufit's films portray death as a process - rooted in the materiality of film and its visual imagery - and use it to deconstruct Soviet heroic aesthetics. This transformation of death into political and cultural subversion

affirms Weibel's thesis that art positions death as a central concept of culture and simultaneously as a universal symbol of the disintegration of ideological structures.¹⁴ In this context, Necrorealist aesthetics go beyond traditional artistic frameworks, opening new spaces for the critique of social and ideological structures, closely tied to the historical context of the Brezhnev-era stagnation. This period introduced a sense of frozen time and the illusion of an immobile future, which became critical for the development of Necrorealist strategies. Necrorealism can also be understood as a response to the collapse of the Soviet Union, where economic and social stagnation deepened the sense of emptiness and uncertainty, solidifying the aesthetics of stagnation as a defining feature of the era.¹⁵ The specific influence of stagnation on collective and individual consciousness has been precisely articulated by Viktor Mazin, who highlights that the era was marked by the suspension of time, the illusion of immobility, and the predictability of the future.

A distinctive feature of this period was, among other things, the actual suspension of time: ideologically, it became evident that the promised arrival of communism - the dreamlike goal toward which all social movements had aspired - would never materialize. As a result, there was no meaningful direction to pursue, and time seemed to have come to a permanent halt. On the other hand, the tangible absence of time and change aligned with a sense of the future being already present in the here and now. Every member of society knew not only what they would be doing in ten years, the pension they would receive in twenty years, and where they would live in thirty years, but also where they would be buried, how much their funeral would cost, and who would attend the ceremony.¹⁶

This description precisely captures the spirit of the time when life unfolded in an endless loop with no hope for social or personal transformation. Such an atmosphere created fertile ground for the development of Necrorealist artistic expressions. It became clear that the promised communism would never materialize, while members of society already knew their predetermined futures, evoking a profound sense of inevitable stagnation. Necrorealism, Parallel Cinema, and other forms of Leningrad's underground became sanctuaries for artists who, despite a lack of resources, created unique visions reflecting the social and cultural upheavals of the Soviet Union's final years. Yufit's films are now recognized as avant-garde, unconventional, and cinematically subversive, even though they remained largely inaccessible until the late 1980s.

In the late 1980s and 1990s, after the fall of communism, it became impossible to prevent the transfer of Necrorealist films onto video formats, enabling their distribution and presentation at Western European festivals of video art, experimental works, and media productions.¹⁷

Shortly after Necrorealist creativity was first introduced to the public, the creators of this style, particularly Yufit, were attacked by representatives of the Russian media, critics, as well as psychologists and psychiatrists. The artists were accused of mental illness and necrophilia. Yufit recalls this period as follows:

When our films finally appeared at screenings, it always ended in a scandal. Plates and glasses were flying in restaurants; it was like being at a sports match. Once, we went to the city of Vyatka to present films titled *The Killers of Urine* and *The Werewolf Orderlies at the House of Composers*. The young composers in the audience were terribly outraged: 'What kind of hooliganism is this?' They even wanted to beat us

up, but one of our colleagues, who looked like a security guard, calmed them down. Suddenly, policemen entered the hall and interrupted the screening. They ordered us to show our work permits. None of us had them with us, but one colleague presented hers, which read: 'Night cleaner in a sauna.' We were lucky they didn't lock us up in a psychiatric hospital.¹⁸

Meeting of Slovenian and Russian Artists

In the spring of 1993, Irwin, as part of NSK, developed the concept of *The State in Time*,¹⁹ which emerged during the dissolution of Yugoslavia and the Eastern European transitions. The concept was first presented in May 1992 in Moscow as part of the *APT-ART (квартирное искусство)*²⁰ project, whose primary goal was to facilitate communication and the exchange of artistic experiences between two regions that, despite some similarities, were markedly different. Irwin's Moscow Embassy project, styled after the concept of apartment art, took place in a private apartment on Lenin Prospect - a symbol of Soviet ideological and urban heritage - which, for a month, became the embassy of *The State in Time*.²¹ This artistic installation was designed as a space for discussions, exhibitions, and performances. Irwin's paintings from the *Capital* series were displayed, alongside theatrical and video productions. During the event, artists and critics from Ljubljana and Moscow, including Gržinić, drafted the *Moscow Declaration*,²² which emphasized the importance of the historical, social, and cultural experiences of Eastern European countries in the 20th century for shaping a new identity. This identity transcends local specificity, acquiring universal significance. The declaration advocates reflecting on the past as a foundation for transforming the East and developing subjectivity that incorporates experiences with authoritarian regimes and collective memories. Simultaneously, it calls for

the creation of new social, political, and cultural infrastructures that reflect shared European and global values. This was not the only collaborative project. In June 1992, Slovenian and Russian artists organized a happening that combined performance, visual art, and historical references. The central event took place on Red Square in Moscow, where the artists unfurled an enormous black square - symbolizing Malevich's suprematist ideas - and, with the help of the audience, transformed it into an artistic act.

The Black Square, initially rolled up like a burial shroud to facilitate its transport from the bus, is unfolded by countless hands and rotated clockwise. Once unfurled in the heart of Red Square, it exerts the effect Malevich originally envisioned: it is mysterious, radiant, and possesses an indefinable power. Hundreds of people gathered along its edges embody the suprematist archetype. Cameraman Ubald Trnkoczy remarked that they looked like "a swarm of ants around a giant sugar cube."²³

Transcentrala

A year later, in 1993, Marina Gržinić and Aina Šmid created the documentary-artistic video project *Irwin: Transcentrala. NSK State in Time* (1993). Gržinić:

In the 1990s, one of the main directions of their work was reconstruction, repetition, and intentional redundancy of the grammar of contemporary art. This approach particularly focused on the recontextualization of the NSK movement - especially Irwin's work - within the frameworks of art, history, and politics.²⁴

The project explores the structure of the utopian NSK State and raises questions about its self-establishment. The central symbol, the



Studio Mzhalaafilm (Мжалалафильм)

cross,²⁵ which rotates around three axes, is transformed in the film into a swastika in space, symbolizing the concept of *Transcentrala*. The opening scene, utilizing optical illusion, emphasizes this transformation and lays the foundation for exploring NSK's ideological and visual symbolism. Through statements from movement members, the film provides insights into the concept of *The State in Time* while analysing visual politics, political utopianism, and the ideological subjugation of the individual. It also examines the concepts of NSK as an organism and a bridge, which emerged in the 1980s as a social and artistic experiment and, in the 1990s, turned eastward, highlighting the role of ideology in art - a role NSK members, as Miran Mohor notes, understood far better than their Western

counterparts.²⁶ From Moscow's perspective, Ljubljana is portrayed as the most peripheral part of the totalitarian system, emphasizing its knowledge of Western art, which surpasses the understanding of art in other communist states. The film delves into the relationships between space, time, and movement, the interpretation of signs/symbols, and the role of the author and the collective. The *State in Time* project is also a response to the political and social changes of the early 1990s, marked by war, nationalism, and the establishment of new states, offering a critical reflection on the state as a form rooted in ideology.²⁷ Irwin understood ideological art as one-dimensional, merely illustrating narratives, while the movement between spaces creates the true story. The film



Retroavantgarde, Marina Gržinić and Aina Šmid, *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin*, 1997

documents how NSK envisioned a traveling embassy in Moscow, intended to traverse not only Europe but also America, from East to West (*Transnacionala* project).²⁸ This project involved various U.S. artists connected by shared symbols and meanings that gave the journey its purpose.

Art is closely tied to its relationship with space and time (e.g., Weimar's Bauhaus or Moscow's Suprematism). NSK's project enters the concept of 'temporal space,' while Dragan Živadinov, who announces his spectacle at the end of the film, raises the question of 'space in time.' This duality transcends mere artistic form, addressing relationships between history, ideology, and visual symbolism. Gržinić:

In the film *Irwin: Transcentrala. NSK State in Time*, theater director Dragan

Živadinov from the group *Noordung Cabinet* describes one of his projects - a visionary trajectory of theatrical performances spanning decades. When Živadinov presented this idea in 1993, it seemed almost mythical, but over time it began to take shape as a reality:

"The premiere will take place on April 20, 1995, in Ljubljana. Twelve actors, all from Ljubljana, will perform. The theme of the performance will be William Shakespeare. The next performance will occur ten years later, in 2005, with the same actors, at the same place, at the same time, in the same costumes, and on the same stage. Everything will remain the same, except in cases where an actor has died. In such instances, the deceased actor will be

replaced by a symbol placed in the position they previously occupied.

For deceased actresses, their words will be replaced by a melody of the same length, while for deceased actors, their words will be replaced by rhythm. The surviving actors will perform as if the deceased are still present. The performances will then continue every ten years - 2015, 2025, and 2035 - culminating in the final performance in 2045. By then, all the actors will have passed away. I will still be alive, and the stage will be filled with symbols.”

This concept of temporality and theatrical continuity profoundly reflects NSK's commitment to ideological permanence and the tension between the transience of the individual and collective representation.

As 2025 approaches, the next performance is eagerly anticipated.²⁹

The video premiered in 1993 as part of Irwin's installation in the NSK Slovenian Pavilion at the Venice Biennale.

Retro-Avant-Garde and Mapping

Socialism in Theory and Film

In 1990, Peter Weibel introduced the concept of the discursive framework of the retro-avant-garde, providing an external perspective to interpret and define the (former) Yugoslav space. He incorporated the work of Mladen Stilinović, the 'Belgrade Malevich' (Goran Đorđević), and the Irwin group into this shared conceptual context, assigning their activities a unified theoretical framework.³⁰ Gržinić delved into these theoretical matters, publishing her findings in 1997 in the book *Reconstructed Fiction. New Media, (Video) Art. Retro-Avant-Garde. Essays on Theory, Politics, and Aesthetics*.³¹

That same year, together with Aina Šmid, she created the experimental video *Post-Socialism*

+ *The Retro-Avant-Garde* + *Irwin*, which, along with *Irwin: Transcentrala. NSK State in Time*, became a seminal work for understanding the connections between art and ideology in post-socialist contexts. Understanding the concept of the retro-avant-garde required clarifying its conception. In this context, a theory emerged that positioned Irwin's work not solely through the lens of retro-avant-garde principles but within broader historical and philosophical frameworks. Central to this was Hegel's dialectic of thesis, antithesis, and synthesis,³² where Irwin's embassy projects for *The State in Time* represented the synthesis, while Stilinović and the 'Belgrade Malevich' embodied the thesis and antithesis, respectively.

The Croatian artist Mladen Stilinović, as the thesis of the retro-avant-garde concept, opened a space for exploring the ideological dimensions of art through his linguistic experiments. One of Croatia's most prominent conceptual artists, he was known for his ironic and critical works that revealed the entanglement of art, politics, and ideology, often critiquing repressive systems from socialism to capitalism. His well-known installation, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, highlighted the dependence of artistic practice on global cultural hegemony, positioning language as a key tool of performativity and critique. Stilinović was a member of the *Group of Six Artists (Grupa šestorice autora)*, which in the 1970s experimented with alternative forms of art outside institutional frameworks. Why him? Gržinić:

Stilinović was the first to engage with the ideology of language. One of his most important and well-known statements is that *an artist who does not speak English is not an artist*. This is a crucial observation, revealing that while one might think from within a socialist context, the moment one seeks to be part of art as an institution, proficiency in English becomes

essential. Stilinović also emphasized that language is inherently performative. This position is well illustrated in the video, which incorporates footage of his documentary works and photographs.³³

The Antithesis, as Gržinić emphasizes, paradoxically emerges in Belgrade through the work of the 'Belgrade Malevich,' who focused his practice on conceptual investigations of reproduction and appropriation. In the 1980s, he created a series of works that reinterpreted pieces by Kazimir Malevich, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and others, thereby problematizing the notions of authorship, originality, and the value of art. Copying, which in the 1980s was considered one of the most provocative artistic gestures, was elevated by him into a critical strategy that challenged the art system based on authenticity and the artist's signature. Gržinić:

Dorđević's approach is rooted in analytical philosophy. As a mathematician, he received a scholarship and travelled to the United States in the 1980s, where he encountered the major revolution in contemporary American art characterized by repetition. At that time, conceptual artists engaged in re-creation or reproduction - Egon Schiele, Cindy Sherman, and others replicated works by other artists or key scenes from films, signing them with their own names. The central paradox was that, despite the act of repetition, authorship was retained through the artist's signature. Dorđević adopted and deepened this practice by refusing to sign his works with his own name, instead performing under the persona of the 'Belgrade Malevich.' His adoption of Malevich's identity symbolically invoked the entire history of Eastern art. This was significant because, at the time, no history of contemporary art existed within socialist regimes.

In Yugoslavia, the history of art was accessible through books, but there was no opportunity to see original works. Artists and art historians could not travel to exhibitions or view originals. Experiencing Malevich's work in person - his fascinating cross - revealed that what had been imagined as an enormous, spatially dominant figure was, in reality, a small painting. In perception, however, it had been elevated to a monumental scale, capable of organizing an entire space.³⁴

In the film experiment by Gržinić and Šmid, all the most significant works essential to the avant-garde, the West, and modernism appear, forming the foundation of contemporary artistic understanding - but not in their original form. Gržinić:

Indeed, these are not originals, but copies created by the so-called 'Belgrade Malevich,' who reproduced one work after another. These pieces were exhibited at the ŠKUC Gallery in Ljubljana in the 1980s. It was an extraordinary exhibition that raised important questions, later philosophically explored in the video. We did not have the opportunity to see original works by Magritte, Picasso, Matisse, and others. Instead, in *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin*, we included copies of works by Duchamp, Picasso, Matisse, and Malevich.³⁵

The synthesis represented by Irwin, as described by Gržinić, transcends politics in its direct ideological form. Their art is deeply ideological as it produces concepts that are far from neutral. These concepts shape perceptions of the world, interpretations of art history, and understandings of the Western historical paradigm, which often excludes the East. Through their visualizations, Irwin skilfully articulates these issues, while Gržinić, with her

theoretical approach, provides a foundation for understanding their concepts within a broader historical and ideological framework.

The video *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin* by Gržinić and Šmid delves deeply into postmodernist debates grounded in Gržinić's theory of the retro-avant-garde and the concept of mapping post-socialism. The video specifically focuses on the work of the Irwin group, not as a documentary record but as an experimental form that establishes a broader theoretical and historical context. Within this framework, the thesis develops that their work cannot be read solely through the lens of the retro-avant-garde principle but "must instead be situated within key historical and philosophical positions."³⁶ In her essay "Mapping Post-Socialism," Gržinić argues that the East did not provide the West with adequate theoretical and interpretive tools for understanding the uniqueness and diversity of artistic projects emerging from the former East.³⁷ Gržinić:

In 1997, we continued exploring the significance of NSK and the ideology of the retro-avant-garde in the video *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin*. This video is based on my philosophical essay "Mapping Post-Socialism," interpreted by actor Jernej Šugman. The text functions as a theoretical treatise on the cultural, artistic, and political landscapes of post-socialist Yugoslavia and its successor states during the 1980s and 1990s.

The video focuses on one artistic group and two individual artists: the group Irwin from Ljubljana, Mladen Stilinović from Zagreb, and the artist from Belgrade known as the 'Belgrade Malevich.' Through their art and engagement with socialist and post-socialist ideologies, these figures offer a unique 'coding' of the former Yugoslav territories. This process was the catalyst for the retro-avant-garde, a true avant-garde movement that emerged in the 1980s and

1990s and radicalized the potential of contemporary art in the state once known as Yugoslavia.³⁸

The video includes a montage of rare historical documentary materials - some preserved only on VHS - alongside reflections from the previously mentioned Peter Weibel and Slovenia's most prominent philosopher, Slavoj Žižek. The film features the acclaimed Slovenian actor Jernej Šugman and Milena Zupančič, a star of Slovenian and Yugoslav cinema, as an iconic figure of the avant-garde. Gržinić describes the dramaturgy of her video experiment as follows:

In our video, Ali,³⁹ portrayed by Jernej Šugman, becomes a symbol of a specific way of life that exists at the intersection of art and culture, while simultaneously undermining established boundaries of academic thought. Ali is not just an individual; he represents a stereotype, a prototype, and an archetype of his era. This period, marked by the division of the world with the Iron Curtain, also heralded the beginning of Europe's fraught immigration policies and racial issues. What began as resistance against Turkish immigrants evolved into widespread xenophobia targeting Muslims and other marginalized groups striving to become part of the 'greater European family.' The 1970s were also a time of stagnation for countercultural movements, which began losing momentum - at least until 1976, when punk culture reignited rebellion and protest.

The choice of Ali as a character in our video was a deliberate rejection of using film characters solely for 'commercial' entertainment. Instead, we sought to anchor the political dimension of the image in the transience of the immigrant's existence, illustrating the precise implications of broader geopolitical

dynamics. In the video, Ali transcends the socio-political sphere and enters the artistic context, evoking reactions of comfort, disgust, or a blend of both.

In the opening scene of *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin*, we borrow a sequence from Roman Polanski's *Chinatown* (1974). Ali begins his monologue on post-socialism, visually depicted as 'Jack Nicholson' from *Chinatown*, complete with a bandaged nose. As a product of society's dysfunctional relationship with technology, Ali personifies a nightmare - both for himself and for the narrative of the retro-avant-garde. Through him, ideology materializes in the spheres of the body, history, art, and culture.

The video also explores the relationship of the retro-avant-garde with technology, emphasizing that this movement was not merely an artistic construct but was fundamentally dependent on technological conditions. This perspective highlights how the retro-avant-garde, like art itself, shapes fiction. While technology may not dictate destiny, it certainly defines the context in which art emerges.

In one of the most distinctive scenes, Ali speaks on the phone, while the voice of Peter Weibel can be heard, and Weibel's name is written on the telephone receiver. This comedic moment draws attention to the framework that supports the fictional narrative of the video. Weibel's presence - recognized as one of the first curators to popularize the term 'retro-avant-garde' in the context of NSK/Irwin - anchors the concept within the frame, even as the narrative of the video evolves independently.

In other words, while Weibel is known for being difficult to reach, in this context, he is present and even speaks. His reappearance in this space reflects a return to the arena he helped define as the one who coined

the term 'retro-avant-garde.' However, paradoxically, this space is no longer 'his.'⁴⁰

How to create an experimental video that is political while avoiding a documentary approach?
Gržinić:

The key lies in establishing associative connections with selected materials, allowing for the creation of a broader context without directly presenting facts. This approach, applied in the film *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin*, relies on the intertwining of artistic and theoretical foundations. In my text on the retro-avant-garde, I do not treat Irwin's position as an isolated phenomenon in Slovenia but place it within a broader regional context, encompassing two key practices in Croatia and Serbia. The film is more than an artistic concept - it is a political essay executed through montage and visual language. With this approach, I sought to rethink the history of the avant-gardes from the perspective of Eastern Europe, where Western influence served as the dominant framework for understanding art. Irwin's practice enables the visualization of theoretical concepts that I articulate in my texts. It is not about the artists themselves thinking within broader theoretical frameworks. This film and this text that I am creating are not self-evident. That is why this video is experimental - a form of political essay expressed through visual language and montage, which does not narrate an intimate story but instead creates a theoretical video through theory itself. It is a theoretical and critical essay aimed at exploring and examining what was happening within a context that, at the time, was completely incomprehensible to many.⁴¹

Gržinić argues that the discussion about ideology in art truly began with Louis Althusser's work *Ideology and Ideological State Apparatuses*, which was translated from French into English in 1971,⁴² and with contributions from conceptual artists such as Joseph Kosuth. Althusser, as Gržinić emphasizes: "materialized the artistic revolution of contemporary art"⁴³ by demonstrating that art is not merely an anthropological phenomenon but an ideological institution with political and conceptual consequences. According to Althusser, art cannot be understood outside the ideological framework within which it is created and operates. This ideological dimension of art was radically expanded by Slavoj Žižek in the 1980s.⁴⁴ Žižek's groundbreaking thesis - that ideology operates even without a specific context - elevated the concept to an abstract level while simultaneously linking it closely to concrete artistic practices. By doing so, Žižek extended Althusser's understanding of ideology, turning it into a key tool for analyzing the political, aesthetic, and cultural dimensions of artistic production. Gržinić:

It became clear that art is always embedded in a broader social and political context. It is not merely a form of creativity but a reflection of the time in which it is created. This time is always inscribed in its content and form. An example of this is the Futurists, who are often viewed today as fascists - something that was overlooked and taboo for many years - while their art was defined within the framework of the awakening of the urban idea.⁴⁵

Synthesis. Riders of the Apocalypse: Necrorealism and Contemporary Dystopia

Necrorealism was not merely an artistic movement but a radical response to Soviet ideology. Instead of glorifying socialist values, the Necrorealists used a subversive approach to expose the disintegration of ideological structures, portraying them as grotesque and absurd realities. Their art, described by Sergey Dobrotvorsky as 'prophetic,' foretold the end of ideologically controlled art and the transition to a freer cultural expression.⁴⁶ Their vision is lucidly summarized by Gržinić:

The Necrorealists transitioned in their work from surrealism to complete madness. However, this is not madness - it is pure and unwavering dystopia, revealing an absurd and grotesque perspective on reality while posing questions about the meaning and collapse of human existence. Necrorealism dealt with dystopia long before it fully emerged in the West.

In the East, there were utopias, while in the West (including Yugoslavia) during the 1980s, there were Foucault's heterotopias. While we were in heterotopia, the Necrorealists were already in dystopia - in the future, or rather our present, where society has become profoundly dystopian. The Necrorealists developed this vision even before the rise of social media in the West.⁴⁷

With their art, the Necrorealists exposed a dehumanized culture, emptied and subordinated to ideology. Through grotesque imagery, absurdity, and dehumanization, they critically addressed the repressive mechanisms of Soviet society while exploring the decay of the body and psyche. Their works, inspired by pathological phenomena and ideological spectacles, depicted decomposition and

death, raising fundamental questions about the meaning of existence within a stagnating system. Necrorealism was not merely an artistic practice but also an anticipation of the future.

Gržinić concludes the discussion with the concept of necropolitics, as defined by Achille Mbembe. She describes this dystopian state of necropolitics in the following way:

In 2003, Achille Mbembe developed the concept of necropolitics as a complement and extension of Michel Foucault's concept of biopolitics. While biopolitics examines the mechanisms of power that regulate and manage life, necropolitics highlights how power is exercised to decide over death and determine which lives are deemed worthy of living and which can be subjected to violence, exploitation, or destruction. Mbembe specifically links the concept of necropolitics to colonialism, racism, and war, where certain groups of people are treated as 'disposable' or 'sacrificable.' This logic of death manifests in contexts where exclusion, marginalization, and dehumanization result in death. In colonial and postcolonial settings, necropolitics is enacted through states of emergency, occupations, and camps, where subordinate communities are perpetually exposed to the threat of annihilation.⁴⁸

Gržinić frequently references this concept in her work when analyzing contemporary forms of inequality, exploitation, and violence, particularly in relation to migration policies, postcolonial dynamics, and global capitalism. She examines how authorities manipulate bodies and death to consolidate their power structures, where death is not merely a final event but a persistent condition that defines social and political existence. Necropolitics has illuminated the dystopian elements now recognized in social media, the manipulation of truth, and phenomena such as Donald Trump. Gržinić describes him

as a 'necro-dystopian figure' who embodies the extremes of capitalism, post-truth, and the dismantling of any emancipatory politics. She emphasizes: "Trump is not alone; he is supported by Germany, France, the UK, Slovenia, and others."⁴⁹ The contemporary reality, which Gržinić terms 'necro-dystopia,' goes beyond traditional dystopia. Necro-dystopia describes a state of political reality devoid of foundations and context, where truth, ideology, and social structures have disintegrated.

In this chaotic framework, where power operates according to the logic of necropolitics, questions of truth, justice, and collective action become increasingly marginalized. Necro-dystopia opens space for critiquing contemporary social and political arrangements while warning of the dangers of authoritarianism, dehumanization, and the misuse of technology, which increasingly permeate everyday life.

In conclusion, this specific diagnosis of the current state raises questions not only for philosophy and politics but also brings new challenges for art. As a space of resistance and reflection, art is called upon to reconsider its role in this context. How can artistic practice respond to the disintegration of truth, social structures, and emancipatory potentials? Can it function as a space for engagement and solidarity, or does it take on the role of a dystopian mirror, exposing the mechanisms of dehumanization and violence? In this context, Necrorealism remains significant as both an aesthetic and a political strategy - not merely as a record of the anxieties of its time but also as a warning and a call for the possibility of a different, more humane future.

Notes

¹ Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost. Retroavantgarda. Eseji o teoriji, politici in estetiki* (Ljubljana: Koda, 1997), 195–208, 11.195.

² Marina Gržinić, *Historie Dysydenckie. Rewolucje Przyszłości*, edited by Łukasz Guzek (Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2024).

³ Marina Gržinić, „Biopolityka, Nekropolityka, Radykalna Estetyka,” in *Marina Gržinić. Historie Dysydenckie. Rewolucje Przyszłości*, edited by Łukasz Guzek (Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2024), 25–141.

⁴ Ibidem, 133–134.

⁵ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive. Gržinić notes that the case involving Roman Uranjek, a member of the Irwin art collective, remains complex and underexplored. Uranjek died by suicide in 2022 while facing accusations of sexual misconduct at art gatherings in Ljubljana, which allegedly occurred over several years. The incident sparked controversy, but the scandal was quickly suppressed, with many in the community claiming to have been unaware of any wrongdoing. The circumstances continue to raise questions about accountability and the cultural climate of the time. See <https://www.delo.si/novice/slovenija/skupina-irwin-vse-kar-o-vemo-o-fotopubu-smo-izvedeli-iz-medijev>.

⁶ The films by Marina Gržinić and Aina Šmid are available on the website <https://grzinic-smid.si>.

⁷ Maša Guštin, *Kino w Mieście - Miasto w Kinie: Petersburgska Twórczość Filmowa w Czasie Transformacji* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017), 111.

⁸ Marina Gržinić, „VHS as a Medium of Subculture,” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/193/469>, <https://doi.org/10.17892/app.2020.0000.193>.

⁹ As part of the studio, Andrej Miertvyj (Kurmajarov), Evgeny Kondratyev, Oleg Kotelnikov, and Denis Kuzmin were involved. Later, they were joined by Konstantin Mitenyev, Igor Bezrukov, Andrey Medvedev, Ivan Sotnikov, Iveta Pomerantseva, Sergey Vinokrugov, and others. In addition to filmmaking, they also engaged in literature, photography, and painting. Maša Guštin, *Kino w Mieście - Miasto w Kinie: Petersburgska Twórczość Filmowa w Czasie Transformacji*.

¹⁰ More about other members of the Necrorealist movement can be found in the publication created as part of the eponymous exhibition at the Moscow Museum of Modern Art in 2011. *Necrorealism*, edited by Nelly Podgorskaya. Moscow: Museum of Modern Art, 2011.

¹¹ Maša Guštin, *Kino w Mieście - Miasto w Kinie: Petersburgska Twórczość Filmowa w Czasie Transformacji*, 118–119.

¹² Marina Gržinić, „VHS as a Medium of Subculture,” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*.

¹³ Peter Weibel (1944–2023) was an Austrian artist, theorist, curator, and educator who left a remarkable legacy in the field of contemporary art and media theory. His work bridged art, technology, and theory, often exploring the impact of technology on society and artistic creation. Weibel was renowned as the director of the Center for Art and Media in Karlsruhe, where he curated numerous significant exhibitions and projects. His artistic practice encompassed performance, video art, interactive installations, and digital media. In his theoretical contributions, he examined the concept of the ‘expanded media space’ and the influence of digital technology on perception and communication. Weibel collaborated closely with artistic collectives such as NSK and contributed to discussions on the retro-avant-garde, particularly through his role in popularizing the term, which refers to the work of the Irwin group and the broader NSK movement. He was also a prominent voice in philosophical debates, integrating art with science and philosophy, with a focus on societal transformations in the technological era.

¹⁴ Peter Weibel, “Peter Weibel: Death is the Capital of Culture. A Conversation with Olesya Turkina,” in *Necrorealism*, edited by Nelly Podgorskaya (Moscow: Museum of Modern Art, 2011), 42–43.

¹⁵ Maša Guštin, *Kino w Mieście - Miasto w Kinie: Petersburgska Twórczość Filmowa w Czasie Transformacji*, 117.

¹⁶ Viktor Mazin, “Die Einfassung des Nekrorealismus,” in *Parallel'noe kino. Die russische Filmnächte 04.–06.02.99*, edited by H. Höller and B. Wolf, Graz, 1999, p. 41.

¹⁷ Marina Gržinić, „VHS as a Medium of Subculture,” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*.

¹⁸ Konstanty Usenko, *Oczami Radzieckiej Zabawki. Antologia Radzieckiego i Rosyjskiego Undergroundu* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 39.

¹⁹ The *State in Time* project, developed by the Neue Slowenische Kunst (NSK) collective, represents an artistic and ideological entity without physical territory, situated in time. It serves as a symbolic critique of nation-states, raising questions about belonging, identity, and citizenship. As an abstract social body, it merges artistic projects with political reflection, including the issuance of NSK passports, which express resistance to conventional notions of statehood and national borders.

²⁰ Apartment Art (*kvartirnoje iskusstvo*) was a Russian art movement that emerged in the late Soviet era (1960s to 1980s) as an alternative to official art, which prioritized socialist realism. Artists presented their work in private apartments, as public spaces were inaccessible to independent creators. Events such as exhibitions, performances, and literary readings took place in intimate settings, allowing artists to evade censorship and create without restrictions. The movement encompassed a variety of media, including painting, poetry, and conceptual art, with key figures such as Ilya Kabakov, Erik Bulatov, and groups like the Moscow Conceptual School and the Leningrad Necrorealist Scene. Apartment Art symbolized resistance against the repressive

system and the creation of a space for free artistic expression. Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn, and David Morris, *Anti-shows: APTART 1982–84* (London: Afterall Books, 2017).

²¹ Aleš Erjavec and Marina Gržinić, "Mythical Discoveries, Utopian Spaces and Post-Socialist Culture," *Filozofski vestnik / Acta Philosophica*, vol. XIV, no. 2 (1993): 21–34.

²² Eda Čufer and Irwin, "Koncepti in odnosi," in *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003), 231.

²³ Michael Benson, "Prihodnost je zdaj," in *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003), 196.

²⁴ Interview with Marina Gržinić, 29 December 2024. Author's archive.

²⁵ The influence of the Russian avant-garde, particularly Kazimir Malevich, was pivotal for Laibach. Their first poster, featuring nothing but Malevich's cross, became a key symbol. Later, the cross appears everywhere. It was often misinterpreted as a Christian cross, suggesting a form of Catholic euphoria.

²⁶ Miran Mohor in film *Irwin: Transcentrala. NSK Država v času* (1993), dir. Marina Gržinić and Aina Šmid, <https://grznic-smid.si/?p=488>.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Eda Čufer, "Transnacionala – Potovanje z Vshodne na Zahodno obalo," in *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003), 177–186.

²⁹ Interview with Marina Gržinić, 29 December 2024. Author's archive.

³⁰ Marina Gržinić, "Sinteza: retroavantgarda ali mapiranje postsocializma," in *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003), 218.

³¹ Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost. Retroavantgarda. Eseji o teoriji, politiki in estetiki* (Ljubljana: Koda, 1997).

³² Slavoj Žižek, "The Spectre of Ideology," *The Žižek Reader*, edited by Elizabeth Wright and Edmond Wright (Malden, MA: Blackwell, 1999), 53–86.

³³ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

³⁴ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

³⁵ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

³⁶ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

³⁷ Katarzyna Kosmala, "Constructed Stories of (Non)Belonging to Europe: Performative Videos of Marina Gržinić and Aina Šmid," *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, XV (XXIV) (2013): 81–82.

³⁸ Interview with Marina Gržinić, 29 December 2024. Author's archive.

³⁹ *Post-Socialism + The Retro-Avant-Garde + Irwin* draws inspiration from the character of Ali in *Ali: Fear Eats the Soul* (1973), directed by Rainer Werner Fassbinder. In Fassbinder's film, Ali, a Moroccan immigrant in Germany, becomes a central figure for exploring racial tensions between Germans and immigrants from Muslim countries. Through the emotional depth of melodrama, Fassbinder unveils the complexity of these racial dynamics in 1970s Germany.

⁴⁰ Interview with Marina Gržinić, 29 December 2024. Author's archive.

⁴¹ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

⁴² Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)," in Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127–186.

⁴³ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

⁴⁴ Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci*. Zbirka Družboslovje (Ljubljana: Delavska enotnost, 1987).

⁴⁵ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

⁴⁶ Сергей Добротворский, "Авангардисты в небесах," *Сеанс* no. 2 (1991): 12–16.

⁴⁷ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

⁴⁸ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

⁴⁹ Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.

Bibliography

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)." In *Louis Althusser, Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster, 127–186. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Benson, Michael. "Prihodnost je zdaj." In *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns, 195–197. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Čufer, Eda, and Irwin. "Koncepti in odnosi." In *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns, 230–231. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Čufer, Eda. "Transnacionala – Potovanje z Vzhodne na Zahodno obalo." In *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns, 177–186. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Erjavec, Aleš, and Marina Gržinić. "Mythical Discoveries, Utopian Spaces and Post-Socialist Culture." *Filozofski Vestnik / Acta Philosophica*, vol. XIV, no. 2 (1993): 21–34.
- Gržinić, Marina. „Biopolityka, Nekropolityka, Radykalna Estetyka.” In *Marina Gržinić. Historie Dysydenckie. Rewolucje Przyszłości*, edited by Łukasz Guzek, 25–141. Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska: 2024.
- Gržinić, Marina. *Historie Dysydenckie. Rewolucje Przyszłości*, edited by Łukasz Guzek. Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2024.
- Gržinić, Marina. *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost. Retroavantgarda. Eseji o teoriji, politiki in estetiki*. Ljubljana: Koda, 1997.
- Gržinić, Marina. "Sinteza: retroavantgarda ali mapiranje postsocializma." In *Irwin: Retroprincip*, edited by Inke Arns, 218–222. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Gržinić, Marina. "VHS as a Medium of Subculture." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. <https://doi.org/10.17892/app.2020.0000.193>.
- Guštin, Maša. *Kino w Mieście - Miasto w Kinie: Petersburska Twórczość Filmowa w Czasie Transformacji*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- Guštin, Maša. Interview with Marina Gržinić, 17 January 2025. Author's archive.
- Guštin, Maša. Interview with Marina Gržinić, 29 December 2024. Author's archive.
- Irwin. "Delo." *Delo.si*. Accessed July 5, 2025. <https://www.delo.si/novice/slovenija/skupina-irwin-vse-kar-o-vemo-o-fotopubu-smo-izvedeli-iz-medijev>.
- Kosmala, Katarzyna. "Constructed Stories of (Non)Belonging to Europe: Performative Videos of Marina Gržinić and Aina Šmid." *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, XV (XXIV) (2013): 65–88.
- Mazin, Viktor. „Die Einfassung des Nekrorealismus." In *Parallel'noe kino. Die russische Filmnächte 04.–06.02.99*, edited by H. Höller and B. Wolf, Graz, 1999.
- Necrorealism*, edited by Nelly Podgorskaya. Moscow: Museum of Modern Art, 2011.
- Tupitsyn, Margarita, Victor Tupitsyn, and David Morris. *Anti-shows: APTART 1982–84*. London: Afterall Books, 2017.
- Usenko, Konstanty. *Oczami Radzieckiej Zabawki. Antologia Radzieckiego i Rosyjskiego Undergroundu*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- Weibel, Peter. "Peter Weibel: Death is the Capital of Culture. A Conversation with Olesya Turkina." In *Necrorealism*, edited by Nelly Podgorskaya, 42–45. Moscow: Museum of Modern Art, 2011.
- Žižek, Slavoj. "The Spectre of Ideology." In *The Žižek Reader*, edited by Elizabeth Wright and Edmond Wright, 53–86. Malden, MA: Blackwell, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci. Zbirka Družboslovje*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.
- The Films by Marina Gržinić and Aina Šmid. Accessed July 5, 2025. <https://grzinic-smid.si>.
- Добро́творский, Сергей. "Авангардисты в небесах." *Сеанс*, no. 2 (1991): 12–16.

Janusz CZECH

A.K.T; Pforzheim, Germany

'SECOND-CLASS' CITIZEN POSITIONS AND THE WORKS OF GRŽINIĆ/ŠMID A SEA OF TRAUMATIZED SOULS STUCK IN THE POST-SOCIALIST ERA

In the fall of 2023, we exhibited *Nothing New in the East* at A.K.T; in Pforzheim, Germany. The exhibition included 28 contemporary pieces (together with a collection of posters) that originated from or had a direct connection to the Eastern European region.

The exhibition was split between two institutions: at A.K.T; we showed contemporary artworks, while our sister institution, the EMMA Creative Center, exhibited Polish posters from the collection the Dydo Gallery in Kraków has built over the last 60 years. These posters illustrate the complex history of Poland since the Second World War.

The title of the exhibition *Nothing New in the East* was of course deliberately chosen. It was clear that many visitors would make a direct connection to Remarque's novel *Im Westen nichts Neues* (1929), literally "Nothing New in the West." The novel was published in English translation in the same year as *All Quiet on the Western Front*. Surprisingly, hardly anyone was bothered by the title or the play on words (with the exception of a class of Ukrainian refugee children who visited the exhibition). In my opinion, this indicates the conscious or unconscious attitude of the viewers.

"Nothing New in the East" was not formulated as a statement, but as an ambivalent question. However, most people did not understand it that way. For the West, there is nothing new in the East – except war. But there is a lot that is new in the East! But the new is contaminated with the old. Recognizing this is a challenge.

Main Anchor for the Thematic Orientation

In this context, the "WE" (which stands for Western Europeans) is an essential focal point in terms of emancipation and participation. "WE" could also be seen as the imaginary extras and the mirror of obsessions in the thematic depths of Marina Gržinić and Aina Šmid's works. Or like foreign bodies in a sea of traumatized souls stuck in the post-socialist era, fearing to be swallowed up by capitalism and new identity movements without questioning their own guilt.

In the exhibition *Nothing New in the East* we showed five major works from the last

40 years of Gržinić/Šmid's oeuvre: *Moments of Decision* (1985), *Bilocation* (1990), *The Butterfly Story* (1995), *Obsession* (2008) and *Seizure – Rewriting Counter-Histories* (2015).

Together, these works formed the main anchor for the exhibition's thematic focus. In a wooden room created specifically for these five works, located in the middle of one of the exhibition floors, the works were isolated from and simultaneously enveloped by many different pieces. They served as a kind of fixed point, the centre of a coordinate system around which the other works revolved. Their presence, urgency and impact are essential for subsequent generations. Nearby were works by Ieva Epnere, Rufina Bazlova and Sofia Tocar, Julia Beliaeva, Márta Czene and Krišs Salmanis.

All of these artists deal with past and present issues related to confronting reality: examining the structures of recent history, exploring childhood and the search for identity, the legacy of failed socialism and its relationship to capitalism, the role of women and the questioning of female attitudes, war and war-related contexts and the consequences of war, overcoming trauma, questions about the relationship between religion and the state, questions about the nature of democracy and its future perspectives. The work of Gržinić/Šmid is exemplary for reflecting upon and contextualising these themes and serves as a model for subsequent generations of artists, which made it decisive in terms of the exhibition's structure.

Their works not only highlight historical and contemporary references, they also dissect and analyse the realities, fictions and corruption driving male-dominated society, which has manifested itself in various ways over the centuries and where violence is the norm, be it physical or psychological. The legacy of colonization, patriarchy and exploitation continues in the structures it has established and, with the aid of new technologies, it seeks to spread to new terrain, to maintain inequality, and to avoid confronting its legacy and the trauma it has yielded.

Their works affirm the need to rethink philosophical insights and narratives. In the exhibition *Nothing New in the East*, they have provided this impetus.

The Eastern European View of Europe

In view of the current crisis and war-related situation in Europe, the exhibition was intended to shed light on the Eastern European view of Europe, present Eastern European perspectives, and promote an open discourse. I had been considering the idea of such a thematic exhibition for some time. The discussions and conversations that took place in Germany after the outbreak of the war in Ukraine made it clear that a substantive debate on the topic of so-called Eastern Europe was necessary. These often-hysterical discussions revealed a lack of background knowledge and a lack of interest in a serious and well-founded debate, which would have required a shared sense of responsibility and awareness.

It became all too clear that the so-called Western European realm shows little interest in history and in social and historical contexts – neither that of the post-war period nor of the period after EU enlargement. A climate of stigmatization prevails, which seems to have been confirmed time and again by conflicts since the 1990s. Having roots in the East meant hiding mentally behind the Wall. No discourse. No perspective. Only defiance and violence. A cliché that seems to be confirmed by the current war in Ukraine. Just like in Timothy Snyder's *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin* (published in 2010). Only self-inflicted. These were the comments I heard from visitors to the exhibition at A.K.T.;



Exhibition *Im Osten Nichts Neues* (Nothing New in the East), A.K.T.; Pforzheim, 2023

History as a Question of Perspective

Of course, this was nothing new to me. I was born in Poland, but have spent most of my life in Germany. And of course I have always been judged and categorized on the basis of my origins and the same clichéd images of history. To this day, even though I have lived in Germany for almost 40 years.

All too often things get mixed up, for example, due to a lack of basic knowledge, such as the assignment of capital cities to their respective countries. A serious discussion about the past of Eastern Europe from the post-war period to the present was and is only possible with a few select people.

With the fall of the Iron Curtain in 1989, Germany experienced reunification and Western Europe saw the end of the division of the continent. From the perspective of the Eastern European states, this event marked the final end of the Second World War. Many of these states had not exactly been willing members of the Warsaw Pact.

This rarely played a role in history lessons at German schools. There, historical analysis was limited to Hitler's putsch, the Nazis' rise to power, the Blitzkrieg, Stalingrad (although Napoleon's failed campaign was also briefly mentioned) and Stauffenberg's uprising (the 'good German'). Then the 'good Americans' and the 'bad Russians.' Other countries on the eastern border of West Germany were not mentioned. They simply disappeared behind the Wall after the Second World War. (Incidentally, this view is also prevalent in today's analyses of the war in Ukraine. It is all about Western Europe, Russia and America. The other states in between seem to be just a buffer zone.) The Hungarian uprising, the Prague Spring or Polish Solidarity are only known to connoisseurs. And when the Wall came down, which the average West German interprets as the result of a peaceful revolution by the East Germans, Eastern Europe was simply integrated into Western Europe. Economically speaking,

The countries of Eastern Europe had to adapt quickly to a new, market-oriented, democratic system without having the opportunity to reflect on their own identity and come to terms with the events of the 20th century. Today, some 30 years later, we are facing the challenges of a difficult European unification process. Eastern European states are fighting for their place, their identity and their voice in Europe, while Western European countries often find it difficult to understand the motives and actions of their Eastern European neighbours.

Two Sides of the Imaginary Wall

During my research for the exhibition *Nothing New in the East*, I noticed that young female artists in particular are struggling to find their identity and their voice. This underscores the importance of the works by Gržinić/Šmid. They question the past and the present by connecting a seemingly imaginary space with the harsh reality of a society that has been searching for its identity for decades. This is reminiscent of Kosovo 30 years ago and can easily be transposed onto the current situation in Ukraine and elsewhere. It is the struggle of an emancipating social class against the trauma of patriarchy and male heroism that has developed over decades.

I have spent a lot of time thinking about the two sides of the imaginary wall of Eastern Europe in today's EU. On the Eastern side, the challenge is to cope with the present without having the time to face the past. They are discriminated against by Western clichés while others have already passed judgment.

This image is reinforced when you look at the history of Eastern European countries, which all seem to have voluntarily joined the Russian-dominated Warsaw Pact and resigned themselves to their fate behind the Great Wall. And now they are expected to submit to the EU, its values and its dominant culture (which is always talked about in Germany). Like an underage child dreaming of

playing in the biggest stadium. Except that the foundations have not yet been laid.

Academic Sense of Superiority

In Germany, most people from Eastern Europe are associated with cheap labour, cheap care workers or good career opportunities in the sex industry. In my opinion, this has solidified into a kind of academic feeling of superiority among the population. “Made in Germany” stands for quality. “Made in Eastern Europe” stands for quantity. And this idea has become ingrained in people’s minds. “WE” see “THEM” as uneducated second-class citizens, as masters of improvisation and sloppy work.

I can cite many examples from my own experience. I grew up in a neighbourhood where almost exclusively people of Eastern European descent (mainly Russian-Germans) lived. Due to a poorly implemented migration policy, all people of a certain origin were settled in a neighbourhood just outside the city. This place developed into a kind of ghetto that offered the inhabitants the opportunity to live their old lives, habits and principles, just in a different place. The result was a parallel city with its own specific system of repression, a place that was rich and creative in terms of possibilities for criminal enterprise. Anyone who tried or tries to escape from this place carries a stigma. When the 2016 World Cup took place in Russia, the press asked me (by then I had become a reasonably respectable member of the cultural sector) what the mood was like and how Russians were behaving. I said: “I have no idea. I was born in Poland.” When Russia’s blitzkrieg in Ukraine failed, the press called me again. This time it was about arranging an interview with a Russian deserter and whether there were discussions within families...

Of course, they are not interested in my work as an artist and curator who deals with socio-political processes, or in me as an artist living and working in Germany who has gone

through all levels of education via the so-called second educational path, from vocational training to university (the academy).

Nevertheless, stories from people with a similar background to mine, who are referred to as ‘people with a migration background,’ would be very interesting to hear, because their family stories show the complexity and opacity of people’s perceptions and understandings of both Eastern European and German history. Everyone has heard different and contradictory stories about the war and the guilt and innocence of their families. And the case is certainly the same from one family to another. Whether in Poland, the Czech Republic, the Balkans or the Baltic states. One of the artists in the exhibition, the writer Susanne Fritz, has portrayed this impressively in her 2018 book *Wie kommt der Krieg ins Kind* (in English: *They Left us War and Silence*), in which she traces her mother’s search through German-Polish historiography and narrative.

Mara Ambrožič VERDERBER

Piran Coastal Galleries (OGP)

ART IS CREATIVITY. BUT IT IS ALSO AN
INSTITUTION. AND EVERY INSTITUTION
IS POWER

Mara Ambrožič Verderber in conversation with Patricija Maličev. The interview was published in the Saturday Supplement of the *Delo* newspaper (November 18, 2024, pp. 24-27).

Four years ago, you took over the position of director of the Piran Coastal Galleries. You came from abroad with a wealth of experience and knowledge. What has happened since then?

● In 2020, when I was still raising my baby, I saw in the *Primorske novice* newspaper that a call for a director of the public institute the Piran Coastal Galleries was open for approximately one week. I applied in September 2020, right after the pandemic lock-down, when we couldn't go anywhere. I was very happy and, of course, also satisfied that the Municipality of Piran offered me the position at that time. In the first year, I was

also very dedicated and engaged in getting to know the internal dynamics, local specifics, and problems of the area of Slovenian Istria, where I have been leading the institute for four full years now. In the very first year, we outlined the long-term development of the institution, which we are carrying out together with local communities, including the founding Municipality of Piran and the Municipality of Koper, and with the support of the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia. The institution also reflects its goals, which have an national and international context, because the Piran Coastal Galleries is primarily financed by the Ministry of Culture, and having been designated a provincial national museum of the fine arts, serves the public cultural interest by implementing cultural activities in the area of the Republic of Slovenia and beyond.

With what goals?

● The continuation and historical upgrade of those goals that those who came before me set as the fundamental pillars of this art institution – and here I am thinking, above all, of Toni Biloslav,

without whom the OGP would not exist. The goals we are implementing are connected with global trends, placing Slovenian artists of local and national importance in a new artistic panorama and enhancing purchases for the OGP's public collection, establishing a digital connection with the world, networking with domestic intelligentsia abroad, and supporting young talents and the so-called 'middle generation,' as well as those who have something to say. We do all of this with the aim of helping our cultural environment and institutions succeed in presenting art in an insightful way, as a critical field that helps people think about hope, about inner beauty, and about facing fundamental existential dilemmas.

The propulsive moment of art is precisely the one that reminds us that we need to delve deeper into matters and that the local environment, just like world politics, can be a very dangerous place if we do not confront certain issues in an open and transparent way, in the form of conferences, public discussions and meetings. Achieving a higher level of cultivated dialogue is very important for our space, as is the balance between 'old' and 'new.'

To this end, in recent years, the institute has developed a rich andragogic programme of exhibitions, that is, for older and adult audiences, as well as for professional audiences and, of course, also a programme aimed at the younger generations and the very youngest. These are open events that explain what culture and art are today and why we urgently need an effective, pragmatic, and high-quality transformation of the central cultural institutions in the Republic of Slovenia. The accessibility, openness, and flexibility of an institution is not only a question of infrastructural capacity, but is manifested externally in the prism of a different production model, one which must be advanced in accordance with the 21st century.

You mentioned historical time and the life and creation of artists. A few days ago, I saw a Slovenian fine artist on social media who by selling her works and soliciting donations was trying to raise 25,000 euros, which she has to pay in order not to be evicted from her apartment. Then there are our guest artists who have been living abroad for a long time, representing Slovenia without it doing anything special for them, such as Tobias Putrih and Jasmina Cibic. As a rule, they, and everyone else these days, prepare an exhibition with ready-made products, apparently this "bring what you already have" is now quite popular. Of course, the biggest problem is the financial side, that they receive almost nothing in payment.

- It is in this sense that we at OGP have launched collaborations and are planning (new) productions with the diasporic, dispersed structure of our cultural intelligence around the world. Support for artists in the implementation of new productions must always be clear from the point of view of the management of the institution, be it a regional or national institution. Those who have quality content and also have a certain mileage behind them should be given the opportunity to engage at the highest level. Every co-production, every collaboration, which requires a high level of professional skill in weaving and connecting different agendas and contacts, also represents a step towards a more sustainable solution to challenges, in a financial sense, as well.

What does that mean?

- The additional funds obtained for co-productions are used for the comprehensive implementation of a given project, which means professional support for artists, for critics, for artists' assistants, for covering expenses, and also for administrative work, promotion, and the design side. The benefits of this financial support can ultimately be seen in

the learned know-how it brings, which will later serve other future art projects. Synchronous connections open up possibilities for obtaining information about the resources available in other grant tenders. The conditions, or infrastructure, if you like, established in this way also create opportunities for other creators, who initially enjoy perhaps only marginal benefits from such collaboration, but in the second phase, the effects of a well-prepared co-production later strengthen one's understanding of the importance of art in its socio-economic dimension. And also in terms of the fees and production funds involved.

Being locked into a certain narrow reality that operates under the guise of short- or medium-term wishes, imagined or actual attempts at playing politics, can be harmful for everyone.

If artists are supposed to be the first to detect the most troublesome friction points in society, often in a visionary way, how should the state, its institutions as stakeholders of culture and art, act towards them?

- It is common knowledge that art is also a mirror of society. Institutions help the general public to see and understand these friction points. Creating a balance between artists and cultural workers, the social factory of cultural workers in the social space, and the internal/external reality of institutions, is a great challenge, but this is the only way to strengthen solidarity between different actors and, at the same time, draw attention to anomalies in the system.

When the situation is reviewed in a given context and critical points are identified – each context naturally has its own specifics – an implementation plan is drawn up. It is then necessary to start with a search for consensus, not only with employees or with politics, but with artists, individuals, and other auxiliary partners who form the wider cultural and economic life.

This complex cooperation that I have described, which takes place over time and is

built up over many years, especially in smaller communities, because every new position and vision provokes resistance, or even attacks. Outside the centre it is simply more difficult to include new stakeholders and visions. But there is no future without them. A circle of people opens up and establishes so-called cultural networking, which enables the flow of information, methodologies, and, in this way, through public services or scholarships or regular financial income, empowers individuals who are unable to achieve stability. And that energy helps keep things moving forward. The hope that it is possible to accept both new people and systemic changes must never be extinguished.

For example?

- In 2021, OGP started working with Marjetica Potrč, who spent a whole year working with the local community in Piran on the Water and Earth project in order to think together with citizens and local stakeholders about how to cultivate a healthy relationship with heritage and natural resources in a city that is in a demographic deficit and in the grip of tourism.

Citizens thus experienced what it means to work with renowned artists. Why? This is because above-average artists, in this case Marjetica Potrč (also the recipient of the RS Medal for Merit in 2023), overturn clichéd notions of what an artist should be. Today's artists are successful, like top Slovenian athletes, but at the same time, they must also be managers, educators, lecturers, interlocutors, and inventors. And there are quite a few of them.

Immediately after independence, Slovenian art became violently centralised. Then, there were tendencies towards decentralisation, which happened, but not as fully as they should have. How do you create this content decentralisation at OGP? How independent can you be? As far as I know, you have secured 140,000 euros from tenders this year. How are you doing?

● You have to work persistently to ensure that good and relevant content is not circulated only in Ljubljana. At OGP, we try to get the public to also come to Piran or Koper for inspiration, to see good exhibitions, even some that cannot be seen anywhere else in Slovenia. Collaborations with other provincial or national institutions are very important for OGP, just like the aforementioned international collaborations. These comprise the fundamental directions that we pursue at OGP (e.g. with UGM Maribor, Moderna Galerija Ljubljana, and many others). Despite our small size, we have noticed that sometimes it is easier to take the exhibitions to the audience than the other way around. Therefore, it is important to present high-quality exhibitions that deal with themes or works of art that other national or regional institutions have already thoroughly researched and excellently produced to the widest possible public. As a recent example, I would cite in particular the exhibition *Vedno na voljo*, which showed the transformative contribution of Slovenian authors to the process of introducing urgent socio-political changes.

Outside the framework of our country, during these years we also carried out cooperative work with NITJA in Oslo, which was very successful, in which provided financial support to artists of the Slovenian middle generation and promoted our OGP art collection. We hope that the same will happen in the context of a planned medium-sized co-production that awaits us later in 2025, aimed at the development of a transatlantic project entitled *Prekiniti tokokrog nadzora* (Break the Circle of Control). In this case, too, the

Piran Coastal Galleries is responsible for leading the project. We are pleased that based on the submitted content and structure of the project, the Ministry of Culture of the Republic of Italy awarded us 4th place out of 38 applications, right after the United Arab Emirates, Germany, and Colombia. Every experience of this kind is connected when there is also international solidarity between the actors who prepare the project together. And every propulsive connection with the world then allows our artists to breathe with full lungs.

What is solidarity between artists, and what is solidarity from those who are supposed to support them?

● There are many ways an arts institution can commit to fostering solidarity – by collaborating with artists whose practices encourage conversations about pressing issues, or by creating an audience that feels like a witness rather than a mere observer. On 8 October, at the Gdansk City Gallery in Poland, the *Dissident Histories. Insurgent Futurities* of Marina Gržnić, Aina Šmid, and Jovita Pristovšek opened. It had been presented to the Slovenian public for the first time a year and a half earlier in the form of a retrospective at the Loža Gallery in Koper. The day after the inauguration, an international symposium was also held at the Center for European Solidarity. There, we asked, among other things, whether, in the light of catastrophic wars, artists and art institutions should use art as a means to share often inexpressible feelings with a wider audience or to be active in politics and the community. According to most definitions, solidarity is the consciousness of a community and the connection between individuals, especially in social and cultural life. In art, it becomes important when the topic of pressure exerted on marginal groups, including women, is devalued and even manipulated to the point that it is talked about very little.

In the context of the word ‘manipulation,’ I am interested in something: to what extent do you perceive that in recent years in Slovenia, a *class taste* in audiences and participants has been starting to form – perhaps this is most evident in the capital – which can be very elementary, somewhat violent and exclusionary, even in the sense of the sacred cows of art, who somehow conduct it, and of course, the curators.

● It must be said that art is creativity, but it is also an institution, and every institution is also power. So, creativity often does not match the rules of the institution and also not what society as such normatively dictates. Taste is not about recognising superficial beauty, for example, in some motif of a boat or a sunset, which has excellent colour, and which can be completed casually, without justification, and presented to the public as a beautiful or even an unconventional attraction. Taste is also related to understanding seeing and the ways in which particularity manifests itself. Taste can also mean understanding that something that is happening around us is tasteless, completely and simply perverted, something that should not be tolerated. Because this is the only way to establish a relationship with beauty, which is actually beautiful and is beautiful because its content makes us feel good or we discover something through it. Even if it doesn't appear to us as something cute or shiny at first glance.

The beauty of content which gets under our skin, sharpens our taste at the same time and reminds us that we are changed, transformed, and that we have learned something and are therefore richer. So, if it is distasteful to listen to the truth, it means that it is equally perverse to accept the fact that someone is imposing silence on you. Obscenity is a category of beauty, it must not be silenced, it must be revealed, as Édouard Manet taught us in 1863 with his painting *Olympia*, which is now a classic.

We must pour ourselves pure wine, extraordinary turns in art were mostly made by

visionaries who were not recognised in their time, or ‘at the right time,’ so to speak. In today's world, because we are living through an unprecedented technological revolution, the matter is completely different. At the Piran Coastal Galleries, we try to identify talents (an example is Next Generation project), as well as presenting already recognised and awarded Slovenian artists to the Primorska and Slovenian public abroad. Jasmina Cibic is definitely among these, someone who has made a deep mark in the history of contemporary art with her achievements. It happens quite often that Slovenian artists who are acknowledged and recognised in the world remain misunderstood within the domestic cultural space.

Artists and cultural figures have always created and worked within transnational flows. Perhaps it is worth mentioning here the period before Slovenia's entry into the EU, right after 2000. This period marked our generation, which had the opportunity to travel abroad to work and to study. Even though we were not yet in the EU at the time, it was certainly easier for us than for those who had ploughed the fallow land before us and perhaps prepared this space for our and future generations. This period certainly deserves particular consideration by art institutions.

What should the professional and personal integrity of the head of an art institution consist of?

● Professional moral and ethical integrity are one thing, knowledge is another, and understanding that when you lead an institution, your responsibility is not only to those you lead, to the employees, but also to the public and targeted interest groups, i.e. creators. Achieving the previously mentioned higher level of cultural activity and dialogue is equally important for our Slovenian society, as is achieving a balance between the speed of technological change, ambitious visions, and the coordination of intergenerational goals, which enable the transfer of knowledge and skills between those who are leaving and those who are

coming. Accepting the fact that today's society is fluid and dynamic and that it is necessary to learn how to shake off emotional attachments to the past and enable adaptation at all levels, which must be consistent with the founding goals of our cultural state institutions, is a goal that every institution must strive towards.

Leaders must ensure that institutions are transformed to support creators and target audiences. The professional development of public personnel and an awareness of modern work methods should be the basis for evaluating the work of creators and the basis for more accessible and effective connection with all target groups within the population, especially with the middle and younger generations. Institutions must accept that such conditions are created on several levels and are multifaceted, and this creates an orderly and organised environment for production, where, of course, there is no room for absolutely everything – that is why we also have room in the country for amateur culture, which is extremely widespread. It is good that it exists, and we must respect it, even its traditional, local, and popular dimensions. But when we talk about a modern institution that has to think at this time also about the coming time, we must realise that these institutions must also build and transform their own perception.

But also their image, their visual identity. They must shake off 'flatness' and encourage the broader environment so that our culture can be top-notch, so that society and life will be able to rapidly change and so that art can become a field where exciting classical and experimental events take place, which will inspire hope and courage, even beyond national borders.

Some are just at the beginning of their career, some are in the middle, and some are recognised artists who need a suitable space. The professional integrity of a national or regional institution must speak to people or has to find ways to present different levels of cultural and artistic creation in order to explain to people and the public what art is and what it has the potential

to be. So that even a layman will understand what art is, what love for art, is and where the beauty lies in enjoying art. Anyone who enjoys art knows the pleasure that comes from art itself. It is not only a source of pleasure, it is also an experience that has an enlightening power. This moment is a gift that one receives as a precious thing.

OGP is one of the few institutions in its field where you actually pay artists...

- I wouldn't know about others, but we have created a way for them to be paid fairly.

Why is it so easy to evaluate an athlete but so difficult to evaluate an artist?

- Since Romanticism, the stigma that the artist is a figure that represents man in search of himself has been consolidated. The search for the modern ideal is most tragically depicted in Chaplin's works. In sports, performance is measurable and comparable, but in art there are no such parallels. A man who pushes the boundaries of modernity or even pushes into the future knows when he does it that he is doing it for the first time and can even be labelled a freak.

Whoever pushes the most often also pays a high price. But so did all visionaries, including Copernicus, Da Vinci and Tesla, who all died penniless. Of course, being a visionary is not for everyone. It requires dedication, which is demanding from the point of view of material survival and psychological or physical stability.

Not all problems in art can be solved with measurable indicators, but we can already solve many of them today. At this historical moment, because the culture industry has changed, because creators are enabled to engage in a wider geopolitical and economic space, because there are more resources (even if they are scattered), and also because there is an increased interest in cultural life.

Today's audiences are much more diverse than they used to be. Therefore, we have to

implement diverse programmes, to implement them simultaneously, and never forget that there is always a peak somewhere. The point is to show excellence. Top intellectuals, artists, can be like athletes. When they achieve something, it can be a source of pride for culture. But why is it even important to be proud of culture? Because it enlightens us, it strengthens us in our expression and understanding of the world.-

For example?

- One way is through the creative warning that follows some positive *modus operandi*. It shows how we can draw something instructive, perhaps even entertaining, from every experience through creative engagement. Something that can also make you smile (intellectuals are known for being able to make themselves laugh in order to hold up a mirror to the other). And this cabaret moment, this Voltairianism, which we have been holding to since Dadaism, admonishes us and reminds us that through playfulness, through the transformation of pressures into irony and allegory, one which does not succumb to cynicism, modernity and shifts are created.

In this context, we can mention, for example, this year's collaboration with the *Društvo prijateljev zmernega napredka* (Association of Moderate Progress) within the framework of the exhibition dedicated to Marko Breclj. The Koper man always warned that culture is something that allows you to penetrate, to break through reality itself, and then something emerges on the other side. Because all this apparent institutional arrangement can also be confusing. Clothes don't make the man. And the fact is that many musical and performative leaps in the Slovenian scene would not have happened if it weren't for Breclj.

That is to say, this cynicism – which I learned about with Giorgio Agamben and Franco "Bifo" Berardi when I studied in Venice – which leads to a constant search for culprits, shifting responsibilities, and bullying intellectuals, unfortunately does not quite lead anywhere.

Moreover, when such signs appear, it is naked proof that the environment is at the mercy of banal people and the narrow interests of a few. Arendt explained to us half a century ago that this leads in only one direction: to destruction. The writings of Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, and John Berger, as well as today's architects, artists, and philosophers, such as Eyal Weizman, Hito Steyerl, and Slavoj Žižek, remind us of this. And this includes thinkers from both the left and right.

Alamut, the music project of the group Laibach, which I offered for implementation to the Apolitical Foundation in London, which then supported the idea of making it possible for Laibach to co-produce with Iranian partners as a tribute to Vladimir Bartolo's novel of the same name, pointed out how this destructive danger is on the march. Ivan Novak led the project idea, and at that time, before the arrival of Covid-19, I brought these financiers and kick-started the project in terms of business and management, in close cooperation with Sonora Music in Berlin. In recent years, Laibach has presented a large international co-production, with a very complex structure, all over Europe, including under the auspices of the Ljubljana Festival. Such a *Gesamtkunstwerk* is always beneficial to everyone.

How much support do you have as the director of OGP from the local environment?

- I must say that since the beginning of my mandate, we have successfully navigated and coordinated our needs and achieved our set goals both with the UDD (Office for Social Activities) in the Municipality of Piran and with the Ministry of Culture and the Municipality of Ankaran. The charity of all stakeholders has yielded visible results. In Piran, we also organised the preparation of documents that will serve in the future renovation of the cultural infrastructure (Monfort) and the Forma viva park in Seča. However, I see a big problem in the general lack

of systemic support (similar to the country's housing policy), where Slovenia will have to build a solid and sustainable support system. This is a system that can survive any political change or even an earthquake.

Is it to be understood as a kind of anomaly or an idea to strive for and support?

● I think, as I said before, that changes are necessary. Even local politics is not always the same, it changes. Tendentially, it is necessary to know that the authorities can withdraw their support at any time they choose, regardless of the results and consequences of such a move. This generally applies to the entire Slovenian area.

We know that politics and culture should operate as two separate spheres. It should be the job of politics to appoint experts to positions. It is a political decision to trust the profession. In this way, cultural institutions are supported in the phase when it is necessary to adopt long-term development plans, ensure one's financial survival, and fight and connect with formative and constructive stakeholders. It is important to identify anomalies and convince decision-makers that even politicians must understand that they cannot afford everything.

This is a systemic problem.

● I can only speak about my field, which is related to the field of cultural production and the development and refinement of cultural institutions that need to change. The wish is for these institutions to radiate a commitment to their mission, to show openness to what is different, to support artists with the professional readiness of their staff, and everything we described earlier. Let's continue to leave the mirror in the hands of successful artists, who are guardians of a universal message and pioneers, including in the development of tactics for peaceful coexistence, which we really need these days.

Jacek KOŁTAN

European Solidarity Centre

LATE EMANCIPATION IN LATE MODERNITY. WOMEN'S PROTESTS IN TIMES OF ILLIBERALISM

The history of social movements and, more broadly, social mobilizations in Poland over the past half-century is inextricably linked with the rise of the Solidarity movement in 1980 and the fall of communism in 1989. The largest mobilizations to have taken place since the time of Solidarity were the women's protests of 2016 and 2020, during the so-called illiberal rule of the far right (2015–2023). These protests were sparked by a right-wing biopolitical agenda – specifically, the introduction of a draconian anti-abortion law. Drawing on the legacy of the Solidarity movement during the era of industrial modernity, I would like to contrast it with the more recent women's protests in Poland, highlighting the radically different, late-modern social conditions that shaped these mobilizations.

This article analyses the evolving concept of solidarity as the foundational idea behind street mobilizations, as expressed visually in posters, images, and graphic signs that resonated most powerfully with the public in 1980 and 1989. Central to this inquiry are two key images:

first, Jerzy Janiszewski's 1980 design of the iconic *Solidarity* [Solidarność] logo; and second, Tomasz Sarnecki's *High Noon* poster from 1989, which later became a source of remix-based graphic reinterpretations critiquing the erasure of women from historical narratives about the Solidarity movement after the fall of communism in Poland. The analysis focuses on Sanja Iveković's 2009 work *Invisibility of Women of Solidarity* and subsequent visual appropriations and reworkings of the earlier images, created during the women's protests of 2016 and 2020.

By reconstructing the meanings of solidarity through a close analysis of these visual representations, this article aims to demonstrate that the masculinization of political discourse – and the resulting curtailment of women's rights – was one of the central deficits of the 1980 emancipation project. The women's protests of late modernity thus represent a critically important moment of social emancipation and redefinition of solidarity in contemporary Poland.

Solidarity as a Point of Departure

The social movement known as Solidarity – at once a grassroots mobilization and a trade union, formally the Independent Self-Governing Trade Union Solidarity – was a phenomenon without precedent on the political stage of the early 1980s, not only in Poland but globally. It introduced a new paradigm of social mobilization composed of several key elements.

First, Solidarity exposed the façade-like character of so-called ‘real socialism,’ which had attracted support in the decades following World War II as an alternative to liberal capitalist economics and politics. The imposition of martial law revealed that the communist authorities, despite their critiques of capitalism – especially its imperial and colonial dimensions – had themselves created an imperial system grounded in authoritarian governance. The anti-imperialist and internationalist slogans that ostensibly aimed to secure global peace instead formed what Jadwiga Staniszkis described as an ‘ontology of appearances,’ masking the actual nature of the regime.¹ Sociologist and scholar of social movements Michel Wieviorka interprets the military crackdown on the birth of Solidarity as the moment the regime transformed into a military junta, thus marking a turning point in the decline of communism. This communism – or more broadly, the Marxist tradition – had once embodied hopes for an alternative to capitalism, and it was these hopes that Solidarity effectively challenged nearly a decade before the system’s collapse.²

Second, despite its working-class and thus nominally socialist origins, Solidarity as a movement rejected the use of violence as a necessary part of the repertoire of social struggles. Tolerance – or even a certain romanticization – of political violence was a feature of leftist intellectual culture at the turn of the 1980s. Against this backdrop, the emergence in Poland (1980–1981) of a nonviolent political culture was an ideological innovation: a break

with the notion that force was a legitimate or effective means of securing political change.

Third, the political culture of solidarity that emerged during the sixteen months of the movement’s legal existence was oriented toward emancipatory ideals rooted in a broadly defined Enlightenment tradition. By this I mean a foundational commitment to democratization – understood as a process that empowers individuals by integrating them into a broader horizon of social life and shared responsibility. The concept of *solidarity*, central to the movement and expressed through its actions, thus entered a complex semantic field. It linked the idea of solidarity to fundamental political values such as justice, freedom, equality, dignity, truth, the rule of law, and democracy.³

As a movement, Solidarity integrated three dimensions – trade unionism, national independence, and democratization – thus fighting not only for workers’ rights and the sovereignty of the Polish state, but also for the liberation of society as a whole.⁴ What is striking, however, is the lack of explicit self-reflection within the movement regarding the very concept of solidarity and its emancipatory potential. The energy of the movement, especially at the height of its activity, was focused intensely on practice rather than theory. For this reason, my analysis turns to visual crystallizations of the idea of solidarity – images that emerged from the movement’s lived practice and embodied its values. Given the movement’s complexity, I draw on the concept of *social imaginary*,⁵ understood as comprising: (1) people’s images of themselves and others; (2) their expectations of the world and of their own lives; and (3) holistic worldviews expressed in narratives or visual iconography – which, in this analysis, will be a central focus. This approach enables us to perceive those aspects of the movement that found their most vivid expression in the form of symbolic, content-rich images and representations – what we might call dense visual imaginaries – essential for reconstructing meaning within the social

phenomena being studied. To better understand the movement's developmental dynamics, I focus here on the analysis of two key images (and their subsequent transformations), which powerfully resonated within the collective imagination and social sensibility. In the case of Solidarity, these are two posters: one from the movement's emergence in 1980, and the other from 1989, at the close of the struggle for independence. **(Illustration 1)**

The image most widely recognized as emblematic of the Solidarity era was a poster – simultaneously serving as a logo – designed by graphic artist Jerzy Janiszewski for the striking Gdańsk Shipyard. This design effectively embodied the three dimensions of the movement. The union dimension was expressed through the very concept of worker solidarity, rooted in the socialist tradition since the latter half of the nineteenth century. The national dimension was signalled by the Polish flag dominating the composition. The democratic dimension was articulated through the lettering itself: each letter was distinct, suggesting free and autonomous individuals who, through collective participation – of both one and all – formed a synergistic movement grounded in bonds of solidarity. As Dorota Folga-Januszewska has noted in reference to Janiszewski's work, the poster “became a weapon in the struggle for attention, ideas, and values.”⁶ Reproduced extensively and continually reinterpreted, the poster functioned as a medium through which key moments in recent political history were expressed and made subject to reflection.⁷ Once again, typography proved to be a political entity: Janiszewski's loosely constructed letterforms gave rise to the spontaneous development of the so-called *solidaryca* typeface, which was used to comment on the political present.⁸ This phenomenon reveals not only the inherently linguistic entanglement of typography – its direct discursive dimension rooted in the use of words – but also its non-discursive, visually encoded dimension, rich in meaning and symbolic power.⁹

The second iconic poster of the Solidarity social movement to incorporate the movement's logo was Tomasz Sarnecki's *High Noon* design, created during the lead-up to Poland's first democratic elections, held on 4 June 1989. Widely regarded as an embodiment of the movement's philosophy, the poster was selected in 1999 by London's Victoria and Albert Museum as one of 100 designs that best illustrate the history of the twentieth century. Sarnecki's graphic work serves as the point of departure for the following analysis. What contributed to its popularity? Undoubtedly, its humorous lightness: it features the figure of Gary Cooper as the sheriff in the classic American western *High Noon* (1952), recontextualized through visual quotation and inserted into the history of the Solidarity movement. Sarnecki most clearly foregrounded the poster's democratizing dimension – he metaphorically aligns the character of Sheriff Will Kane, a bringer of justice, with the Solidarity movement (symbolized by the movement's badge pinned to his vest). Significantly, the unionist aspect fades from view, while the national dimension – though graphically pushed into the background (the sheriff partly obscures the Solidarity logo) – is reinforced by the power of the central figure and the dominant red-and-white colour scheme of the composition. The democratizing message is conveyed not only through the call for free elections, but also by highlighting Solidarity's core philosophy of nonviolent resistance. Sarnecki constructs this meaning through subversion: in place of the revolver traditionally held in the sheriff's right hand, he inserts a ballot marked with the word “WYBORY” (“ELECTIONS”). **(Illustration 2)**

I propose here a reading of the two posters that differs from the interpretation commonly accepted in art history: not as a visual bracket that opens and closes the story of the Solidarity movement,¹⁰ but rather as a rupture. What is crucial is the difference between the two posters, which – although linked by the history of Solidarity and separated by less than nine years

– express distinct modernizing constellations. The first poster is an expression of the closing phase of industrial modernity, which developed in tandem with factory-based working-class culture as its integral component. Industrial modernity is typically understood to have begun in the first decade of the twentieth century, inaugurated by the fourth industrial revolution marked by the widespread adoption of oil, automobiles, and – most importantly – mass production.¹¹ It is the industrial plant that emerges as a site of social integration and a space of worker resistance to dominant capitalist economics, and thus as a source of solidaristic forms of collective life.

Sarnecki's poster reflects a different kind of modernity – post-industrial (Daniel Bell,¹² Allain Touraine¹³), also referred to as liquid (Bauman¹⁴) or late modernity (Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa¹⁵). A defining feature of this phase is institutionalized individualization, understood as the release of the individual from strong social determinants of identity.¹⁶ Biographical life models are now less dependent on cultural templates, and life trajectories are increasingly shaped and constructed by individuals themselves. In contrast, Janiszewski's poster still expresses the culture of industrial solidarity – bonds of trust, cooperation, and shared responsibility forged in the factory environment.

In contrast to this paradigm, Sarnecki's composition is oriented toward an individualized representation. It is a strongly individualizing exposition, modelled on the epic hero whose intrusion into history marks a rupture and the beginning of a new phase.¹⁷ The poster thus embodies the spirit of revolutionary radicalism and – as its author recalls – was initially rejected for being too extreme, with repeated objections such as: "Scandal! This is far too CONFRONTATIONAL."¹⁸ The existential gesture encoded in the figure of the lone sheriff conveyed that everything was at stake, and that the titular confrontation, which – according to the poster – was to take place "HIGH NOON / 4 JUNE 1989," posed a challenge of ultimate consequence.

The power of this project lies in its interwoven richness of meaning. Solidarity, after all, became a revolution – a threshold moment marking the end of an old order and the emergence of a new one. Yet one must not forget that its nonviolent character revealed a parallel and equally essential aspect of the movement: that of a self-limiting revolution.¹⁹ It is surely no coincidence that Sarnecki, an avid admirer and connoisseur of American cinema, turned to a film whose narrative centres on the fragility of democratic social order – an order premised on the idea that people might govern themselves in accordance with the rule of law. Most notably, the figure of actor Gary Cooper embodied a character who was sensitive and solitary, forced to confront a fundamental moral dilemma alone. In Hollywood culture, Cooper represented a symbol of modesty, shyness, and moral integrity; and the film itself was famously described by John Wayne – the undisputed icon of the Western genre – as the most un-American production in the history of American cinema.²⁰ The concept of solidarity, as expressed in Sarnecki's poster project, is one of struggle. It shifts the semantic centre of gravity toward confrontation, risk, and the will to restore balance – driven by a belief in the moral rightness of the cause. Although the dominant register of the concept emphasizes strength (revolution, resolution, decisiveness), it is accompanied by a weaker, even fragile dimension: collective solidarity marked by brittleness, delicacy, and vulnerability to destruction.

The Conceptual Deficit of the Movement

Sarnecki's image became an important point of reference not only for its ability to powerfully express the historical significance of the June 1989 elections. Graphic references to the poster resurfaced in relation to a different issue altogether: the emblematic masculinization of

its representation. Women spoke out – not only those absent from the narrative of Solidarity, but those explicitly excluded from it. The issue was fundamental: despite women's intensified participation in the movement, their activity was omitted from the historical narrative. And yet Solidarity became a movement of the entire society, and it was a woman – a shipyard worker, Anna Walentynowicz – whose situation sparked the Gdańsk strike in August 1980. Other women were also present at the movement's birth, especially Alina Pienkowska and Henryka Krzywonos, both active since the first strike at the Gdańsk Shipyard. Nevertheless, positions of political significance were held by men. The political structures shaped by the movement, or emerging from it after the fall of communism, were dominated by men, while many women who had kept the underground structures alive, particularly after the mass internments of activists during martial law, were never acknowledged.²¹

Croatian artist Sanja Iveković created *Invisible Women of Solidarity* to commemorate the twentieth anniversary of communism's collapse in Poland. It offers a subversive reinterpretation of the visual motifs proposed by Tomasz Sarnecki. Iveković drew inspiration from Elżbieta Matynia's²² analysis of the performative nature of Solidarity's democratic culture, in which Matynia highlighted the masculinist character of Sarnecki's poster and its social impact.²³ The intervention involved replacing the figure of the sheriff with the black silhouette of a woman and altering the date beneath the slogan "HIGH NOON" – substituting "4 JUNE" with the years "1989–2009." This gesture aimed to draw attention to the lack of recognition for women's contributions to the development of the Solidarity movement over the two decades following the fall of communism in Poland. The piece was accompanied by a vitrine displaying archival materials related to Solidarity and six barely visible portraits of women, fading into the light background of the image. Iveković described the intentions behind the work as follows:

Women made up a significant portion of Solidarity's membership, and it was thanks to them that the resistance movement endured through the darkest years of martial law. These were the women who cared for and protected the underground, fugitive leaders of the Union. Women who managed the circulation of information within the clandestine structures of the movement. Women who were more easily able to smuggle documents, underground publications, and supplies through streets patrolled by the militia. It was they who devised survival strategies for the opposition and developed ways to inform the public about political events, keeping society engaged. Yet when democracy was restored in Poland, few of these women were granted leadership roles within Solidarity or any political party. Today, the courageous women who helped defeat the communist regime in Poland have been largely erased from collective memory.²⁴

Although the work addresses a specific historical moment – the end of communism in Poland – its significance goes well beyond this context. The replacement of a male figure with a black, empty silhouette of a woman radically alters the image's meaning in comparison to the message conveyed by Sarnecki's original piece. This act of subversion challenges the symbolic cultural order as such, foregrounding the masculinist structure of Western culture as a central theme. The epic hero – the man as agent of change and symbol of revolution – disappears, replaced by an "empty signifier," understood here in the literal sense as a void left by the intense yet silenced and invisible activity of women. This space demands to be filled with a narrative that articulates women's experiences and their crucial role.

(Illustration 3)

In this context, the meaning of solidarity – invoked by Janiszewski’s logotype – also shifts. It still refers to national solidarity, but its “distinctly masculine character” has been critically challenged.²⁵ Iveković’s image disrupts classical gender divisions on which Polish culture has long been constructed. The agent of public action is no longer exclusively male; for the first time, a woman is placed at the very centre of political messaging. Liberated from her traditional cultural functions and symbolic roles, she emerges from the margins. What is at stake here is a specifically Polish romantic trope – the woman-as-knight figure – that Maria Janion argues emerged in the nineteenth century in response to the collapse of Polish statehood. That historical rupture compelled women to take part alongside men in the struggle for independence, including armed resistance – an unprecedented development in the culture of nineteenth-century Europe.²⁶ However, this emancipatory process did not concern equal rights in the modern sense. As Janion writes, the woman fought “not to liberate herself, but to sacrifice herself.”²⁷ The image of the fighting woman thus became embedded in the gendered logic of Polish culture: she was permitted to cross the threshold of the private (family life) into the public sphere (political activity), but only in the role of the martyr – silent and ultimately invisible, sacrificing herself for the nation. She paid a high price for that brief moment of equality in public life.

The notion of solidarity is striking here for its specifically romantic-conservative inflection. After all, the Solidarity social movement emerged from a workers’ tradition and was thus rooted in the culture of socialist emancipation. An inseparable part of that tradition – alongside the so-called ‘social question,’ referring to the poverty of the proletariat – was the ‘women’s question:’ the issue of women’s emancipation and equal rights, championed by leading figures of German social democracy such as Wilhelm Liebknecht, August Bebel, Clara Zetkin, and Rosa Luxemburg.²⁸ In Poland, *Solidarity* took up the legacy of the labour movement while

entirely ignoring the emancipation of women and gender equality – issues historically bound to it within socialist thought. For this reason, the “Solidarity” slogan in Iveković’s composition can be read as a gesture of reformulating the national tradition by placing women at the heart of the political realm. At the same time, it functions as a call addressed to women themselves (and to all members of society) to fill this glaring absence in public consciousness and collective memory – an absence made visible in the poster’s empty space where the women of *Solidarity* should have been. Iveković’s work can thus be interpreted as a summons to the imagination, urging a reconfiguration of the social imaginary. The artist herself ensured that the work reached a broader audience by placing it on the cover of the *Gazeta Wyborcza* weekend supplement *Wysokie Obcasy*.

2016. Emancipatory Radicalization

The conceptual shortcomings of solidarity discussed earlier had largely gone unnoticed. As Elżbieta Matynia observes, the year 1989 can be seen as a “pathetic case of false consciousness,”²⁹ marked by a complete suspension of vigilance in the face of women’s growing exclusion from the public sphere. Sociological studies conducted at the time revealed clear social preferences: the most important elements of personal identity were being human, then being Polish, and being a parent – while gender was placed at the very bottom of this value hierarchy.³⁰ One might suspect that the postwar socialist ideology – grounded in ideals of internationalism, world peace, and, notably, gender equality – was dismissed as purely superficial. As a component of an authoritarian political culture, it was easily rejected wholesale, along with its undeniably emancipatory achievements, particularly in the realm of reproductive rights, equality practices, and social policies supporting women’s emancipation (such as access to childcare and early education).

However, it was not only anti-communist sentiment but, above all, the position of the Catholic Church as a socially recognized moral authority – an institution that came to assume the role of ethical arbiter within the emerging alternative public sphere shaped by the Solidarity movement and later by the nascent democratic order – that became the most influential factor in shaping Polish political culture. Marcin Kościelniak argues that Solidarity possessed a deeply Catholic, conservative, patriarchal, and nationalist core, which ultimately formed the political foundation of post-communist Poland.³¹ It is precisely this ideological core that underpinned the right-wing radicalization of 2015–2016, when power was taken by the so-called United Right coalition. This shift initiated an anti-liberal counter-revolution aimed at establishing a new political system referred to as illiberal democracy.³²

This political shift triggered an intensified remixing of the Solidarity logo. The immediate catalyst was an attempt to tighten Poland's abortion law, initiated at the beginning of 2016. The Presidium of the Polish Episcopal Conference endorsed the push for stricter legislation, declaring the existing 1993 arrangement – commonly referred to as the 'abortion compromise,' though negotiated by political elites in close collaboration with the Catholic Church – as insufficient. The repeatedly affirmed political will of the ruling coalition to further restrict abortion rights led to a wave of mass street mobilizations in October, known as the "Black Protests."³³ A key visual component of these protests was the invocation of the *Invisible Women of Solidarity*. Some references involved the direct use of Sanja Iveković's image; others superimposed the Solidarity logo with a dark silhouette of a woman holding an umbrella. The umbrella alluded to the rainy day of protest in Warsaw on 3 October 2016 – the largest public mobilization in Poland since the Solidarity demonstrations before the fall of communism. The colour black signified not only the ongoing exclusion and invisibility

of women in the public sphere, but also a form of mourning in response to the situation women were confronting.³⁴

In seeking to reconstruct the semantic contours of the concept of solidarity, it is worth revisiting the distinction between this mode of representation and Sarnecki's project. The *High Noon* poster conveyed solidarity as struggle, whereas the image of the black, empty silhouette of a woman – though during the 2016 protests it also came to express a form of collective resistance – remained fundamentally reflective. Reflective, because it mirrored the character of that struggle: marked by a fragile form of resistance and an identity deficit within a wave of mobilization that was only just emerging.³⁵ The strength of the protest was immense, and its unprecedented scale manifested in a radical challenge to women's exclusion from the public sphere, achieved by activating dormant reservoirs of citizenship and political imagination.³⁶ The invisible spoke – making absence, emptiness, their symbolic identity. This motif recalls similar visual strategies found in the repertoire of late-modern social mobilizations that followed the 2007–2008 financial crisis, when symbols were sought to make visible those groups that had been structurally and systemically rendered unseen. A parallel can be drawn with the use of Guy Fawkes masks during various waves of protest – masks that simultaneously obscured identity deficits within the movement and generated new, alternative identity strategies, allowing previously excluded subjectivities to be recognized on the political stage.

The fundamental issue here is one of identity. Art critic John Berger drew attention to the ways in which the bodily postures of men and women are staged in visual art. He argued that the posture of the male body is shaped by the promise of power. When that promise is substantial and appears likely to be fulfilled, the posture becomes more assertive, and the object of power is always situated externally. This means that a man's stance expresses his capacity to act upon the

external world – on what “he is capable of doing to you or for you”³⁷ – and Sarnecki’s project offers a striking example of this dynamic.

In contrast to the visual staging of male authority, the expression of the female stance immediately refers inward, as visual representations of the female body are situated within a space allocated and constrained by the male gaze and subject to male domination. As a result, female subjectivity becomes dual in nature: it is both subjected to power – that is, observed – and simultaneously internalizes the observer, rendering its own identity dependent on that of the man.³⁸ By presenting the woman’s absence, Iveković enables her to be released from the field of power delineated by men. She opens up the potential to fill this void with new meanings – and, consequently, new forms of identity no longer bound by male dependency.

It is precisely this semantic potential that I see as the key to the success of the logo designed by Ola Jasionowska for the All-Poland Women’s Strike. Its various iterations – including versions with reversed colours (a white figure on a black background) – became, in October 2016, a defining symbol of pro-choice women’s protests. The logo depicts the profile of a woman’s head with a red lightning bolt cutting through it, or alternatively, a complete profile of a white female head set against a black background. (Illustration 4, 5)

2020. The Movement to Liberate from Solidarity

The 2020 attempt to reinstate the anti-abortion law ended in success for the ruling right-wing coalition. The situation was further intensified by the pandemic lockdown, which was expected to hinder the mobilization capacity of those opposing the ban on abortion, thereby facilitating the implementation of more radical legal measures. However, this strategy backfired, triggering an

unprecedented wave of protests across both major urban centres and small towns throughout Poland. What emerged was a clear generational shift. The protests were dominated by members of Generation Z – a generation for whom the legacy of Solidarity no longer held a meaningful place in the collective imagination. The visual repertoire of the protests was marked by highly individualized expressions, particularly in the form of so-called *kartony*: handmade placards displaying slogans created by individual participants.

This gave rise to a kind of festival of personalized diversity, where individuals crafted increasingly inventive and original protest messages. What stood out in the mobilization wave of 2020 – especially in contrast to the protests of 2016 – was the complete absence of references to Solidarity. The movement was evidently losing its status as a symbolically significant point of reference in society’s emancipatory struggles. As literary scholar Agnieszka Graff noted in her real-time commentary on the unfolding events: “There are no longer any invocations of Solidarity traditions, no insurgent symbols reinterpreted through a feminist lens – what we have instead is profanity, irony, and biting sarcasm.” This new protest poetics was shaped by a generation for whom “Solidarity symbols are merely raw material for memes.”³⁹ This festival of creativity and competition in crafting ever more eye-catching slogans was no accident. Rather, it exemplified the late-modern culture of singularization,⁴⁰ characteristic of generations shaped by digital infrastructure and cognitive capitalism – generations attuned to the aesthetic appeal and communicative value of individual expression.

The only influential artistic intervention in the visual sphere of the 2020 protests that referenced Sarnecki’s work was the poster series *This Is War. Get the Fuck Out!* Notably, the series was not created by a woman, which may explain its return to the aesthetics and semantics of Sarnecki’s *High Noon*.⁴¹ It is particularly

striking that this return is accompanied by an epic visual style, despite the central figure being female. In the works of the designer and author of the series, Jarek Kubicki, the ambiguity of the figure disappears – an ambiguity that was crucial to Sarnecki's sheriff, whom the artist disarmed and cast not as a bringer of violence, but as a “messenger of peace.” Kubicki, by contrast, draws on figures from the pop-cultural epic who are assassins or avengers: Angelina Jolie as Lara Croft in *Tomb Raider*, Sigourney Weaver as Ellen Ripley in *Alien*, Linda Hamilton as Sarah Connor in *Terminator*, and Uma Thurman as Beatrix Kiddo, or Black Mamba, in *Kill Bill*.

The poster series gained enormous popularity and was widely used both during street protests and in digital communication. It is important to note the feminist critiques that have emerged around representations of women in the films of Quentin Tarantino, the director of *Kill Bill*. These critiques point to significant deficits in the imaginaries surrounding female figures whose agency is reduced to the use of violence by female heroines – most often against other women. This limitation of female subjectivity becomes especially apparent in Tarantino's highly aestheticized depictions of female suffering and pain,⁴² as well as in women's marginal presence in the films' dialogues⁴³ – elements that become central to his cinematic aesthetics and dramaturgy. (**Illustration 6, 7, 8**)

Quotation and subversion, as in Sarnecki's *Solidarity* poster, constitute the foundation of Kubicki's project. The most radical transformation, however, lies not in the reimagined figure of the female protagonist, but in the substitution of the word *Solidarność* (*Solidarity*) with the term *Wypierdalać!* (“Get the Fuck Out of Here!”). This intervention – repetition coupled with a semantic shift – carries exceptional expressive force. The term functions as a kind of quasi-synonym: it replaces *Solidarity* while preserving its recognizable letterform, visually aligned with the aesthetics of the Solidarity movement, thereby signalling a deliberate intertextual link. Yet on the verbal lev-

el, the tension is amplified by a jarring contrast: the concept of unity is displaced by a declaration of rupture. As the artist himself explained: “The poster has to scream ‘wypierdalać’ for you – even when you stay silent. This is no longer the time for white roses and candles. Now it's serious.”⁴⁴ Kubicki's subversive strategy thus radicalizes the notion of resistance. The missing idea of solidarity, formerly embodied by the Solidarity logo, is replaced by a violence-laden call to establish a new political order.

This gesture is layered and deliberate. First, it appeals to those affected by the ruling of Poland's Constitutional Tribunal on 22 October 2020, which declared abortion due to severe and irreversible birth defects or life-threatening conditions unconstitutional.⁴⁵ The artist himself underscores this dimension, noting: “The word ‘Solidarity’ on the 1989 poster had a positive, empowering connotation. The vulgar term is aggressive, but judging by the protests, it has tremendous power to generate solidarity. It's a slogan that unites people – just as the word ‘Solidarity’ did in the 1980s.”⁴⁶

Second, the slogan expresses the frustration and extremity of women's political condition – subjected to legal frameworks that determine the boundaries of their biological lives without their consent. The 2020 posters' message is not an expression of the power of the powerless, as it was in the case of the lone sheriff figure or the original Solidarity movement. Rather, it is an expression of the power of those whose powerlessness has become a source of mobilization. The posters and their slogan capture a moment of crisis, in which the force of frustration is transformed into a political force for collective action. In right-wing interpretations, however, the message of these protests was framed as controversial – allegedly driven by base instincts, ‘barbarism,’ or even linked to eugenic practices reminiscent of the Third Reich.⁴⁷

Contrary to Bryl's interpretation, I understand the vulgarity of the protest slogans as an expression of diffusing accumulated frustration and the aggression it produces. In this sense, vulgar

language becomes a form of sublimation – a way to release tension that might otherwise erupt into violence.⁴⁸ Following Agnieszka Graff's suggestion,⁴⁹ it is also important to highlight the younger generation's decisive break – visible during the 2020 protests – with an imaginary that closely links national tradition to the tradition of the Catholic Church. In this context, vulgarity takes on an emancipatory function. It marks a rupture not only with the patriotic pedagogy of discipline and the politics of deference toward religious institutions, but also with the gender stereotypes that underpinned that pedagogy. Such a transgression delineates the boundaries of traditionalist conceptions of male authority – whether from the political stage or the church pulpit – as well as notions of proper female behaviour, which dictate that, unlike men, women ought not to swear. This very rejection of the authority of the political elite and of the Catholic Church found expression in the radical language of the protests and in the refusal to engage with nationalist symbols of collective identity drawn from recent Polish history.

Conclusion

An analysis of selected visual artworks reveals a marked shift in the concept of solidarity between the era of industrial modernity (as represented by Janiszewski's *Solidarity* poster and logotype) and the late-modern social imaginaries expressed through contemporary protest. The earlier notion, rooted in industrial culture, combined three dimensions: the labour-unionist (interdependence and shared responsibility), the national (unity and independence), and the democratic (emancipation of society). This conception lost its relevance with the closure of high modernity and by 1989 no longer played a meaningful role in the works examined. The national dimension – strongly paternalistic and inseparably tied to religious tradition – was not profoundly challenged until the wave of women's protests in 2020. That same tradition had a powerful influence on the third element: the

democratizing impulse, which proved blind to gender equality and the marginalization of women in the emerging democratic order. The process of arriving at critical self-awareness through the uncovering of unconscious social positioning was protracted and marked by successive waves of mobilization.

In this context, the transformations of Tomasz Sarnecki's *High Noon* poster proved exceptionally rich in meaning and diagnostic value. They offered a concentrated, intensified expression of evolving social imaginaries and the accompanying redefinitions of solidarity. Where Janiszewski's design evoked collective visions of social harmony, late-modern reworkings of *High Noon* foreground individualization and a form of individualism freed from the biographical templates that had shaped personal and collective life from the early 20th century until the early 1980s. This shift is reflected in Sarnecki's individualized compositional perspective and its later remixes, along with the emerging concept of solidarity they articulate. If Janiszewski's work positioned solidarity as a call for unity and harmony between the individual and the collective, *High Noon* recasts solidarity as confrontation. That conceptual intensity softens – and even dissolves – in Sanja Iveković's reflective work, which calls for a shared, solidaristic reckoning with the exclusion of women from the political sphere and their marginalization in collective memory.

The *Invisible Women of Solidarity* served as the primary catalyst for a series of reinterpretations referencing Sarnecki's compositions – particularly the motif of the female figure associated with the All-Poland Women's Strike of 2016, and eventually, the radical visual language of Kubicki's 2020 poster series. It is in these works that the culture of late-modern singularization – focused on individual distinctiveness – is most fully articulated. Most notably, in Kubicki's posters, the semantic field of the concept of solidarity undergoes its most radical transformation. This field takes on a psychopolitical dimension, becoming a space of accumulated female social frustration and its

explosive expression. In the form of a vulgarity that calls for war, separation, and the exclusion of opponents, this gesture undoubtedly fulfils a mobilizing function. As a defensive reaction against those who deny women's rights and exclude them from shaping the political definition of those rights, this paradoxical form of quasi-solidarity has proven to be a powerful tool for mobilization and a key element in the repertoire of protest. Yet following this moment, another step should be possible – one directed toward a new democratic project attentive to the intrinsic solidarities and mutually conditioning values of freedom and equality between women and men, and among all individuals who constitute our shared social world.

Translated by Miłosz Wojtyna

Notes

- ¹ Jadwiga Staniszkis, *Ontologia Socjalizmu* (Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006), 22.
- ² Michel Wieviorka, *Dziewięć Wykładów z Socjologii*, translated by Agnieszka Trąbka (Kraków: Nomos, 2011), 4. [*Neuf leçons de sociologie*, Paris: Robert Laffont, 2009].
- ³ NSZZ Solidarność, „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju,” *Tygodnik Solidarność* no 3, 17 June, 1981, 1–2; NSZZ Solidarność, „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność,” in *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność.” Stenogramy, t. 1 – I tura*, edited by Grzegorz Majchrzak and Jan M. Owsinski (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011), 1008; Jacek Kołtan, “The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity,” *Studia Historica Gedanensia* no. 13 (2022): 273passim.
- ⁴ Alain Touraine, Jan Strzelecki, Francois Dubet and Michel Wieviorka, *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*, translated by Andrzej Krasinski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010), 80–98. [*Analyse d'un mouvement social, Pologne 1980–1981*, Paris: Fayard, 1982].
- ⁵ See: Charles Taylor, *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*, translated by Adam Puchejda and Karolina Szymaniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010), 37passim. [*Modern Social Imaginaries*, Durham: Duke University Press, 2004].
- ⁶ Dorota Folga-Januszewska and Lech Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu* (Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018), 420.
- ⁷ See: Irena Grudzińska-Gross, *The Art of Solidarity* (Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985).
- ⁸ See: Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny* (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017); Katarzyna Szychta-Mielewczyk, „Przekształcenia Znaków »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w.,” *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. <https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11>.
- ⁹ See: Agata Szydłowska, *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018).
- ¹⁰ Folga-Januszewska and Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*, 435.
- ¹¹ Chris Freeman and Francisco Louçã, *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 257–300.
- ¹² See: Daniel Bell, *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting* (New York: Basic Books, 1973).
- ¹³ See: Alain Touraine, *La société post-industrielle* (Paris: Denoël-Gonthier, 1969).
- ¹⁴ See: Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, translated by Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006). [*Liquid Modernity*, first published 2000 by Cambridge: Polity].
- ¹⁵ See: Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021).
- ¹⁶ See: Ulrich Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage, 2002).
- ¹⁷ Scott Lash, “Morality and Solidarity: China's Relational Economy,” in Jacek Kołtan ed., *Solidarity and the Crisis of Trust* (Gdańsk: European Solidarity Centre, 2016), 124.
- ¹⁸ Tomasz Sarnecki, „Prawdziwy Bohater,” *UW Uniwersytet Warszawski* no. 3(42) (2009): 17.
- ¹⁹ See: Jadwiga Staniszkis, *Samoograniczająca Się Rewolucja*, edited and translated by Marek Szopski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010). [*Poland's Self-limiting Revolution*, 2010].
- ²⁰ See: Sean McGeady, “High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism,” *The Quietus*, 30 July 2022, <https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/>.
- ²¹ See: Shana Penn, *Podziemie Kobiet*, translated by Hanna Jankowska (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003); Idem, *Sekret „Solidarności.” Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*, translated by Maciej Antosiewicz (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014). [*The Women's Underground, 2003; Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005].
- ²² Elżbieta Matynia, *Demokracja Performatywna*, translated by Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 142. [*Performative Democracy*, Routledge, 2009].
- ²³ Sanja Iveković, „Kobiety W Samo Południe,” interview by Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza*. Special issue *Wysokie Obcasy*, 8 December 2009.
- ²⁴ Sanja Iveković, „Invisible Women. Solidarność bez Kobiet,” *Krytyka Polityczna* no. 18 (2009). Special issue WIZUAL IDŹ I PATRZ, Edited by Artur Żmijewski.
- ²⁵ Matynia, 142.
- ²⁶ Maria Janion, *Kobiety i Duch Inności* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025), 80.
- ²⁷ Ibidem, 100.

- ²⁸ See: Jacek Kołtan, *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 roku* (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025).
- ²⁹ Matynia, 142.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Marcin Kościelniak, *Aborcja i Demokracja. Przeciwhistoria Polski 1956–1993* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024), 117.
- ³² Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski, „O Kontrrewolucji u Bram,” in *Kontrrewolucja u Bram*, edited by Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 13passim.
- ³³ See: *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, edited by Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme and Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019).
- ³⁴ Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?” in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 24.
- ³⁵ See: Ewa Majewska, *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty* (Warszawa: Książka i Prasa, 2018).
- ³⁶ Beata Kowalska, „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach,” in *Kontrrewolucja u Bram*, edited by Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 280passim, 286passim.
- ³⁷ John Berger, *Sposoby widzenia*, translated by Mariusz Bryl (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008), 45. [*Ways of Seeing*, first published by London: BBC and Penguin Books, 1972].
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Agnieszka Graff, „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem,” *Oko.press*, 5 November 2020, <https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff>.
- ⁴⁰ See: Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).
- ⁴¹ I want to thank Jennifer Ramme for the inspiring conversation we had on the poetics of protest and the semantic aspects of Kubicki's project.
- ⁴² Roy Chacko, “End of the Affair: Why It's Time to Cancel Quentin Tarantino,” *Guardian*, 23 July 2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood>.
- ⁴³ Anna Purna Kambhampaty i Elijah Wolfson, “We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk,” *Time*, 6 August 2019, <https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/>.
- ⁴⁴ Jarek Kubicki, „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!” interviewed by Maciej Gajek, *Newsweek*, 2 November 2020, accessed 25 May 2025, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7>.
- ⁴⁵ Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20.” <https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerwywania-ciazy>.
- ⁴⁶ Jarek Kubicki, „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu,” interviewed by Jakub Knera. *Polityka*, 6 November 2020, accessed 25 May 2025, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read>.
- ⁴⁷ Mariusz Bryl, „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu,” *Obieg*, 4 March 2021. <https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu>.
- ⁴⁸ Waldemar Kuligowski, „Język Niesłyszanych,” in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 29.
- ⁴⁹ Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?” in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 25.

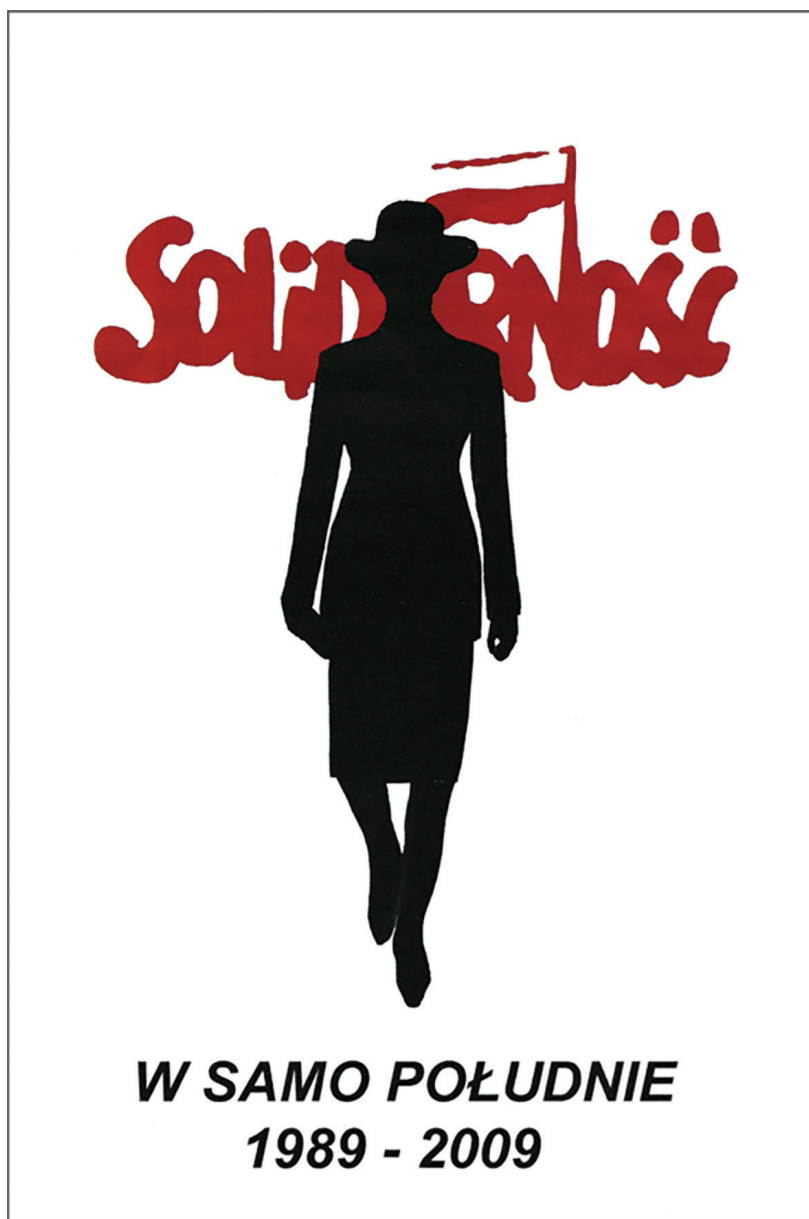
Illustrations ILUSTRACJE



1. Jerzy Janiszewski, *Solidarność*, 1980, collection of the European Solidarity Centre



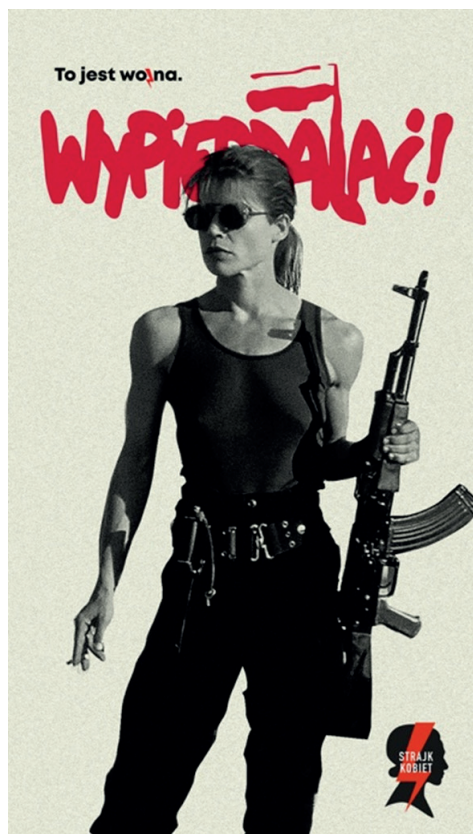
2. Tomasz Sarnecki, *W Samo Południe* [*High Noon*], 1989, collection of the European Solidarity Centre



3. Sanja Iveković, *Niewidzialne Kobiety Solidarności* [Invisible Women of Solidarity], 2009, collection of the Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) in Warsaw



4., 5. Ola Jasionowska, posters for the Ogólnopolski Strajk Kobiet (OSK) [All-Poland Women's Strike], 2016. The poster was awarded Project of the Year in 2017 by the Association of Applied Graphic Designers for the visual identity of the OSK. Public domain.



6., 7., 8. Jarek Kubicki, poster series, *To jest Wojna. Wypierdalać!* [This Is War. Get the Fuck Out of Here!], 2020. Public domain.

Jacek KOŁTAN

Europejskie Centrum Solidarności

PÓŻNA EMANCYPACJA PÓŻNEJ NOWOCZESNOŚCI. PROTESTY KOBIEŃ W CZASIE NIELIBERALIZMU

Historia ruchów społecznych i – szerzej – społecznych mobilizacji w Polsce ostatniego półwiecza związana jest nieodłącznie z ruchem Solidarności powstałym w 1980 roku i upadkiem komunizmu w roku 1989. Największe mobilizacje, jakie wydarzyły się od czasów Solidarności to mobilizacje kobiet w latach 2016 i 2020, w czasie tzw. nie-liberalnych rządów skrajnej prawicy (2015–2023). Zostały wywołane pravicową biopolityką, czyli wprowadzeniem drastycznego prawa zakazującego aborcji. Odwołując się do ruchu Solidarności z okresu przemysłowej nowoczesności skonstruuję z nim polskie protesty kobiet, pokazując przy tym radykalnie odmienne późnonowoczesne uwarunkowania społeczne tych mobilizacji.

Przedmiotem analizy będą przemiany pojęcia solidarności, stojącego u podstaw mobilizacji ulicznych, wyrażonego wizualnie w postaci plakatów, obrazów i znaków graficznych, które spotkały się z najsilniejszym rezonansem społecznym w latach 1980 i 1989. Chodzi tu najpierw o plakat Jerzego Janiszewskiego z 1980 roku przedstawiający logotyp Solidarności. Przede wszystkim zaś

o plakat Tomasza Sarneckiego *W Samo Południe* z 1989 roku, który stał się punktem wyjścia dla późniejszych przekształceń graficznych, na zasadzie remiksu związanych z krytyką wykluczenia kobiet w narracji historycznej Solidarności po upadku komunizmu w Polsce. Przedmiotem analizy będzie tu praca Sanji Iveković *Niewidzialne Kobiety Solidarności* (2009) i późniejsze przetworzenia motywów odwołujących się do wymienionych dzieł, stworzone podczas protestów kobiet w latach 2016 i 2020.

Znaczenia pojęcia solidarności rekonstruowane na podstawie analizy wspomnianych przedstawień wizualnych, pozwolą lepiej zrozumieć, że to właśnie maskulinizacja dyskursu politycznego i wynikające z niej ograniczenia praw kobiet stały się jednym z kluczowych deficytów projektu emancypacyjnego z roku 1980. Z punktu widzenia przemian pojęcia solidarności protesty kobiet późnej nowoczesności są więc wyjątkowo istotnym zjawiskiem społecznej emancypacji ostatnich lat w Polsce.

Solidarność jako punkt wyjścia

Ruch społeczny Solidarność, a jednocześnie organizacja związkowa – Niezależny Samorządny Związek Zawodowy o tej nazwie, były zjawiskiem wyjątkowym na scenie politycznej początku lat osiemdziesiątych nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Solidarność wypracowała nowy paradygmat mobilizacji społecznych, składający się z kilku istotnych czynników.

Po pierwsze: odsłoniła fasadowy charakter tzw. realnego socjalizmu, z którym wiele osób sympatyzowało w kilku dekadach po II wojnie światowej, traktując go jako alternatywę dla ekonomii i polityki liberalnego kapitalizmu. Wprowadzenie stanu wojennego było ewidentnym znakiem, że władze komunistyczne, mimo istotnej krytyki systemu kapitalistycznego (w tym szczególnie jego imperialistycznego i kolonialnego oblicza), same kształtowały system imperialistyczny przez swą autorytarną politykę. Hasła antyimperializmu i internacjonalizmu, które miałyby sprzyjać osiągnięciu międzynarodowego pokoju, składały się na 'ontologię pozoru,' by odwołać się do badań nad socjalizmem Jadwigi Staniszkis.¹ Socjolog i znawca ruchów społecznych, Michel Wieviorka, odczytuje militarną reakcję na narodziny Solidarności jako przemianę władzy w juntę wojskową, a tym samym tu ustawia cezurę dla schyłku komunizmu. Mowa tu o socjalizmie, czy też szerzej – tradycji marksizmu, wokół których roztaczano nadzieje na projekt alternatywny wobec kapitalizmu i które to nadzieje zakwestionowała Solidarność na dekadę przed upadkiem systemu.²

Po drugie: Solidarność była ruchem, który mimo swojego robotniczego, a tym samym socjalistycznego rodowodu, zakwestionował użycie przemocy jako nieodzownego elementu z repertuaru ruchów społecznych. Przyzwolenie na przemoc polityczną czy też rodzaj sympatii wobec niej były elementami lewicowej kultury intelektualnej przełomu dekad, w których ukształtowanie się w latach 1980–1981 w Polsce kultury *non violence* (walki bez użycia przemocy) stanowiło ideowe *novum*.

Po trzecie: kultura polityczna solidarności między ludźmi, która wytworzyła się w ciągu szesnastu miesięcy rozwoju ruchu, była zorientowana na emancypacyjne ideały czerpiące z szeroko pojętej tradycji oświeceniowej. Chodzi tu o źródłowo rozumianą demokratyzację, która upodmiotawia jednostkę, wpisując ją w szerszy horyzont życia społecznego i społecznej współodpowiedzialności. Pojęcie solidarności, kluczowe dla ruchu, który chciał wyrazić je w praktyce swojego działania, wpisywało się z tego powodu w szeroki zakres semantyczny. Wiązało słowo 'solidarność' z takimi kluczowymi pojęciami politycznymi, jak: sprawiedliwość, wolność, równość, godność, prawda, praworządność, demokracja.³

Ruch o nazwie Solidarność wiązał ze sobą trzy wymiary – związkowy, narodowy i demokratyczny, podejmując walkę nie tylko o prawa pracownicze i o niepodległość kraju, ale także o uwolnienie społeczeństwa.⁴ W procesie rozwoju ruchu trudno odnaleźć ślady autorefleksji nad samym pojęciem solidarności i jego emancypacyjną funkcją. Energia ruchu społecznego w ówczesnej dynamice rozwojowej była skoncentrowana na praktyce intensywnego działania. Dlatego uwagę badawczą kieruję na obrazowe krystalizacje samego pojęcia solidarności, które wynikają z tej praktyki.

Złożony charakter ruchu społecznego Solidarność skłania, by w analizie odwołać się do pojęcia *imaginarium* społecznego,⁵ na które składają się: (1) wyobrażenia ludzi o sobie samych i o innych; (2) oczekiwania wobec świata i własnego życia; (3) całościowe obrazy świata zawarte w opowieściach czy ikonografii, która będzie tu kluczowym punktem odniesienia. Pozwoli to dojrzeć aspekty ruchu, które ze szczególną intensywnością obrazowane są właśnie w postaci całościowych imaginariów – gęstych treściowo obrazów i wyobrażeń, istotnych dla rekonstrukcji znaczeń analizowanych zjawisk. Dlatego też, żeby lepiej zrozumieć tendencje rozwojowe ruchu, skupiam się na analizie kluczowych obrazów (i ich późniejszych transformacji), które z wielką siłą rezonowały w społecznej wyobraźni i wrażliwości.

W przypadku ruchu Solidarność są to dwa plakaty z czasów jego narodzin w 1980 roku i końca walki o niepodległość w 1989 roku. (**Ilustracja 1**)

Uznawanym powszechnie za najbardziej charakterystyczny obrazem czasu Solidarności był plakat, a równocześnie logo, stworzone na potrzeby strajkującej Stoczni Gdańskiej przez grafika Jerzego Janiszewskiego. Ten projekt dobrze obrazował wspomniane trzy wymiary ruchu. Wymiar związkowy związany był z samym pojęciem solidarności robotniczej/pracowniczej, rozwijanym w tradycji socjalizmu od drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Wymiar narodowy wyrażała dominująca całą kompozycję napisu flaga Polski, zaś wymiar demokratyczny wyrażało liternictwo, w którym zróżnicowanie każdej z liter wskazuje na wolne i autonomiczne jednostki, które dzięki współdziałowi jednego-i-wszystkich składają się na synergii ruchu, tworząc więzi solidarności.

Jak zauważa Dorota Folga-Januszewska odnosząc się do pracy Janiszewskiego, plakat ten „stał się orężem w walce o uwagę, idee i wartości.”⁶ Multiplikowany i poddawany nieustannym transformacjom, stanowił medium, przy pomocy którego wyrażano i poddawano interpretacji istotne momenty w historii politycznej Polski ostatnich dziesięcioleci.⁷ Czcionka okazała się bytem politycznym – stworzone przez Janiszewskiego swobodnie skonstruowane liternictwo przyczyniło się do późniejszego spontanicznego rozwoju tzw. solidarycy, przy użyciu której komentowano bieżącą rzeczywistość polityczną.⁸ Zjawisko to pokazuje zarówno ściśle językowe uwikłanie typografii w jej bezpośredni dyskursywny wymiar oparty na użyciu słów, jak i niedyskursywny, bogaty znaczeniowo wizualny wymiar przekazu.⁹

Drugim ikonycznym plakatem ruchu społecznego Solidarność wykorzystującym motyw logo stał się projekt Tomasza Sarneckiego *W Samo Południe* z okresu pierwszych demokratycznych wyborów, które odbyły się w Polsce 4 czerwca 1989 roku. Uznano go za uosobienie filozofii ruchu społecznego, a w 1999 roku londyńskie Muzeum Wiktorii i Alberta wybrało tę pracę jako jeden ze 100 plakatów obrazujących

najpełniej historię dwudziestego wieku. Właśnie projekt graficzny Sarneckiego jest punktem wyjścia poniższych analiz. Co przyczyniło się do jego popularności? Z pewnością humorystyczna lekkość: przedstawiał postać Gary’ego Coopera w roli szeryfa z klasycznego amerykańskiego westernu *W Samo Południe* (1952), która przejęta została na zasadzie cytatu i wpisana w historię ruchu. Sarnecki najpełniej wydobyl na pierwszy plan wymiar demokratyzacyjny – metaforyzuje postać szeryfa Willa Kane’a, przynoszącego światu sprawiedliwość poprzez reprezentowanie ruchu Solidarność (znaczek wpięty w kamizelkę). Co znaczące, wymiar związkowy znika, a narodowy – choć graficznie odchodzi na plan drugi, bo szeryf zasłania częściowo logo Solidarności – potęgowany jest siłą samej postaci i dominującą białą-czerwoną kolorystyką kompozycji. Wymiar demokratyzacyjny jest związany nie tylko z wezwaniem do wolnych wyborów, lecz także z uwypukleniem kluczowej dla filozofii Solidarności strategii walki bez użycia przemocy. Twórca buduje to znaczenie, stosując subwersję, polegającą na umieszczeniu w miejsce rewolweru (trzymanego w prawej ręce) karty do głosowania z napisem „WYBORY.”

(**Ilustracja 2**)

Proponuję tu odmienne (niż się przyjęło w historii sztuki) odczytanie znaczeń obu plakatów: nie jako klamrę otwierającą i zamykającą historię ruchu Solidarność,¹⁰ lecz jako zerwanie. Rzeczą kluczową jest bowiem różnica między oboma plakatami, które – choć łączy je historia ruchu Solidarność, a dzieli zaledwie okres niecałych dziesięciu lat – wyrażają odmienne konstelacje modernizacyjne.

Pierwszy plakat jest ekspresją domykającą się formacji nowoczesności przemysłowej, która rozwinęła się wraz z fabryczną kulturą pracowniczą jako jej nieodłącznym elementem. Za początek przemysłowej nowoczesności zwykło się przyjmować pierwszą dekadę dwudziestego wieku, którą inauguruje czwarta rewolucja przemysłowa związana z upowszechnieniem ropy naftowej, samochodów, a przede wszystkim – masowej produkcji.¹¹ To właśnie zakłady produkcyjne stają

się przestrzeniami integracji społecznej i sferami oporu robotników wobec dominującej ekonomii kapitalistycznej, a tym samym – źródłami solidarystycznych form życia zbiorowego.

Plakat Sarneckiego jest wyrazem innej nowoczesności – poprzemysłowej (Daniel Bell,¹² Allain Touraine¹³), zwanej też płynną (Zygmunt Bauman¹⁴) bądź późną (Andreas Reckwitz i Hartmut Rosa¹⁵). Charakterystyczne dla niej jest zjawisko indywidualizacji zinstytucjonalizowanej, polegające na uwolnieniu jednostki z silnych społecznych determinant tożsamościowych.¹⁶ Modele biograficzne życia są już w mniejszym stopniu uzależnione od kulturowych schematów, a trajektoria życiowa jest przejmowana i konstruowana zdecydowanie mocniej przez samą jednostkę. Plakat Janiszewskiego wyraża zatem jeszcze kulturę przemysłowej solidarności – więzi zaufania i współpracy oraz współodpowiedzialności generowanych w fabrykach.

W przeciwieństwie do tego paradygmatu kompozycja Sarneckiego zorientowana jest na jednostkowe przedstawienie. To ekspozycja silnie indywidualizująca, oparta na schemacie bohatera eposu, którego wtargnięcie w dzieje wyznacza zerwanie i nowy etap.¹⁷ Plakat wyraża zatem ducha rewolucyjnego radykalizmu i – jak wspomina jego autor – początkowo projekt odrzucano właśnie jako nazbyt radykalny powtarzając: „Skandal! To jest za bardzo KONFRONTACYJNE.”¹⁸ Egzystencjalny gest zakodowany w postaci samotnego szeryfa uzmysławiał, że na szali zostaje położone wszystko i że tytułowa konfrontacja, która odbywa się – jak głosił plakat – „W SAMO POŁUDNIE / 4 CZERWCA 1989,” jest wyzwaniem do ostatecznego rozstrzygnięcia.

Siła tego projektu tkwi w przeplatającym się bogactwie znaczeń. Solidarność stała się bowiem rewolucją, a to oznacza sytuacją graniczną między kresem dawnego i początkiem nowego porządku. Nie można zapominać jednak, że jej nieprzemocowy charakter odsłaniał równoczesne i równorzędne oblicze ruchu jako samoograniczającej się rewolucji.¹⁹ Z pewnością nieprzypadkowo Sarnecki jako wielki miłośnik i znawca kina amerykańskiego odwoływał się do filmu, którego

narrację zbudowano na pokazaniu kruchości społecznego porządku demokratycznego, w którym ludzie mieliby rządzić się sami zgodnie z literą prawa. Przede wszystkim zaś figura aktora Gary’ego Coopera uosabiała postać wrażliwą i osamotnioną, ponieważ zmuszoną do konfrontacji z zasadniczym problemem w pojedynkę. Dla kultury Hollywood Cooper stanowił symbol nieśmiałości i skromności, a także szlachetności, zaś sam film uznany został przez Johna Wayne’a – niekwestionowanego głównego gwiazdora westernu – za najbardziej nie-amerykańską produkcję w kinematografii Stanów Zjednoczonych.²⁰ Pojęcie solidarności, którego wyrazem staje się plakatowy projekt Sarneckiego jest pojęciem walki i przesuwania semantyczny punkt ciężkości w stronę konfrontacyjności, ryzyka, woli wyrównania sił, wynikającej z przekonania o moralnej słuszności postawy walczących. Mimo, iż dominuje silna strona samego wyrażenia (rewolucja, rozstrzygnięcie, zdecydowanie), to towarzyszy mu także jego słaby wymiar czy wręcz kruchość – zbiorowa solidarność naznaczona łamliwością, delikatnością, podatnością na zniszczenie.

Pojęciowy deficyt ruchu

Przedstawienie Sarneckiego stało się ważnym punktem odniesienia nie tylko ze względu na umiejętność zintensyfikowanego wyrażenia sensu tego historycznego momentu, jakim były wybory czerwcowe 1989 roku. Graficzne odniesienia do plakatu pojawiły się w związku z zupełnie innym problemem, który stanowiła emblematyczna maskulinizacja samego przedstawienia.

Głos w tej sprawie zabrały kobiety, nie tylko nieuwzględnione w opowieści o Solidarności, ale wprost z niej wykluczone. Kwestia była zasadnicza – w narracji historycznej, mimo zintensyfikowanego udziału kobiet w ruchu, nie uwzględniono ich aktywności. Solidarność stała się przecież ruchem całego społeczeństwa, a impulsem do jego narodzin była kobieta, robotnica stoczniowa – Anna Walentynowicz, której sytuacja zawodowa wywołała strajk w Gdańsku w sierpniu 1980

roku. Narodzinom ruchu towarzyszyły także inne kobiety, zwłaszcza Alina Pieńkowska czy Henryka Krzywonos, aktywne od czasu pierwszego strajku w Stoczni Gdańskiej. Decydujące miejsca o politycznym znaczeniu zajmowali jednak mężczyźni. Struktury polityczne kształtowane przez ruch bądź powstające w wyniku jego rozwoju po upadku komunizmu, przejęte zostały właśnie przez mężczyzn. Zaś wiele kobiet, które utrzymały przy życiu podziemne struktury ruchu, szczególnie po masowych internowaniach działaczy w stanie wojennym, nie doczekało się uznania.²¹

(Ilustracja 3)

Praca chorwackiej artystki Sanji Iveković *Niewidzialne Kobiety Solidarności* powstała na dwudziestolecie upadku komunizmu w Polsce i była subwersywnym przetworzeniem motywów zaproponowanych przez Sarneckiego. Artystka inspirowała się analizami dotyczącymi performatywnego charakteru kultury demokratycznej Solidarności autorstwa Elżbiety Matyni,²² która zwróciła uwagę na maskulinistyczny charakter plakatu Sarneckiego i jego społeczne oddziaływanie.²³ Interwencja polegała na zamianie postaci szeryfa na czarną sylwetkę kobiety oraz umieszczeniu pod hasłem „W SAMO POŁUDNIE” w miejsce terminu wyborów „4 CZERWCA” daty „1989 – 2009.” Zabieg ten miał podkreślać deficyty uznania roli kobiet dla rozwoju Solidarności w ciągu dwóch dekad następujących po upadku komunizmu w Polsce. Pracy tej towarzyszyła gabłota z archiwizacjami dotyczącymi Solidarności oraz sześć trudno dostrzegalnych portretów kobiet, zanikających na jasnej płaszczyźnie obrazu. Iveković tak opisywała intencje kryjące się za tą pracą:

Kobiety stanowiły dużą część członków „Solidarności” i to dzięki nim ruch oporu przetrwał w czasie mrocznych lat stanu wojennego. Kobiety, które dbały i chroniły zakonspirowanych, ukrywających się przywódców Związku. Kobiety, które zajmowały się rozpowszechnianiem informacji w związkowym podziemiu. Kobiety, którym łatwiej było przemycać dokumenty, bibułę i zaopatrzenie na patrolowanych ulicach.

To one wymyślały strategie przetrwania dla opozycji i sposoby informowania społeczeństwa o wydarzeniach politycznych, aby utrzymać jego zaangażowanie. Kiedy w Polsce nastąpiła demokracja, niewiele z tych kobiet dopuszczono do stanowisk kierowniczych w „Solidarności” czy w którejkolwiek partii politycznej. Dziś te odważne kobiety, które pokonały w Polsce komunistyczny reżim, zostały wymazane ze zbiorowej pamięci.²⁴

Praca dotyczy co prawda konkretnego momentu historycznego, jakim był koniec komunizmu w Polsce, ale jej znaczenie dalece tę perspektywę przekracza. Zastąpienie postaci mężczyzny czarną, pustą sylwetką kobiety zmienia radykalnie przekaz obrazu w porównaniu z przekazem znaczeniowym pracy Sarneckiego. Subwersja pozwala zakwestionować kulturowy porządek symboliczny w ogóle, czyniąc tematem pracy maskulinistyczny kształt kultury Zachodu. Znika bohater epicki – mężczyzna, podmiot zmiany i tym samym symbol rewolucji, a jego miejsce zajmuje ‘pusta znacząca,’ rozumiana tu w sensie dosłownym jako puste miejsce po intensywnej, lecz przemilczanej, niewidocznej aktywności kobiet. Miejsce to domaga się dopiero wypełnienia narracyjną treścią o doświadczeniach i kluczowej roli kobiet.

W takim kontekście zmienia się także znaczenie pojęcia solidarności jako cechy uobecnionego logotypem projektu Janiszewskiego. Chodzi tu wciąż o narodową solidarność, ale zakwestionowany został jej „wyraźnięcie męski charakter.”²⁵ Obraz Iveković rujnuje klasyczne podziały genderowe, na których budowano polską kulturę. Podmiotem działania w sferze publicznej przestaje być (wyłącznie) mężczyzna, zaś kobieta – umieszczona po raz pierwszy w epicentrum politycznego przekazu – uwolniona zostaje ze swoich dotychczasowych kulturowych funkcji i wyobrażeń. Mowa o specyficznej dla polskiej kultury romantyzmu figurze kobiety-rycerza, o której Maria Janion pisze, że wykształciła się w dziewiętnastym wieku w wyniku upadku państwowości Polski. Kontekst ten wymuszał na kobietach równorzędne współ-

działanie wraz z mężczyznami w zmaganiach niepodległościowych, w tym także walce zbrojnej, co stanowiło *novum* w ówczesnej kulturze Europy.²⁶ Proces emancypacyjny nie odnosił się jednak do równych praw, ponieważ kobieta walczyła „nie po to, by się wyzwolić, ale po to, by się poświęcić.”²⁷ Figura walczącej kobiety wpisała się w genderowy porządek polskiej kultury, zgodnie z którym mogła ona przekraczać przestrzeń prywatną (życie rodzinne) na rzecz sfery publicznej (działalność polityczna), ale w roli ofiary – milczącej i ostatecznie niewidocznej, poświęcającej się narodowi. Płaciła tym samym wysoką cenę za chwilowe zrównanie praw w przestrzeni publicznej.

Pojęcie solidarności zaskakuje zatem w tym przypadku swoim specyficznym romantyczno-konserwatywnym kształtem. Ruch społeczny Solidarność wywodził się przecież z tradycji robotniczej, a tym samym wpisywał się w kulturę socjalistycznej emancypacji. Jej nieodłącznym elementem była – obok tzw. kwestii społecznej, czyli nędzy proletariatu, także ‘kwestia kobieca,’ czyli sprawa emancypacji kobiet i ich równouprawnienia, podejmowana przez czołowe postaci niemieckiej socjaldemokracji – Wilhelma Liebknechta, Augusta Bebla, Clarę Zetkin czy Różę Luksemburg.²⁸

W Polsce Solidarność podjęła wątki robotnicze, zupełnie jednak ignorując ściśle związaną z nimi w tradycji socjalizmu wolność kobiet i równouprawnienie płci. Dlatego hasło „Solidarność” w kompozycji Iveković można odczytywać jako znak reformulowania tradycji narodowej poprzez wpisanie kobiety w centralne miejsce tego, co polityczne. Równocześnie jest ono wezwaniem skierowanym do samych kobiet (i wszystkich jednostek w społeczeństwie), by wypełnić ten dojmujący deficyt w świadomości i pamięci zbiorowej, reprezentowany przez puste miejsce po kobietach Solidarności w plakatowej kompozycji. Dlatego dzieło Iveković można odczytywać jako wezwanie do pracy wyobraźni przekształcającej *imaginarium* społeczne. Sama artystka zadbała o to, by jej pracę spopularyzowano na okładce dodatku *Gazety Wyborczej*, noszącego tytuł *Wysokie Obcasy*.

Rok 2016. Emancypacyjna radikalizacja

Deficyty pojęcia solidarności, o których była wyżej mowa pozostawały właściwie niedostrzegane. Jak zauważa Elżbieta Matynia, rok 1989 można uznać za „żałosny przypadek fałszywej świadomości,”²⁹ która polegała na zupełnie uśpionej czujności wobec pogłębiającego się wykluczenia kobiet ze sfery publicznej. Przeprowadzane wówczas badania socjologiczne wskazywały wyraźne preferencje społeczne – za kluczowe określenia własnych tożsamości uznawano najpierw bycie człowiekiem, następnie Polakiem i rodzicem, umieszczając płć na samym końcu tej hierarchii wartości.³⁰ Można podejrzewać, że socjalistyczna ideologia okresu powojennego, budowana na wyobrażeniach internacjonalizmu, światowego pokoju i równości kobiet właśnie, została uznana za czysto fasadową. Jako element autorytarnej kultury politycznej łatwo było odrzucić ją w całości, i to wraz z jej niewątpliwymi emancypacyjnymi zdobyczami. W tym zwłaszcza z prawami reprodukcyjnymi, praktykami równouprawnienia i elementami polityki społecznej wspierającej emancypację kobiet (np. powszechna dostępność żłobków i przedszkoli).

To jednak nie tylko ten afekt antykomunistyczny stał się najbardziej wpływowym czynnikiem w procesie kształtowania polskiej kultury politycznej. Przede wszystkim była nim pozycja Kościoła katolickiego jako społecznie uznawanego autorytetu moralnego, który przejmował rolę etycznej instancji w rodzącej się alternatywnej sferze publicznej tworzonej przez ruch Solidarność, a później młodej demokracji. Marcin Kościelniak stawia tezę o głęboko katolickim, konserwatywnym, patriarchalnym i narodowym rdzeniu Solidarności,³¹ który przełożył się na fundament polityczny Polski po upadku komunizmu. To właśnie ten rdzeń stał się podstawą pravicowej radykalizacji w Polsce lat 2015–2016. Władzę przejmowała wtedy koalicja tzw. Zjednoczonej Prawicy, uruchamiając antyliberalną kontrrewolucję, której skutkiem miało być ustanowienie nowego systemu

politycznego określanego mianem nieliberalnej demokracji.³²

Właśnie ta polityczna zmiana wywołała potrzebę zintensyfikowanego remiksowania logotypu Solidarności. Impulsem okazały się próby zaostrenia prawa aborcyjnego podjęte z początkiem 2016 roku. Za radykalizacją prawa opowiedziało się Prezydium Konferencji Episkopatu Polski, uznając dotychczasowe rozwiązania z roku 1993, zwane 'kompromisem aborcyjnym' (w rzeczywistości podjętym wówczas przez elity polityczne w ścisłej współpracy z Kościołem katolickim) za niewystarczające. Wielokrotnie potwierdzana wola polityczna koalicji rządzącej zaostrenia prawa aborcyjnego wywołała w październiku masową mobilizację uliczną kobiet, nazwaną „Czarnymi Protestami.”³³

Nieodłącznym elementem wizualnym protestów stały się odwołania do *Niewidzialnych Kobiet Solidarności*. Niektóre z nich polegały na bezpośrednim użyciu obrazu Iveković, inne – na umieszczaniu na tle logotypu Solidarności ciemnej sylwetki kobiecej z parasolką. Parasolka miała przypominać o deszczowym dniu protestu w Warszawie 3 października 2016 roku – największej dotąd mobilizacji od czasów protestów Solidarności sprzed upadku komunizmu. Czerni symbolizowała nie tylko dotychczasowe wykluczenie i nieobecność w przestrzeni publicznej, ale też była wyrazem żałoby wobec sytuacji, jakiej doświadczają kobiety.³⁴

Chcąc zrekonstruować kształt znaczeniowy pojęcia solidarności, warto ponownie wrócić do różnicy między tą formą przedstawienia a projektem Sarneckiego. Plakat *W samo południe* był nośnikiem pojęcia solidarności jako walki, podczas gdy motyw czarnej, pustej sylwetki kobiety, choć w czasie protestów 2016 roku również stał się wyrazem wspólnego zmagania, pozostawał refleksywny. Odbijał jak w nim bowiem jak w lustrze charakter tej walki, który wyrażał słaby opór kobiet³⁵ i tożsamościowy deficyt rodzącej się dopiero fali mobilizacyjnej. Siła protestu była ogromna, a jego niespotykana wcześniej skala objawiała się radykalnym zakwestionowaniem wykluczenia kobiet ze sfery publicznej poprzez uruchomienie

rezerwuarów obywatelstwa i politycznej wyobraźni.³⁶ Niewidoczne przemówiły, czyniąc swoim tożsamościowym symbolem brak i pustkę. Motyw ten przypomina podobne motywy z repertuaru późnonowoczesnych mobilizacji społecznych, zaistniałych po kryzysie finansowym lat 2007–2008, kiedy poszukiwano symboli mających uczynić widocznymi grupy, które strukturalnie i systemowo zostały pozbawione widoczności. Tak stało się w przypadku używania masek Guy Fawkesa podczas wielu fał protestów. Masek, które miały równocześnie zakrywać tożsamościowe deficyty mobilizacji i kreować nowe, alternatywne strategie tożsamościowe, pozwalające na dostrzeżenie podmiotowości wykluczonej dotąd na politycznej scenie.

Zasadniczy problem leży tu więc w tożsamości. Krytyk sztuki, John Berger, kierował uwagę ku sposobom inscenizowania na obrazach postaw ciał mężczyzn i kobiet. Stwierdzał, że postawa męskich ciał warunkowana jest obietnicą władzy. Jeśli obietnica jest duża i rokuje spełnienie, postawa nabiera wyrazistości, a obiekt władzy lokowany jest zawsze na zewnątrz. Oznacza to, że postawa mężczyzny wyraża jego zdolność oddziaływania na świat zewnątrz, na to, co „może on zrobić albo tobie, albo dla ciebie,”³⁷ a projekt Sarneckiego jest jej dobitnym przykładem.

W przeciwieństwie do tej wizualnej inscenizacji męskiej władzy, ekspresja kobiecej postawy odnosi od razu do jej wnętrza, ponieważ wizualne przedstawienia kobiecego ciała oparte są na przestrzeni przydzielonej i ograniczonej przez mężczyznę oraz poddanej jego dominacji. W konsekwencji kobieca podmiotowość staje się podmiotowością dwoistą – jest poddaną władzy, czyli obserwowaną, a jednocześnie uwewnętrznia w sobie obserwującego,³⁸ czyniąc własną tożsamość zależną od tożsamości mężczyzny. Iveković, prezentując puste miejsce kobiety, pozwala uwolnić ją od pola władzy wyznaczonego przez mężczyzn. Otwiera potencjał wypełnienia go nowymi sensami, a tym samym – nowymi kształtami tożsamościowymi, wolnymi od męskiej zależności.

Właśnie w tym potencjale znaczeniowym upatruję sukcesu logotypu zaprojektowanego

przez Olę Jasionowską na potrzeby Ogólnopolskiego Strajku Kobiet. Jego zróżnicowane warianty, także w odwrotnej kolorystyce (biała postać na czarnym tle) stały się w październiku 2016 roku znakiem rozpoznawczym proaborcyjnych protestów kobiet. Przedstawiają sylwetkę głowy kobiety z profilu i wpisaną w nią czerwoną błyskawicę, względnie pełny profil białej sylwetki kobiecej głowy na czarnym tle. (Ilustracje 4 i 5)

Rok 2020. Ruch uwolnienia od Solidarności

Podjęte w 2020 roku próby ponownego wprowadzenia ustawy antyaborcyjnej zakończyły się sukcesem prawicowej koalicji. Sytuację radykalizował pandemiczny *lockdown*, który miał utrudniać zdolności mobilizacyjne przeciwniczek zakazu aborcji i ułatwiać tym samym radykalizację rozwiązań prawnych. Ta strategia prawicowej władzy wywołała jednak efekt odwrotny, uruchamiając bezprecedensową skalę protestów w całej Polsce – zarówno na ulicach dużych aglomeracji miejskich, jak i w małych miastach. Nastąpiła tu jednak generacyjna zmiana – udział w protestach zdominowało nowe pokolenie Z, dla którego historia Solidarności nie stanowiła już elementu *imaginarium* społecznego. W ramach wizualnego repertuaru środków używanych podczas protestów dominowały mocno zindywidualizowane formy ekspresji w postaci tzw. kartonów, czyli własnoręcznie przygotowanych haseł (wypisanych na kartonach z pudeł) prezentowanych na ulicach.

Powstał tym samym swoisty festiwal zindywidualizowanej różnorodności, w ramach którego jednostki formułowały coraz bardziej wyszukane i oryginalne hasła protestu. Co jednak charakterystyczne dla fali mobilizacyjnej 2020 roku w kontraście do roku 2016, z transparentów zniknęły odwołania do ruchu Solidarności. Ruch ten najwyraźniej tracił status symbolicznie ważnego punktu odniesienia w emancypacyjnych zmaganiach społeczeństwa. Jak zauważała wówczas literaturoznawczyni Agnieszka Graff, komentując na

gorąco dynamikę sytuacji: „Nie ma już nawiązań do tradycji Solidarnościowej, nie ma przerobionej na feministyczną modłę symboliki powstańczej – jest bluźg, ironia i złośliwy żart.” Ta nowa poetyka protestu tworzona była przez przedstawicielki pokolenia, które „symbole Solidarności traktują jako źródło pomysłów na memy.”³⁹ Wspomniany festiwal kreatywności i prześcigania się w proponowaniu coraz to atrakcyjniejszych haseł nie był przypadkowy. Stanowił bowiem przykład późnowspółczesnej kultury syngularyzacji,⁴⁰ charakterystycznej dla pokoleń ukształtowanych w środowisku infrastruktury cyfrowej i kognitywnego kapitalizmu, zorientowanych na atrakcyjność indywidualnego przekazu.

Jedyną wpływową interwencją artystyczną w wizualnej przestrzeni protestów 2020 roku, odwołującą się do pracy Sarneckiego, był cykl plakatów *To Jest Wojna. Wypierdalać!* Cykl ten nie został stworzony przez kobietę i tym można tłumaczyć powrót do estetyki oraz semantyki projektu *W Samo Południe*.⁴¹ Jest bowiem rzeczą charakterystyczną, że powrotowi temu towarzyszy estetyka eposu, choć główną figurą jest postać kobieca. W projektach projektanta i autora cyklu Jarka Kubickiego znika niejednoznaczność postaci, charakterystyczna dla postawy szeryfa z projektu Sarneckiego, którego artysta pozbawił broni i uczynił ‘posłańcem pokoju,’ a nie przemocy. Kubicki wybiera na potrzeby cytatu figury z popkulturowego eposu, które są zabójczyniami bądź mścicielkami, jak Angelina Jolie w roli Lary Croft z filmu *Tomb Rider*, Sigourney Weaver jako Ellen Ripley z filmu *Obcy*, Linda Hamilton jako Sarah Connor z *Terminatora*, a także Uma Thurman w roli Beatrix Kiddo, czyli Czarnej Mamby z *Kill Billa*.

Cykl plakatów zyskał ogromną popularność i był masowo wykorzystywany zarówno podczas protestów w przestrzeni miejskiej, jak też w przekazie internetowym. Warto zaznaczyć feministyczną krytykę rozwijaną wokół refleksji nad rolami kobiet, szczególnie w filmach Quentina Tarantino, reżysera *Kill Billa*. Wskazuje się w niej zasadnicze deficyty *imaginarium* związa-

nego z wyobrażeniami kobiet, których sprawstwo sprowadza się do przemocy stosowanej przez kobiety-heroski, przede wszystkim wobec kobiet. Ograniczenie podmiotowości kobiet uwidacznia się w silnie estetyzowanych scenach cierpienia i zadawania im bólu⁴² oraz niewielkiego udziału kobiet w dialogach,⁴³ czyli elementów, które stają się centralnymi dla filmowej estetyki i dramaturgii Tarantino. (Ilustracje 6, 7, 8)

Cytat i subwersja stanowią w pracach Kubickiego (podobnie jak w przypadku plakatu Sarneckiego) fundament projektu. Najbardziej radykalną zmianą jest jednak nie postać bohaterki, lecz zamiana słowa ‘Solidarność’ na hasło ‘Wypierdalać!’ Ingerencja polegająca na zastosowaniu powtórzenia, ale z równoczesnym przesunięciem semantycznym, ma wyjątkową siłę ekspresji. Użyty termin pełni bowiem funkcję quasi-synonimu – pojawia się w miejsce słowa ‘Solidarność,’ a literonictwo wpisuje się w poetykę solidarycy i jednoznacznie wskazuje na ich ściśle powiązanie. Na poziomie werbalnym jednak napięcie wywołane zostaje rażącą różnicą, która wynika z zastąpienia pojęcia więzi pojęciem zerwania. Jak komentował sam autor: „Plakat musi krzyczeć za ciebie tym swoim *wypierdalać!*, nawet gdy ty jesteś cicho. (...) To już nie jest czas na białe róże, znicze. Teraz jest na grubo.”⁴⁴ Zastosowana przez autora strategia subwersji radykalizuje w ten sposób pojęcie walki. Brakujące pojęcie solidarności reprezentowane przez solidarycę, zostaje bowiem zastąpione nacechowanym przemocowo wezwaniem do ustanowienia nowego porządku.

Zabieg jest więc złożony. Po pierwsze, przekaz wzywa do solidaryzowania się między sobą osoby dotknięte wyrokiem Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 roku uznającego za niezgodne z Konstytucją możliwości przerwania ciąży z powodu ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu lub nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu.⁴⁵ Obecność tego znaczenia podkreśla sam autor plakatów, twierdząc: „Napis »Solidarność« na plakacie z 1989 r. miał wydźwięk pozytywny i zgrzewający do walki. Wulgaryzm jest agresywny, ale sądząc po prote-

stach, ma bardzo dużą moc solidaryzowania. To hasło, które jednoczy wiele osób, podobnie jak hasło »Solidarności« z lat 80.”⁴⁶

Jednak po drugie hasło ma za zadanie wyrazić frustrację i skrajność politycznego położenia kobiet, które znajdują się w sytuacji prawno-politycznej określającej warunki bezpieczeństwa ich biologicznego wymiaru życia, na które same nie miały żadnego wpływu. Wezwanie z plakatów roku 2020 nie jest więc wyrazem siły bezsilnych, jak to było w przypadku przedstawienia samotnego szeryfa i ruchu Solidarność w ogóle, lecz ekspresją bezsilności tych, które zyskują na sile. Plakaty i wezwanie im towarzyszące wyrażają bowiem moment przesilenia, w którym moc frustracji przeistacza się w polityczną moc mobilizacji. W prawicowej optyce interpretacyjnej przekaz protestów uznawany był za kontrowersyjny i wiązany z niskimi instynktami czy ‘barbarzyństwem’ osób protestujących albo też z eugenicznymi praktykami okresu III Rzeszy.⁴⁷

Wulgaryzm przekazu odczytuję – inaczej niż w interpretacji Bryla – jako wyraz łagodzenia skumulowanej frustracji i wynikającej z niej agresji, a tym samym – wyraz zdolności do sublimowania, czyli rozładowywania frustracji, która w przeciwnym razie mogłaby znaleźć ujście w przemoc.⁴⁸ Podążając za propozycją Agnieszki Graff,⁴⁹ warto zwrócić uwagę także na definitywne zerwanie młodego pokolenia protestujących w 2020 roku z *imaginarium* wiążącym ściśle narodową tradycję i tradycję Kościoła katolickiego. Wulgaryzm pełni tu funkcję emancypacyjną i stanowi kres powiązań zarówno z patriotyczną pedagogiką dyscyplinowania i polityką spolegliwości wobec instytucji religijnej, jak i genderowymi stereotypami, które stanowiły fundament tej pedagogiki. Taka transgresja wyznacza granicę tradycjonalistycznym wyobrażeniom o męskim autorytecie (zarówno ze sceny politycznej, jak i kościelnej ambony) oraz wyobrażeniom tzw. dobrego wychowania kobiet, którym – w przeciwieństwie do mężczyzn – przeklinać ‘nie wypada.’ Właśnie to zerwanie z autorytetem elit politycznych i autorytetem Kościoła katolickiego znalazło swój

wyraz w radykalnym języku protestów i niechęci odnoszenia się do narodowych symboli tożsamościowych z historii najnowszej.

Podsumowanie

Analizy wybranych dzieł plastycznych pokazują wyraźne różnice w rozumieniu pojęcia solidarności między okresem przemysłowej nowoczesności (plakat i logotyp *Solidarność* Janiszewskiego), a późnonowoczesnymi *imaginariami* społecznymi, wyrażanymi społecznym protestem. To pierwsze pojęcie, zorientowane na kulturę przemysłową łączyło w sobie wymiar związkowy (więzi współzależności i współodpowiedzialności), narodowy (jedność i niepodległość) oraz demokratyczny (uwolnienie społeczeństwa). Ten pierwszy uległ degradacji wraz domknięciem fazy rozwiniętej nowoczesności i od 1989 roku nie odgrywał już w przypadku analizowanych dzieł żadnej roli. Wymiar narodowy został głęboko zakwestionowany w swojej dotychczasowej postaci – silnie paternalizującej i nieodłącznie powiązanej z tradycją religijną – dopiero falą protestów kobiet w 2020 roku. To właśnie wspomniana tradycja miała przemożny wpływ na wymiar trzeci – demokratyzacyjny, który pozostał zupełnie ślepy na równouprawnienie płci i marginalizację miejsca kobiet w porządku społecznym kształtującej się demokracji. Proces dochodzenia do samowiedzy poprzez odkrywanie nieuświadomionego *status quo* był boleśnie długi i obfitował w szereg fal mobilizacyjnych.

Przekształcenia projektu plakatu *W Samo Południe* Sarneckiego okazały się w niniejszym badaniu wyjątkowo ciekawym, bo pojemnym znaczeniowo i diagnostycznie, tematem analizy. W skoncentrowany i zintensyfikowany sposób wyrażały imaginaryjne konstrukcje społeczne i towarzyszące im pojęcia solidarności. Miejsce kolektywnych wyobrażeń o społecznej harmonii, jakie wносił projekt Janiszewskiego, zajęła późnonowoczesna indywidualizacja i indywidualizm, uwolnione z dotychczasowych biograficznych pro-

gramów, które tworzyły ramy dla indywidualnego i zbiorowego życia przez niemal sto lat – od początku dwudziestego wieku aż do początku lat osiemdziesiątych. Zmianę tę obrazuje zindywidualizowana perspektywa kompozycji Sarneckiego i jej późniejszych remiksów, a także wyłaniające się z nich pojęcie solidarności. Jeśli w przypadku pracy Janiszewskiego kluczem była solidarność jako wezwanie do jedności i harmonii jednostek ze zbiorowością, to praca *W Samo Południe* jest wyrazem solidarności jako walki. To pojęciowe wyobrażenie łagodnieje i zanika, kiedy mowa o refleksyjnym dziele Iveković, wzywającym do solidarnego, wspólnego przepracowania mentalnie wykluczenia kobiet ze sfery politycznej i ich marginalizacji w pamięci zbiorowej.

Niewidzialne Kobiety Solidarności to główny impuls kolejnych przekształceń odwołujących się do kompozycji Sarneckiego – motywów postaci kobiecej z Ogólnopolskiego Strajku Kobiet z 2016 roku, a wreszcie także radykalnych motywów cyklu plakatowego Kubickiego z 2020 roku. To właśnie tam najpełniej wyraża się kultura późnonowoczesnej syngularyzacji, zorientowanej na wyjątkowość jednostki. Przede wszystkim zaś, to w przypadku plakatów Kubickiego pole semantyczne pojęcia solidarności podlega najradykalniejszej transformacji. Nabiera ono charakteru psychopolitycznego, stając się sferą skumulowanej frustracji społecznej kobiet i jej eksplozywnej transformacji. W postaci wulgaryzmu, który wzywa do wojny i separuje, a także wyklucza przeciwników, spełnia z pewnością swoją funkcję mobilizacyjną. Jako reakcja obronna wobec tych, którzy kwestionują prawa kobiet i wyłączają je z procesu decydowania o politycznym kształcie ich praw, ta forma paradoksalnej quasi-solidarności okazała się niezwykle skutecznym nośnikiem mobilizacyjnym i kluczowym elementem w repertuarze protestów. Po nim jednak powinien być możliwy kolejny krok – tym razem w stronę nowego demokratycznego projektu, wrażliwego na wzajemnie się warunkujące pojęcia: wolności i równości kobiet i mężczyzn, wszystkich jednostek składających się na wspólny świat społeczny.

Przypisy

- ¹ Jadwiga Staniszkis, *Ontologia Socjalizmu* (Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006), 22.
- ² Michel Wieviorka, *Dziewięć Wykładów z Socjologii*, tłum. Agnieszka Trąbka (Kraków: Nomos, 2011), 4.
- ³ NSZZ Solidarność, „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju,” *Tygodnik Solidarność* nr 3, 17 czerwca, 1981, 1–2; NSZZ Solidarność, „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność,” w *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność.” Stenogramy, t. 1 – I tura*, oprac. i red., Grzegorz Majchrzak i Jan M. Owsiniński (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011), 1008; Jacek Kołtan, “The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity,” *Studia Historica Gedanensia* nr 13 (2022): 273passim.
- ⁴ Alain Touraine, Jan Strzelecki, Francois Dubet i Michel Wieviorka, *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*, tłum. Andrzej Krasinski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010), 80–98.
- ⁵ Por. Charles Taylor, *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*, tłum. Adam Puchejda i Karolina Szymaniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010), 37passim.
- ⁶ Dorota Folga-Januszewska i Lech Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu* (Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018), 420.
- ⁷ Por. Irena Grudzińska-Gross, *The Art of Solidarity* (Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985).
- ⁸ Por. Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny* (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017); Katarzyna Szychta-Mielewicz, „Przekształcenia Znak »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w.,” *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. <https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11>.
- ⁹ Por. Agata Szydłowska, *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018).
- ¹⁰ Folga-Januszewska i Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*, 435.
- ¹¹ Chris Freeman i Francisco Louçã, *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 257–300.
- ¹² Zob. Daniel Bell, *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting* (New York: Basic Books, 1973).
- ¹³ Zob. Alain Touraine, *La société post-industrielle* (Paris: Denoël-Gonthier, 1969).
- ¹⁴ Zob. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).
- ¹⁵ Zob. Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021).
- ¹⁶ Por. Ulrich Beck i Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage, 2002).
- ¹⁷ Scott Lash, „Moralność i Solidarność. Chińska Gospodarka Relacyjna,” red. Jacek Kołtan, *Solidarność i Kryzys Zaufania*, tłum. Marcin Moskaiewicz (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2016), 129.
- ¹⁸ Tomasz Sarnecki, „Prawdziwy Bohater,” *UW Uniwersytet Warszawski* nr 3(42) (2009): 17.
- ¹⁹ Por. Jadwiga Staniszkis, *Samoograniczająca Się Rewolucja*, red. i tłum. Marek Szopski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010).
- ²⁰ Zob. Sean McGeady, “High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism,” *The Quietus*, 30 July 2022, <https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/>.
- ²¹ Por. Shana Penn, *Podziemie Kobiety*, tłum. Hanna Jankowska (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003); Idem, *Sekret „Solidarności.” Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*, tłum. Maciej Antosiewicz (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014).
- ²² Por. Elżbieta Matynia, *Demokracja Performatywna*, tłum. Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008).
- ²³ Sanja Iveković, „Kobiece W Samo Południe,” wyw. przepr. Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza*, dodatek *Wysokie Obcasy*, 8 grudnia 2009.
- ²⁴ Sanja Iveković, „Invisible Women. Solidarność bez Kobiety,” *Krytyka Polityczna* nr 18 (2009). Wydanie specjalne WIZUAL IDŹ I PATRZ, red. Artur Żmijewski.
- ²⁵ Matynia, 142.
- ²⁶ Maria Janion, *Kobiety i Duch Inności* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025), 80.
- ²⁷ Ibidem, 100.
- ²⁸ Por. Jacek Kołtan, *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 roku* (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025).
- ²⁹ Matynia, 142.

³⁰ Ibidem.

³¹ Marcin Kościelniak, *Aborcja i Demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024), 117.

³² Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski, „O Kontrrewolucji u Bram,” w *Kontrrewolucja u Bram*, red. Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 13passim.

³³ Por. *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019).

³⁴ Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?” w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 24.

³⁵ Por. Ewa Majewska, *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty* (Warszawa: Książka i Prasa, 2018).

³⁶ Beata Kowalska, „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach,” w *Kontrrewolucja u Bram*, red. Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 280passim, 286passim.

³⁷ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008), 45.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Agnieszka Graff, „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem,” *Oko.press*, 5 listopada 2020, <https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff>.

⁴⁰ Por. Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).

⁴¹ Dziękuję Jennifer Ramme za inspirującą rozmowę na temat poetyki protestów i znaczeniowe różnice projektu Kubickiego.

⁴² Roy Chacko, “End of the Affair: Why It's Time to Cancel Quentin Tarantino,” *Guardian*, 23 July 2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood>.

⁴³ Anna Purna Kambhampaty i Elijah Wolfson, “We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk,” *Time*, 6 August 2019, <https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/>.

⁴⁴ Jarek Kubicki, „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!” wyw. przepr. Maciej Gajek. *Newsweek*, 2 listopada 2020, dostępny 25 maja 2025, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7>.

⁴⁵ Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20.” <https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerwywania-ciazy>.

⁴⁶ Jarek Kubicki, „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu,” wyw. przepr. Jakub Knera. *Polityka*, 6 listopada 2020, dostępny 25 maja 2025, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read>.

⁴⁷ Mariusz Bryl, „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu,” *Obieg*, 4 marca 2021. <https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu>.

⁴⁸ Waldemar Kuligowski, „Język Niesłyszanych,” w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 29.

⁴⁹ Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?” w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski, 25.

Bibliography / Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. [*Liquid Modernity*, first published 2000 by Cambridge: Polity].
- Beck, Ulrich and Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: Sage, 2002.
- Bell, Daniel. *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books, 1973.
- Berger, John. *Sposoby Widzenia*. Translated by Mariusz Bryl. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008. [*Ways of Seeing*, first published by London: BBC and Penguin Books, 1972].
- Bierkowski, Tomasz. *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017.
- Bryl, Mariusz. „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu.” *Obieg*. 4 March 2021. <https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu>.
- Chacko, Roy. “End of the Affair: Why it’s Time to Cancel Quentin Tarantino.” *Guardian*. 23 July 2019. <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood>.
- Folga-Januszewska, Dorota and Lech Majewski. *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*. Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018.
- Freeman, Chris and Francisco Louçã. *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Graff, Agnieszka. „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem.” *Oko.press*. 5 November 2020. <https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff>.
- Graff, Agnieszka. „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?” In *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 23–25. Warszawa: Fundacja Batorego, 2020.
- Grudzińska-Gross, Irena. *The Art of Solidarity*. Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985.
- Iveković, Sanja. „Invisible Women. Solidarność Bez Kobiet.” *Krytyka Polityczna* no. 18 (2009), nd. Special issue WIZUAL IDŹ I PATRZ, edited by Artur Żmijewski.
- Iveković, Sanja. „Kobiece W Samo Południe.” Interviewed by Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza*, special issue *Wysokie Obcasy*, 8 November 2009.
- Janion, Maria. *Kobiety i Duch Inności*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025.
- Kambhampaty, Anna Purna and Elijah Wolfson. „We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk.” *Time*, 6 August 2019. <https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/>.
- Kołtan, Jacek. “The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity.” *Studia Historica Gedanensia* no. 13 (2022): 265–277.
- Kołtan, Jacek. *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 Roku*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025.
- Kołtan, Jacek and Grzegorz Piotrowski. „O Kontrewolucji u Bram.” In Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski, eds., *Kontrewolucja u Bram*, 11–36. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.
- Korolczuk, Elżbieta, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme and Claudia Snochowska-Gonzales, eds., *Bunt Kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019.
- Kościelniak, Marcin. *Aborcja i Demokracja. Przeciwność historii Polski 1956–1993*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.
- Kowalska, Beata. „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach.” In Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski, eds., *Kontrewolucja u Bram*, 275–290. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.
- Kubicki, Jarek. „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu.” Interviewed by Jakub Knera. *Polityka*, 6 November 2020. Accessed 25 May 2025. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read>
- Kubicki, Jarek. „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!” Wyw. przepr. Maciej Gajek. *Newsweek*, 2 November 2020. Accessed 25 May 2025. <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7>.
- Kuligowski, Waldemar. *Język Niesłyszanych*. In *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 27–30. Warszawa: Fundacja Batorego, 2020.
- Lash, Scott. „Moralność i Solidarność. Chińska Gospodarka Relacyjna.” In *Solidarność i Kryzys Zaufania*, edited by Jacek Kołtan, translated by Marcin Moskalewicz, 125–138. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2016. [„Morality and Solidarity. China’s Relational Economy,” in Jacek Kołtan ed., *Solidarity and the Crisis of Trust* (Gdańsk: European Solidarity Centre, 2016), 121–132].
- Majewska, Ewa. *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*. Warszawa: Książka i Prasa, 2018.

- Matynia, Elżbieta. *Demokracja Performatywna*. Translated by Maja Lavergne. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008. [*Performative Democracy*, Routledge, 2009].
- McGeady, Sean. "High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism." *The Quietus*, 30 July 2022. <https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/>.
- NSZZ Solidarność. „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju.” *Tygodnik Solidarność* no. 3, 17 June 1981, 1–8.
- NSZZ Solidarność. „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność.” In *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność.” Stenogramy, t. 1 – I tura*, edited by, Grzegorz Majchrzak and Jan M. Owsiniński, 983–1017. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011.
- Penn, Shana. *Podziemie Kobiet*. Translated by Hanna Jankowska. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003. [*The Women's Underground*, 2003].
- Penn, Shana. *Sekret „Solidarności.” Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*. Translated by Maciej Antosiewicz. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014. [*Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005].
- Reckwitz, Andreas. *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.
- Reckwitz, Andreas and Hartmut Rosa. *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021.
- Sarnecki, Tomasz. „Prawdziwy Bohater.” *UW Uniwersytet Warszawski* no 3(42) (2009): 16-18.
- Staniszki, Jadwiga. *Ontologia Socjalizmu*. Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006.
- Staniszki, Jadwiga. *Samoograniczająca Się Rewolucja*. Edited and translated by Marek Szopski. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010.). [*Poland's Self-limiting Revolution*, 2010].
- Szydłowska, Agata. *Od Solidarycy do TypoPolu. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018.
- Szychta-Mielewcyk, Katarzyna. „Przekształcenia Znak »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w.” *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. <https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11>.
- Taylor, Charles. *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*. Translated by Adam Puchejda and Karolina Szymaniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010. [*Modern Social Imaginaries*, Durham: Duke University Press, 2004].
- Touraine, Alain. *La société post-industrielle*. Paris: Denoël-Gonthier, 1969.
- Touraine, Alain, Jan Strzelecki, Francois Dubet and Michel Wieviorka. *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*. Translated by Andrzej Kasiński. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010. [*Analyse d'un mouvement social, Pologne 1980–1981*, Paris: Fayard, 1982].
- Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20.” <https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerwywania-ciazy>.
- Wieviorka, Michel. *Dziewięć Wykładów z Socjologii*. Translated by Agnieszka Trąbka. Kraków: Nomos, 2011. [*Neuf leçons de sociologie*, Paris: Robert Laffont, 2009].

VIA
RITA

the 1990s, the number of people in the UK who are employed in the public sector has increased by 1.5 million, from 2.5 million in 1980 to 4 million in 1998. The public sector has become a major employer in the UK, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

The public sector has also become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy. The public sector has become a major provider of social services, and its growth has been a key factor in the overall growth of the economy.

Pavína MORGANOVÁ

Academy of Fine Arts in Prague

WHY INDEED? SOURCES AND CAUSES OF RADICALITY IN CZECH ACTION ART

Anyone interested in Czech action art will sooner or later encounter the question of where its specific radicality came from and how it was formed. The title of Milan Knížák's 1964 lecture-as-manifestation *Why Indeed?* did not make it into the title of this text by chance. It echoes the key ideas of the Actual Art group in the context of the limited knowledge of the international Fluxus movement at the time, while at the same time revealing one of the fundamental sources of this kind of art in Czechoslovakia, encapsulated in Knížák's repeated query, "Does art mean teaching people how to live?"¹ The radicality of Czech action art, then, does not lie in the extremity of its body-art pieces (although some of Petr Štembera's actions were life-threatening), but rather in a kind of escape from the ordinary world of art. To understand the nature of Czech action art, it is necessary to grasp the conditions in which it developed. Czech action art had starting points largely different from those of the Western neo-avant-garde art. It did not emerge as a revolt against the art market and establishment, but as part of the social liberalisation of the 1960s and, after the occupation in 1968, as an important

part of the anti-official current in Czech art. The following text attempts to explain the forms and sources of this radicalism on the basis of its key figures.

The Sixties – An Artist Can Be Anyone

A specific feature of Czech action art is that its origins cannot be sought on the basis of information coming to Czechoslovakia from abroad. Knowledge of the progressive currents of the neo-avant-garde and conceptual art at the turn of the 1950s and 1960s was very limited and preceded by practice. In the 1950s, Vladimír Boudník carried out dozens of events in the streets of Prague.² Standing by a painting easel or in front of scratched walls, he explained to interested bystanders the principles of his original artistic direction Explosionalism,³ essentially initiating spontaneous happenings. This original graphic designer, proletarian and above all hypersensitive artist believed that everyone was gifted with imagination and imagery, and that anyone could be an artist. He was concerned

with liberation from traditional notions of art, with the aesthetic initiation of every individual. However, he created his actions with the aim of promoting his own artistic ideas, and it was only with the development of action art in the 1960s that his originality was recognized not only in his imaginative graphic techniques, but also in the way he painstakingly blurred the line between art and life. Today we would probably call his actions and his life in general an art of participation.⁴

Leaving aside the proto-action manifestations of Vladimír Boudník and some others, the beginnings of Czech action art are linked to the work of Milan Knížák. He settled in Prague in 1961 in the so-called New World and gradually began to form a community around himself, which first called itself the Aktuální umění [Actual Art] group, later simply Aktual. The disgust of the “Actuals” with the contemporary state of art resulted in activities calling for art’s revival. In October 1964, a group consisting of Milan Knížák, Vít Mach, Jan Mach, Soňa Švecová, and Jan Trtílek organised a happening called the *First Manifestation of Actual Art*, where they read their manifesto.⁵ (Illustration 1) This was a period when the social situation had finally relaxed and, after a tentative thaw following the exposure of the cult of Stalinism in 1956, radical changes were taking place in the Union of Czechoslovak Artists. Although socialist realism continued to be proclaimed as the only official artistic direction, the new leadership of the Union made it possible to exhibit abstract work, which had been unacceptable until the mid-1960s, and gradually opened other possibilities for exhibiting and publishing. Even so, the program of actual art and its proclaiming total engagement free of traditional artistic practices seemed almost out of place. In 1964, without knowing it, the group around Milan Knížák came up with activities that proved to be the most up-to-date, akin to what was then just establishing itself on the New York avant-garde scene and later came to be known as Fluxus.

It should be stressed that at that time there was no public information about this movement in the Czech context.⁶ Such mentions only started to appear in specialist journals around the mid-

1960s. However, personal contacts played an important role. George Maciunas was trying to build Fluxus as an international movement, and given his Lithuanian origin, quite logically he promoted contacts between East and West with some intensity. In 1964 and 1965, Eric and Tony Andersen passed through Prague, but their visit was rather private, and the performance soiree held at Herberta Masaryk’s apartment left almost no trace. More importantly, the Andersens managed to reach Russia via Ukraine. During a visit to Leningrad, the materials and contacts they left behind fell into the hands of Jindřich Chalupický, who contacted Fluxus immediately after his return.⁷ Thus, in 1965, Fluxus materials reached not only Jindřich Chalupický, but also Milan Knížák. In return, Chalupický sent information about the current movement and their first actions to America. These impressed George Maciunas (and not only him) so much that he appointed Milan Knížák as director of Fluxus East. Allan Kaprow even included them in the prestigious anthology *Assemblages, Environments, Happenings*.⁸

The first actions of the Actuals group, those tied to Milan Knížák are truly exceptional, and their precise targeting places them in a strange parallel with the most radical proclamations of such artists as Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, et al. Of those that took place before the Fluxus contacts, the following should be mentioned: *The First Manifestation of Actual Art* (1964), *Demonstration of One* (1964), and *A Walk in the New World – A Demonstration for All the Senses* (1964). These early actions demonstrate that the Actuals group sought to radically transform not only art but also life. *A Walk in the New World* was one of the first happenings in Bohemia. In this context, the concept of the happening, established in the Czech environment thanks to the activities of the group around Milan Knížák, is often different from the understanding of happening in the West, where many happenings took place in galleries and on the stages of experimental theatres. The absence of relevant art institutions and

a broader avant-garde platform in Bohemia are undoubtedly among the things that contributed to the conditions for Knížák's radical stance. In 1964, Milan Knížák wrote the text of his lecture *Why Indeed*.⁹ It was a multimedia lecture that he delivered in Prague in 1965, in an outdoor space near the Mánes Bridge after being banned from giving it at the Mánes Club.¹⁰

Knížák is directly involved in life and his actions are carried out outside any artistic context. In them, he moves away from the notion of action art as experimental artistic expression and shows that it is a serious, vital activity aimed at the renewal of society. The idea of Fluxus that "Life is art – Art is life. Long Live Man!", which later appeared e.g. in the famous action lecture by Wolf Vostell and Allan Kaprow in Prague,¹¹ is conceived by Knížák even more radically. For Knížák, life is more than art: "Not to invent new art forms, but to directly change the everyday life of the individual."¹² His focus on transforming life had led him to negate art. During 1965, the word 'art' disappeared from the group's name, and the third issue of the group's samizdat magazine was suggestively entitled *Necessary Activity*. This is also the time when the manifesto *Aktual – To Live Differently* took shape:

To use every situation to demonstrate, to attack one's surroundings and oneself. To use means with the most direct intensity of action. To make a game out of many of life's everyday situations, thus ridding them of their spasmodic and monstrous character. To act with every gesture, word, action, look, appearance, EVERYTHING. Simple anonymous action. Walks, lunches, outings, games, festivals, tram journeys, shopping, conversations, sports, fashion shows, etc..... just a little differently. Spontaneous street rituals. Conflicts. Conflicts of all kinds. Conflicts that must arise in order to be resolved. It doesn't matter what means are used, but always only those that are the most maximal.

Co-creators can include Christ, Karl May, as well as a member of the militia.¹³

Knížák's concept of happening is truly unique, and it is no wonder that Kaprow paid respect to his actions. Indeed, Knížák was one of the few artists whose happenings conformed to Kaprow's rules, which he formulated in the anthology *Assemblages, Environments and Happenings* and in the text "Happenings are Dead: Long Live Happenings!"¹⁴ – even radically exceeding them at some points. Kaprow originally defined 'happening' as a collective action created according to a plan but left to evolve freely. An event in which there is no division between spectators and performers; a unique event that can take place anywhere anytime. Paradoxically, such radical happenings were not usually the happenings of Kaprow himself, let alone his followers. For example, one of Allan Kaprow's first action pieces, *6 Happenings in 18 Parts*, took place in a gallery and was carefully rehearsed. Although Kaprow attempted to surprise and activate his audience, his happening took the form of an experimental theatrical performance or a performance that could be followed by applause.¹⁵ Knížák himself does not use happening as a term, except when referring to the work of Allan Kaprow.¹⁶ For his actions he chooses such common terms as 'a walk, demonstration, manifestation, play,' and later, 'ceremony.' This aspect of his work also points towards an effort to get totally close to life. It is the fate of avant-garde artists that their utopian aspirations for changes in society usually lead only to transformations in art itself. This is probably the source of the peculiar tension in Knížák's work, which uninterruptedly continued even after the dissolution of the Actual Art group. It gradually turned into a kind of Aktual movement, in which other prominent personalities such as Robert Wittmann played a role. (**Illustration 2**)

As already mentioned, in the mid-1960s a process of revival in Czechoslovak society was in full swing. The gradual relaxation of

censorship allowed for the re-establishment of intensive contacts with foreign countries and the unprecedented development of culture in many directions, for example, the Czech New Wave in film. Czech visual art in the second half of the 1960s was dominated by informel and new figuration, but also by a renewed interest in constructive tendencies, concrete art, visual poetry and other progressive trends. Interest in action art, which at that time was still outside the mainstream, was significantly boosted by Fluxfest, which was successfully organised in Prague in 1966. It was a kind of double event, as upon the invitation of Jindřich Chalupecký, Dick Higgins and Alison Knowles came to Prague to exhibit avant-garde editions and to perform on that occasion, and at the same time, upon the invitation of Milan Knížák, Ben Vautier, Jeff Berner and Serge Oldenbourg were to carry out a Fluxus festival. The three evenings of partially improvised performances in which Knížák actively participated turned out rather differently than planned.¹⁷ In connection with this event, a number of articles appeared in the Czech press reporting not only on similar activities around the world, but also on the Czech protagonists.¹⁸

In the second half of the 1960s, other action artists, such as Eugen Brikcius, Jan Steklík, and Zorka Ságlová, were also active on the Czechoslovak scene, exploring new thinking related to action art and the happening as a form. They moved in communities made up not only of visual artists, but also musicians, poets, and other personalities refusing to be subordinated to the official culture and its fenced-in art scene. Eugen Brikcius and Jan Steklík, for example, belonged to the Křížovnická School of Pure Humour without Jokes,¹⁹ which from the mid-1960s onwards freely used a happening form that often reflected the specifically Czech beer and pub culture.²⁰ Among Brikcius's most famous happenings is *Still Life* (1967)²¹ with beer at Kampa. (**Illustration 3**) The aesthetic intent of this event was to create a still life that – guests aside – exists in every pub. However, this still life was carried out outdoors on the Vltava embankment, next to today's

Kampa Museum, right in the centre of Prague. All participants had to come with their own pints, which they filled during the event in the nearest pub and then put the unfinished glasses directly on the pavement. This created an unusual environment accompanied by several events related to beer drinking and Czech pub culture.

Another important figure in the Czech happening of the 1960s was Zorka Ságlová, who carried out her first happening, *Throwing Balls into the Bořín Pond near Prague*, in the spring of 1969. She asked her circle of friends, which consisted mainly of members of the underground music bands The Plastic People of the Universe and The Primitives Group, to travel with her to Průhonice (a tourist destination just outside Prague), where they threw 37 coloured balls into the Bořín Pond according to her instructions. Here they created an ephemeral and time-varying environment, a continuation of the artist's sculptural work. At that time, Ságlová's objects dealt with the fixed and real movements of the balls. Her desire to involve the viewer in the creation of the work, which seemed unfeasible in the conservative gallery environment of the time, finally came to fruition in this event.

Collective actions of a happening nature, in which an ephemeral environment or a common 'ritualistic' behaviour is created, are well known in Czech action art. After the occupation by Warsaw Pact troops in August 1968, which violently ended the hopes of the Prague Spring and the social revival process, public space came under the complete control of censorship again, and collective activities could not be carried out in public. The privacy of small socialist flats did not allow for large-scale actions, and so nature often became a refuge. This is how, for example, Jan Steklík's *Airport for Clouds* or Zorka Ságlová's *The Laying of the Diapers at Sudoměř* came into being in 1970. The turn to nature at the turn of the 1960s and 1970s in the Czech context had other reasons than the search for one's own roots inspired by American land art or the resistance to the gallery dictates of the white cube.

Normalisation / Disjointedness

The 1970s – "The Great Artist

of Tomorrow Goes Underground"²²

In January 1969, the central figure of the Prague Spring, Alexander Dubček, was replaced as First Secretary of the Communist Party by Gustáv Husák and, as the Czech saying goes, 'socialism with a human face' turned into 'socialism with goose bumps.' This was followed by the reversal of the reforms of Spring 1968, the dissolution of civic associations and organisations, and a purge in the Communist Party. Harsh censorship was introduced, returning the level of civil liberties to the state that prevailed in the second half of the 1950s. The overall social situation led people to seek seclusion in the safety of small circles of friends, where it was possible to trust each other and to live freely, at least within restrained limits.

The 1970s saw an unprecedented development of body-art activities, which were characterised by a radicalism that stemmed from the specific local situation. An important personality among the second generation of Czech action artists, who built upon the international contacts of the first, was Petr Štembera. In 1970, he published the text, "Events, Happenings, Land-Art, etc., in Czechoslovakia" in *Revista de Arte* magazine, published in Puerto Rico, in which he reported on the Actual Art group and the work of Milan Knížák, Eugen Briekius, Zorka Ságlová, and others. At the end of the text, he also mentions his own early works. This article is not only important as evidence of the continuity of Czech action art through dramatic political change but is also significant in that an abridged version of it was included by Lucy Lip-pard in her cult book *Six Years*.²³

Petr Štembera communicated intensively with representatives of body art worldwide²⁴ and transposed their theoretical discourse onto Czechoslovakia through samizdat translations.²⁵ From the late 1960s onwards, he created challenging sketches that stemmed from his inclination towards asceticism and psychophysical

activities. His need for communication eventually led him to present his performances to a small circle of spectators, and thus to visualise the issues he dealt with in them. For him, performance was a mode of approaching the world and 'being in it' differently. It was an opportunity to interpret it with the body, to replace rationality with irrationality. Štembera's primary interest, as one of his first 'public' performances, which he called *Narcissus 1* (1974), shows, was to explore, get to know, and embrace his own body. This personal level is typical of Štembera's early works, but was later replaced by more general themes. In 1975, the artist carried out two challenging actions, *Grafting* (**Illustration 4**) and *Sleeping on a Tree*, which refer to the artist's background in land art. In the action *Grafting*, Štembera grafted a twig onto his arm in a manner common within the art of orcharding. He let the two organisms interact all afternoon until he got blood poisoning. Štembera's work is characterised by an effort to carry out the intended action to the end, to the very limit of its possibilities. Štembera realised a series of extreme body-art performances in which he put his body and sometimes the audience in danger. The artist's courage, complemented by some abilities derived from his yoga practice, allowed him to carry out even very demanding performances, such as *Sleeping in a Tree*, in which after three sleepless nights he slept through the fourth in a tree. The agonising symbolism of his actions resonated strongly with the normalising atmosphere of post-occupation Czechoslovakia and made him into a key figure in 1970s Czech art.

The encounter with Petr Štembera also brought to action art Karel Miler and Jan Mlčoch, who formed the Prague body-art trio with him. Although the work of each of them dealt with different themes and developed different positions in relation to body art, they were united by their use of the classic form of body-art piecing, which is documented by photography and brief descriptions. Karel Miler came to action art through concrete poetry. He was interested

in the semantic context of the linguistic code and its structure. His poetry gradually approached the radical position of linguistic minimalism. In 1971, when he met Petr Štembera, who was already working with physical actions at the time, he realised that semantic puns could also be expressed through the body. This is how his first action, *Either Or* (1972), was created, in which he translated the ideas of his minimalist texts onto a real body. Miler also worked as a poet within body art, using his body to create conceptual, pointillist situations, which he captured through precisely composed shots on a camera tripod. His actions were rarely created in front of an audience. They are a kind of photo-model performances that communicate with the viewer only *ex post* through the medium of photography and need no further commentary.

In 1973 Miler created his most impressive actions: *Identification* and *Perpendicular*. **(Illustration 5)** The theme of these two pieces is gravity – the fundamental point of our existence, to which everything is subject and yet is invisible. The body is the key with which Miler tries to open up this problem, to make it visible, to show it at the moment of its action. In *Identification* (1973) he is captured just when, curled up in a ball, he falls from a several-metre high pile of panels into space, inexorably pulled down. In the photographs, this liminal moment, embodied by the artist's body, seems almost mysterious and distantly reminiscent of Yves Klein's famous 1960 *Leap into the Void*. In *Perpendicular* (1973), he is captured at the moment when his body forms a perpendicular line with a steep slope, that is, at the moment just before he loses the ground beneath his feet and tumbles backwards in a breakneck fall. The body is generalised in Miler's actions, stripped of any dependence on ordinary life. It reaches a universal plane and carries a timeless message. Miler's lyrical yet powerful work is rooted in Zen philosophy and the desire to find a reflection of the universe in liminal bodily forms.

Karel Miler worked at the National Gallery and his office was a meeting place for diverse

company. He was friends with Helena Kontova before she married Giancarlo Politi in 1977 and went to Italy,²⁶ Petr Rezek,²⁷ and of course, Petr Štembera, Jan Mlčoch, and later, Jiří Kovanda and Lumír Hladík. This created a community of mutual, informed support. At the same time, it created a specific audience for the performance evenings that Petr Štembera organised in the cellars of the Museum of Decorative Arts in Prague from 1976.²⁸ The evenings usually included performances by Jan Mlčoch and later Jiří Kovanda, who paradoxically met the Prague body-art trio through Poland. Petr Štembera exhibited his early activities independently as early as 1973 at the Akumulatory 2 Gallery in Poznań and in 1974 at the private Pi Gallery of Maria Anna Potocka in Kraków. This was followed by solo exhibitions at the Remont Gallery in Warsaw. Soon afterwards, Jiří Kovanda and his friends went on a trip to Warsaw, where he became acquainted with the community around the Repassage Gallery, and someone gave him the phone number of Petr Štembera.²⁹ Czech action artists repeatedly returned to Poland, not only for exhibitions, but also for other cultural activities, which at the time were much more progressive and free than in Czechoslovakia, which was bound by the onset of normalisation.

Jan Mlčoch carried out two dozen actions in the 1970s. Like other members of the Prague body art circle, performance was important to him not only for artistic reasons. In the difficult social situation after the occupation in 1968, action art was one of the few possibilities for free personal expression, a way to give meaning to the distorted life that existed under totalitarianism. This was perhaps best achieved by Mlčoch in *Suspension – The Big Sleep* (1974), where he had himself suspended by his hands and feet, blindfolded and gagged, in a huge attic space. His body fell into an almost weightless state, which allowed him to experience, for a few minutes, pure existence freed from the burdens of everyday life.

Each piece, as actions were often called in the Czech context at this time, had four parts:

idea, conception, realisation, and documentation. In Karel Miler's work, all of these components are in balance, in Petr Štembera's case, emphasis in my opinion falls on realisation, and in Jan Mlčoch's, the most important role is played by the idea. His actions were often enigmatic situations one would expect in dreams rather than in ordinary reality. It is no coincidence that it was in connection with the aforementioned action *Suspension – The Big Sleep* that Petr Rezek had the idea to interpret the performance as if it were a dream.³⁰ In this way, he managed to touch upon many essential aspects of action art, because the action, although it makes real life special and moves it somewhere further, is as strongly embedded in it as the dream. Like a dream, it expresses one's deepest desires and fears, taking place in a special time that is a presence beyond the present. It is imperceptible, it creates nothing; like a dream, it can only be experienced and remembered.

In addition to purely body-art performances, Jan Mlčoch thematised social issues in several events and dealt with the contrast between the personal and the common, the inner and the outer. In 1975, he carried out two events in Kraków, the first of which, entitled *Remembering P.*, consisted of selling personal items that reminded him of his friends for an hour in the city market. The second, *Fire Doors*, took place at the Maria Anna Potocka Gallery, which in retrospect described its radical nature, but also the situation and conditions in which these performances were created.³¹

Mlčoch was the only Czech body-artist to openly touch upon political issues. This is especially true of the 1977 events *Bianco* and *Night*, which directly responded to the situation after the publication of Charter 77.³² Mlčoch carried out *Bianco* (**Illustration 6**) at the Museum of Decorative Arts in Prague in a small underground room, where he lay down on the floor and spitting in his own face for thirty minutes. Then he sat down at a prepared table with a pencil and a sheet of white paper on which he very slowly wrote his signature. After thirty minutes he finished without

completing his signature. He was responding to the dilemma of the time, whether to add one's signature to Charter 77 and thus openly join the opponents of the regime – and, in effect, to either expose himself and his family to persecution – or to remain in hiding. Similarly, the action *Night*, in which a female spectator, who had no idea what was about to happen, was interrogated for an hour in a closed office, thematised the contemporary situation of insecurity, oppression, and invisible violence.³³

In the late 1970s, Mlčoch shared with his friends his disgust that performance had become embedded in the artistic establishment, institutionalised in prestigious galleries and international festivals. A feeling of exhaustion was countered by a certain sense of the awkwardness of artificially risky actions in the context of the real threat to dissidents and signatories of Charter 77. So, when in 1980, he was offered a solo exhibition at the Galerie De Appel in Amsterdam, he thought "if there was such a nice room in the middle of the city, it should be used more usefully than for art"³⁴ and had a dormitory set up in it. The radical nature of Mlčoch's actions was rooted in the inverted logic of the perception of the art world and its prestigious galleries, which in normalised Czechoslovakia did not represent a platform which a successful artist aspired to reach, but rather a space from which it was necessary to distance oneself. And in fact, he didn't even have a chance to really experience it. Part of Mlčoch's intention was to sleep incognito in a makeshift dormitory in De Appel, but unfortunately, he was not granted the so-called 'exit clause' by the Czechoslovak authorities, which together with the possession of a passport was necessary to travel to the West. With this action, in many ways anticipating contemporary participatory art, Mlčoch terminated his career as an action artist and began to devote himself fully to a life that can sometimes be more demanding than even the most dangerous performance art. Jan Mlčoch and Petr Štembera then worked for many years as professionals at the Museum of Decorative Arts

in Prague, the same building where in secret they performed during the totalitarian era.

In conclusion, we must mention Jiří Kovanda, whose actions, like those of Mlčoch, are characterised by an inconspicuous radicalism grounded in lived reality. Kovanda performed his first body action at Wenceslas Square in 1976. The very choice of a central public space is something exceptional in 1970s Czech body art. *Theatre* was a performance for passers-by, in which Kovanda, according to a pre-written script, performed several normal movements and gestures, so that no one knew they were watching a 'performance.' Soon afterwards, he staged an even more extreme action on Wenceslas Square, *Untitled* (1976), where he simply stretched his arms for a moment and stood against the flowing crowd. This performance was not just an attack on passers-by, an attempt to bridge the anonymity of the city and break the barrier that everyone carries around with them. It was mainly an attempt to break through the artist's own timidity and shame that enclosed him in loneliness, even though there were many people around him, but its visibility communicated through photography touches upon many layers of collective memory.

In 1977, Kovanda carried out several more major actions. First, there was *Contact* (Illustration 7), in which he walked down the street and tried, as if by accident, to bump into as many oncoming pedestrians as possible. The photographer who documented the action was on the other side of the street, so the pedestrians Kovanda 'contacted' were at most aware they had been bumped into. And so, they had no idea that they had been involved in a performance. Only in the photographs taken is it clear what Kovanda was up to. The desire to meet people whom we pass every day on the streets, sit next to on trams, travel with on the subway, and yet do not know and do not want to know, is also a defining moment of Kovanda's next action, *Untitled* (1977). Kovanda simply turned around while riding on an escalator and looked into the eyes of the person who was riding one step behind him.

The lapidary nature of this gesture enhances its effectiveness. Kovanda's seemingly ordinary and even banal performances teeter on the very edge of recognition, as if almost lost in the stream of life. It is only the artist's intention and artistic will, evidenced by careful documentation, that makes these inconspicuous actions into performances.

As early as 1977, Kovanda was actively involved in performance evenings organised by Petr Štembera and Jan Mlčoch. The feeling of exhaustion that began to appear in the circle of Prague's body artists was the first thing he successfully addressed when, instead of performance, he carried out his first installations within the framework of joint evenings. *Installation I*, realised at the end of 1978, consisted of placing a flower behind a column in an empty room in Provaznická Street, where the evenings had moved from the Museum of Decorative Arts. I see this moment as a turning point anticipating the development of action art in the 1990s, when Kovanda's work was being updated in the attitudes and methods of the younger generation.

Conclusion

The radical nature of some actions in Czech action art cannot be perceived as having been motivated by the desire to shock the audience and push artistic trends beyond the boundaries of contemporary conventions. Except for Petr Štembera, there are also no actions here that could compete with Chris Burden and Gina Pane in their exposed physicality or Marina Abramović and Tehching Hsieh in their endurance. When searching for the sources of the attitudes of Czech action artists, we find more of a desire personally to cope with the political situation of the times, which brought daily out-of-control situations.

Most Czech artists worked in isolation, not only from art in the West, but also from the public, to whom, with a few exceptions, action art could not be freely presented before 1989.

This contrasts with the multifaceted institutional support for this kind of art in the West. Although even here, in the early days of the avant-garde, it had a shocked audience and was appreciated only by a small circle of professional and lay supporters, its position is incomparable to the conditions in totalitarian Czechoslovakia. For most Czech artists, action art was essentially a hobby, created mostly in their spare time, outside of art institutions, with their own money, earned elsewhere. This is probably one of the basic sources of its radicalism.

The starting point for most Czech artists was an inner need to devote themselves to this activity – almost without any claim to public recognition, in some cases despite the danger of persecution by the communist regime. For most action artists, it was a form of demonstrating personal freedom in an unfree world. The fact that these actions still speak to us today with unprecedented power, even though they were created under completely different conditions, is proof of their timeless artistic quality.

Czech action art did not emerge as a reaction to the commercialisation of art and modern formalism. It was not a negation of established artistic orders, but rather an attempt to avoid them. The ‘normal’ artistic orders in Czechoslovakia in the 1960s and 1970s meant the official art scene and the precepts of socialist realism. Jindřich Chalupecký, a key theorist of Czech unofficial art in these years, speaks in this context of ‘inartism.’ In analysing the works of Vladimír Boudník and the Actual Art group, he observes: “Rather than talk of *ars* and *antiars*, it is more suitable to speak in their case of *inartism*. They are leaving the terrain of art by leaving that layer of society which has constituted art as a specialised activity. They are elsewhere and the world spreads out before them in all its unpredictability and inexhaustibility.”³⁵ Czech action artists did not follow the avant-garde ideas of Futurism and Dadaism, which, unlike in the West, affected Czech art only marginally. They instinctively withdrew from the world of art into

normal life, were inspired by it, and spiced up the most ordinary everyday activities. This, however, does not detract from the value and quality of their artistic activity; on the contrary, it confirms its unprecedented authenticity and genuineness. Knížák announcing the Aktual programme – to live differently, Mlčoch letting unknown visitors sleep in the gallery, Kovanda subtly bumping into passers-by. Paradoxically, they thereby managed to connect to the most current manifestations of world art and often exceeded them in their radicalism.

Translated by David Vichnar

Notes

¹ Milan Knížák, "Why Indeed," *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), 59-63.

² These actions were reported by Vladimír Boudník in his texts, captured on several films, and became, together with Vladimír Boudník's life, the subject of Bohumil Hrabal's biographical novel *The Tender Barbarian*.

³ Explosionalism was an original artistic movement that Boudník promoted with his actions. The ideas of Explosionalism are illustrated, for example, by an excerpt from a manifesto written by Vladimír Boudník on 2 March, 1956: "The mission of Explosionalism is the same as it was seven years ago – to rid humans of their inhibitions towards the visual arts by their active involvement in the co-creative process, to eliminate from their brains fixed opinions and prejudices, and to define imagery, on the basis of thought association, in its rightful place in the creative process, thereby purging it of the accusation of pathological unhealthiness due to the influence of film, photography, literacy, and an excessive amount of pictorial material, that surrounds humans, creates in their brains (including the cerebral cortex), the psychological and physiological capacity to create, precisely on the basis of thought association, real valid images out of blobs, since scientific awareness of causes directs creations into values that give a comprehensive overview of humanity's artistic potential, freed from the domination of manneristically learned lines, by which they would otherwise reduce their imagery precariously." Vladimír Boudník, "Explosionalism," *Výtvarná práce*, vol. 13, no. 24-25 (1965): 8.

⁴ For more, see Zdeněk Primus, *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem* [Vladimír Boudník – between avant-garde and underground] (Prague: Gallery, 2004).

⁵ Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), 30.

⁶ For more see Pavlína Morganová, "Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177-196.

⁷ I owe this information to Petra Stegmann, who quoted an excerpt from the letter in the catalogue of the exhibition *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2007), 25.

⁸ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1966).

⁹ "Why Indeed," *Nutná činnost* [Necessary Activity], samizdat, 1965, unpag. Published in English: Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), 59-63.

¹⁰ For more, see Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949-1989* (Prague: VVP AVU, 2017), 64.

¹¹ The lecture took place on 19 April 1964 at the Cricket Theater in New York, and a translation of the transcript was printed in the second issue of the samizdat journal *Aktuální umění* in 1965. It is therefore quite probably one of the materials sent by Fluxus members to Jindřich Chaloupecký or Milan Knížák.

¹² This proclamation is part of Milan Knížák's reaction to a Fluxus performance in Prague, which was printed in the unpaginated samizdat leaflet *Aktuál*.

¹³ Milan Knížák, *Trochu dokumentace 1961-1979* [A Little Documentation 1961-1979] (Berlin: Ars Viva, 1980), 113.

¹⁴ Allan Kaprow, "The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!" *Artforum*, vol. 4, no. 7 (1966): 36-39.

¹⁵ *18 Happenings in 6 Parts* was carried out by Kaprow in 1959 at the Reuben Gallery in New York. It was essentially an environment "stirred up" by actions. They took place three at a time, with a bell marking their beginning and end. The bell was also a signal for the audience to move to the next cubicle. They were a kind of intimate performance characterised by an attempt to involve the audience. Even though some spectators were involved in the action, they remained spectators, albeit active ones. In the instructions the audience received before the event, there was also the following instruction: "There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish." It is hard to imagine that applause would follow the actions of Milan Knížák and the current group.

¹⁶ Milan Knížák wrote several texts about Kaprow's work for the art magazine *Výtvarná práce* (1966, Nos. 9 and 13) and mentions him in his travelogue, which he wrote after his return from America. See: Milan Knížák, *Cestopisy* [Travelogues] (Prague: Radost, 1990).

¹⁷ The events in Prague that ended with the arrest of Cerge Oldenburg and Milan Knížák have been reconstructed by Petra Stegmann in her research. See: Petra Stegmann, *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 31-34, 211-214.

¹⁸ For more, see Pavlína Morganová, "Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177-196.

¹⁹ For more see Duňa Slavíková, "About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact," *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 22-35.

²⁰ For more, see Jana Orlová, "Beer in Czech Art," *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 8-21.

²¹ Brikcius created two versions of this event: the spring 1967 event and the winter one in February 1968.

²² This statement by Marcel Duchamp was quoted by Ivan M. Jirous in an iconic text and a kind of program of the Czech musical underground: Ivan M. Jirous, "Zpráva o třetím českém hudebním obrození" [Report on the Third Czech Musical

Revival], 1975. The text was repeatedly published in samizdat and later reprinted, e.g. Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* [Czech Art 1938–1989. Programmes, critical texts, documents]. Academia, Prague 2001, p. 374.

²³ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object* (Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997), 169–170.

²⁴ Prague has been visited by Chris Burden, Marina Abramović, Tom Marioni, among others. He himself has repeatedly performed and exhibited abroad.

²⁵ For more see Hana Buddeus, “Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera’s 1970s Networks,” *Third Text* 32(4) (2018):1–17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.

²⁶ Helena Kontová played an important role in linking Czech visual art to Flash Art, but she also helped the magazine to reach normalised Czechoslovakia through various channels and to function as an important source of information about what was happening behind the Iron Curtain.

²⁷ In the 1970s and 1980s, Petr Rezek published a series of samizdat magazines in which translations and original texts on progressive art movements were published. Several of them were devoted to the work of Milan Knížák and the Fluxus movement.

²⁸ For more see Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague: Actions, Performances, Happenings, 1949–1989* (Prague: VVP AVU, 2017), 148–171.

²⁹ Interview of the author with Jiří Kovanda, June 2025.

³⁰ Petr Rezek, “Encounters with Action Artists,” in Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* [Body, Thing and Reality in Contemporary Art] (Prague: Jazz Section, 1982), 95–102.

³¹ Anna Maria Potocka’s memoir in this journal.

³² Human rights violations by the normalising government led to the establishment of an informal initiative called Charter 77. The manifesto declaration, which was published on 1 January 1977 and gradually signed by around two thousand prominent personalities as well as ordinary citizens, formulated the basic demands for the respect for human rights according to the international conventions of the 1976 Helsinki Conference on Security and Cooperation in Europe (CSCE), which Czechoslovakia formally undertook to uphold. Charter 77 is seen as one of the most important initiatives against the ruling regime before 1989.

³³ See Michal Pullmann, “Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu” [Consolidation, Peaceful Living and Invisible Violence. The Emergence and Development of Normalisation Ideology in Czechoslovakia], in Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu* [What was Normalisation? Studies on Late Socialism], (Prague: Lidové noviny Publishing House – Institute for the Study of Totalitarian Regimes, 2016), 72–84.

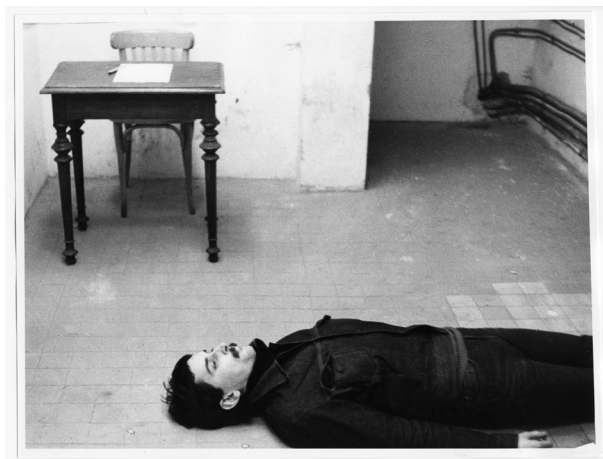
³⁴ See Ludvík Hlaváček, “Vzpomínka na akční umění 70. let” [Remembrance of Action Art of the 1970s], *Výtvarné umění*, vol. 15, no. 3 (1991): 73.

³⁵ Jindřich Chalupský, “Úzkou cestou” [Down the Narrow Path], *Výtvarné umění*, vol. 16, no. 5 (1966): 369.

Illustrations ILUSTRACJE



1. Cover of the samizdat magazine *Aktuální umění*, 1965, archive of the artist
2. Robert Wittmann, *Exhibition of Street Reality*, 1966, archive of the artist
3. Eugen Brikcius, *Still Life*, 1967, archive of the artist



4. Petr Štembera, *Grafting*, 1975, archive of the artist
5. Karel Miler, *Identification*, 1973, archive of the artist
6. Jan Mlčoch, *Bianco*, 1977, archive of the artist

"KONTAKT"

3. září 1977

Praha, Spálená a Vodičkova ulice

7. Jiří Kovanda, *Contact*, 1977, archive of the artist

the 1990s, the number of people in the world who are obese has increased by 100% (World Health Organization 2000). The prevalence of obesity in the United States has increased from 15% in 1980 to 25% in 1994 (Flegal et al. 1994). In the United Kingdom, the prevalence of obesity has increased from 10% in 1980 to 15% in 1994 (Rees et al. 1995). The prevalence of obesity in the United States is 25% in men and 28% in women, and in the United Kingdom it is 15% in men and 18% in women (Flegal et al. 1994; Rees et al. 1995).

Obesity is a major risk factor for a number of chronic diseases, including coronary heart disease, stroke, type 2 diabetes, and certain types of cancer (World Health Organization 2000). Obesity is also a major risk factor for a number of mental health problems, including depression, anxiety, and eating disorders (Flegal et al. 1994). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its development is influenced by a number of factors, including genetics, environment, and lifestyle (World Health Organization 2000).

Pavčina MORGANOVÁ

Akademie Výtvarných Umění v Praze

PROČ PRÁVĚ TAK? ZDROJE A PŘÍČINY RADIKALITY ČESKÉHO AKČNÍHO UMĚNÍ

Každý, kdo se zajímal o české akční umění, se dříve nebo později setká s otázkou, kde se vzala a jak se formovala jeho specifická radikalita. Název přednášky jako demonstrace Milana Knížáka *Proč právě tak?* z roku 1964 se do záhlaví tohoto textu nedostal náhodou. Zaznívají v něm klíčové ideje skupiny Aktuální umění v kontextu tehdejších limitovaných poznatků o mezinárodním hnutí Fluxu, zároveň se v něm objevuje jeden ze zásadních zdrojů tohoto druhu umění v Československu, když se Knížák opakovaně ptá: „znamená umění učit člověka žít?“¹ Radikalita českého akčního umění tedy nespočívá v extrémnosti body-artových pieců (byť některé akce Petra Štembery byly život ohrožující), ale spíše tkví v jakémisi vymknutí běžnému světu umění. Chceme-li pochopit povahu českého akčního umění, je nutné pochopit podmínky, v nichž se vyvíjelo. České akční umění mělo odlišná východiska než neovantgardní umění na Západě. Nevznikalo jako revolta vůči uměleckému trhu a provozu, ale jako součást celospolečenské liberalizace 60. let a po okupaci v roce 1968 jako významná součást antioficiálního proudu českého umění. Následující text je pokusem na příkladech klíčových osobností vysvětlit podoby a zdroje této radicality.

Šedesátá léta – každý může být umělec

Specifikem českého akčního umění je, že jeho počátky není možné hledat jako následek informací, které přicházely do Československa ze zahraničí. Znalost progresivních proudů neoavantgardního a konceptuálního umění byla na přelomu 50. a 60. let značně omezená a předcházela ji praxe. Už během 50. let realizoval v ulicích Prahy desítky akcí Vladimír Boudník.² U malířského stojanu nebo před oprýskanými zdmi vysvětloval zájemcům z náhodných kolemjdoucích principy svého originálního výtvarného směru Explosionalismus³ a v podstatě tak inicioval spontánní happeningy. Tento originální grafik, proletář a hlavně hypersenzitivní umělec věřil, že každý je nadán imaginací a obrazotvorností a že každý může být umělcem. Šlo mu o osvobození od tradičních představ o umění, o estetickou iniciaci každého jedince. Své akce však vytvářel s cílem propagovat vlastní výtvarné ideje a teprve vývoj akčního umění v 60. letech ukázal, že jeho originalita netkvěla pouze v ápaditých grafických postupech, ale i v tom, jak usilovně stíral hranici mezi uměním a životem.

Dnes bychom jeho akce a vůbec celý život asi nazvali uměním participace.⁴

Pomineme-li protoakční projevy Vladimíra Boudníka a některých dalších osobností, jsou počátky českého akčního umění spojeny s dílem Milana Knížáka. Ten se v roce 1961 usadil v Praze na Novém světě a postupně se kolem něho začala tvořit komunita, která si nejdříve říkala skupina Aktuální umění, později prostě Aktual. Znechucení 'aktuálních' soudobým stavem umění vyústilo v aktivity volající po jeho obrodě. V říjnu roku 1964 skupina ve složení Milan Knížák, Vít Mach, Jan Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek zorganizovala happening *První manifestace Aktuálního umění*, kde přečetla svůj manifest.⁵ (ilustrace 1) Bylo to období, kdy se definitivně uvolnila celospolečenská situace a po nesmělém oteplování po odhalení kultu stalinismu v roce 1956, došlo k radikálním změnám i ve Svazu československých umělců. Byť byl socialistický realismus nadále proklamován jako jediný výtvarný oficiální směr, nové vedení Svazu umožnilo vystavovat i abstraktní tvorbu, která byla až do poloviny 60. let nepřijatelná a postupně otevíralo další možnosti vystavování a publikování. I přesto působil program aktuálního umění vyhlašující totální angažovanost osvobozenou od tradičních uměleckých postupů téměř nepatřičně. Skupina kolem Milana Knížáka, aniž by to v roce 1964 tušila, přišla rovnou s tím úplně nejaktuálnějším, co se v té době zrovna etablovalo na newyorské avantgardní scéně a co později začalo být známé pod pojmem Fluxus.

Je potřeba zdůraznit, že v této době neexistovaly v českém kontextu víceméně žádné veřejné informace o tomto hnutí.⁶ Ty se v odborných časopisech začaly objevovat až kolem poloviny 60. let. Důležitou roli ovšem sehrály osobní kontakty. George Maciunas se pokoušel vybudovat Fluxus jako mezinárodní hnutí, vzhledem k jeho litevskému původu je logické, že intenzivně podporoval kontakty mezi východem a západem. V roce 1964 a 1965 projeli Prahou Eric a Tony Andersenovi, jejichž návštěva měla spíše soukromý ráz a performance soireé v bytě Herberthy Masarykové nezane-

chala téměř žádnou stopu. Mnohem důležitější je, že se Andersenovým podařilo dojet přes Ukrajinu až do Ruska. Zde zanechané materiály a kontakty se dostaly při návštěvě Leningradu do rukou Jindřicha Chalupického, který se hned po návratu s Fluxem zkontaktoval.⁷ V roce 1965 se tedy dostaly materiály Fluxu nejen k Jindřichu Chalupickému, ale i k Milanu Knížákovi. Chalupický na oplátku zaslal informace o hnutí aktuálních a jejich prvních akcích do Ameriky. Ty zaujaly nejen George Maciunase natolik, že jmenoval Milana Knížáka directorem Fluxus East. Allan Kaprow je dokonce zařadil do prestižní antologie *Assemblage, Environments, Happenings*.⁸

První akce skupiny aktuálních kolem Milana Knížáka jsou opravdu výjimečné a svým přesným zacílením se podivuhodně shodují s neradikálnějšími proklamacemi umělců jako Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins ad. Z těch, které se konaly ještě před kontakty s Fluxem, je třeba jmenovat: *První manifestace aktuálního umění* (1964), *Demonstrace jednoho* (1964) a *Procházka po Novém světě – demonstrace pro všechny smysly* (1964). Tyto rané akce dokládají, že aktuálním šlo o radikální proměnu nejen umění, ale i života. *Procházka po Novém světě* byla jedním z prvních happeningů v Čechách. V této souvislosti je třeba upozornit na to, že pojetí happeningu, které se v českém prostředí právě díky aktivitám skupiny kolem Milana Knížáka ustálilo, je často odlišné od chápání happeningu na západě, kde se mnohé happeniny konaly v galeriích a na jevištích experimentálních divadel. Neexistence relevantních uměleckých institucí a širší avantgardní platformy v Čechách je bezesporu jedním z momentů, které vytvořili podmínky pro Knížákův radikální postoj. V roce 1964 Milan Knížák napsal již zmiňovaný text přednášky *Proč právě tak*.⁹ Jednalo se o multimediální přednášku, kterou v roce 1965 přednesl v Praze ve venkovním prostoru nedaleko Mánesova mostu poté, co mu nebylo umožněno ji přednést v Klubu Mánes.¹⁰

Knížák je angažován přímo v životě a jeho akce jsou realizovány mimo jakýkoliv umělecký kontext. Vzdaluje se v nich od pojetí akčního

umění jako experimentálního uměleckého projevu a ukazuje, že jde o vážnou životně nutnou aktivitu, která má za cíl obrodu společnosti. Myšlenka Fluxu: Život je umění - Umění je život. Ať žije člověk!, která se objevila například v Praze později známé akční přednášce Wolfa Vostella a Allana Kaprowa,¹¹ Knížák pojímá ještě radikálněji. Život je pro Knížáka více než umění: „Nevynalézat nové umělecké formy, ale přímo měnit každodenní život jednotlivce.“¹² Jeho zaměření na přeměnu života vedlo k tomu, že umění spíše negoval. Během roku 1965 mizí z názvu skupiny slovo ‘umění’ a třetí číslo samizdatového časopisu vydávaného skupinou nese výmluvný název *Nutná činnost*. V té době též vzniká manifest *Aktual – Žít jinak*:

Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky, atp.....jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, aby mohly být řešeny. Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May a příslušník VB mohou být spolutvůrci.¹³

Knížákovo pojetí happeningu je opravdu unikátní a není divu, že si jeho akcí Kaprow vážil. Knížák byl opravdu jedním z mála autorů, jehož happeniny odpovídaly Kaprowovým pravidlům, která formuloval ve zmiňované antologii *Assemblages, Environments and Happenings* a v textu *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!*¹⁴ - dokonce je v některých momentech radikálně překračovaly. Happening Kaprow původně definoval jako kolektivní akci vznikající

podle určitého plánu nicméně ponechanou svobodnému vývoji. Akci, v níž neexistuje rozdělení na diváky a účinkující; neopakovatelnou událost, která se může uskutečnit kdekoli a kdykoli. Paradoxní je, že takto radikální nebyly většinou happeniny ani samotného Kaprowa, natož jeho následovatelů. Například jeden z prvních happeninů Allana Kaprowa *6 Happenings in 18 Parts* se konal v galerii a byl pečlivě nazkoušen. Přestože se Kaprow pokusil diváky zaskočit a zaktivovat, měl jeho happening podobu spíše experimentálního divadelního představení nebo performance, po níž mohl následovat potlesk.¹⁵ Sám Knížák pojem happening nepoužívá, tedy pokud zrovna nerefereje o tvorbě Allana Kaprowa.¹⁶ Pro své akce volí tak běžné pojmy jako ‘procházka, demonstrace, manifestace, hra,’ později ‘obřad.’ I tento aspekt jeho tvorby ukazuje na snahu totálně se přiblížit životu. Je osudem avantgardních umělců, že utopické snahy po změnách ve společnosti vedou většinou jen k proměně samotného umění. Zde asi pramení zvláštní napětí Knížákovy práce, která kontinuálně pokračovala i po rozpadu skupiny Aktuální umění. Ta se postupně změnila v jakési hnutí Aktual, v němž svou roli sehrávaly i další výrazné osobnosti jako například Robert Wittmann.

(Ilustrace 2)

Jak již bylo řečeno, v polovině 60. let se naplno rozjel obrodný proces československé společnosti. Postupné uvolňování cenzury umožnilo znovunavázání intenzivních kontaktů se zahraničím a nebývalý rozvoj kultury v mnoha směrech, například české nové vlny ve filmu. Českému výtvarnému umění v druhé polovině 60. let dominoval informel, nová figurace, ale i obnovený zájem o konstruktivní tendence, konkrétní umění, vizuální poezii a další progresivní směry. Zájem o akční umění, které v té době pořád stálo mimo hlavní proudy, významně podpořil Fluxfest, který se v Praze podařilo zorganizovat v roce 1966. Jednalo se o jakýsi double event, protože na pozvání Jindřicha Chalupického přijeli do Prahy Dick Higgins a Alison Knowles, aby vystavili avantgardní edice a při té příležitosti performovali a na pozvání Milana Knížáka měli ve stejném čase realizovat

Fluxus festival Ben Vautier, Jeff Berner a Serge Oldenbourg. Tři večery částečně improvizovaných vystoupení, kterých se aktivně zúčastnil i Milan Knížík, nakonec dopadlo trochu jinak než bylo plánováno.¹⁷ V souvislosti s touto událostí se v českém tisku objevila celá řada článků informujících nejen o podobných aktivitách ve světě, ale i o českých protagonistech.¹⁸

V druhé polovině 60. let v Čechách tvořili i další akční umělci a umělkyně, jako například Eugen Brikcius, Jan Steklík nebo Zorka Ságlová, kteří nové uvažování spojené s akčním uměním a formou happeningu prozkoumávali. Pohybovali se ve společenstvích, která tvořili nejen výtvarní umělci, ale i hudebníci, básníci a další osobnosti odmítající si zadat s oficiální kulturou a její oploštělou uměleckou scénou. Eugen Brikcius a Jan Steklík náleželi například ke Křižovnické škole čistého humoru bez vtipu,¹⁹ která od poloviny 60. let volně používala happeningovou formu, v níž se často odrážela specificky česká kultura piva a hospody.²⁰ Mezi nejznámější Brikciusovy happeningy patří *Zátiší* (1967)²¹ s pivem na Kampě. (Ilustrace 3) Estetickým záměrem této akce bylo vytvořit zátiší, které – když si odmyslíme hosty – existuje v každé hospodě. Nicméně toto zátiší bylo realizováno venku na nábřeží Vltavy, vedle dnešního Muzea Kampa, tedy přímo v centru Prahy. Všichni účastníci se museli dostavit s vlastními püllitry, které si během akce plnili v nejbližší hospodě a nedopité pullitry pak stavěli přímo na dlažbu. Vznikl tak neobvyklý environment provázený celou řadou akcí spojených s pitím piva a českou hospodskou kulturou.

Další důležitou osobností českého happeningu 60. let byla Zorka Ságlová, která svůj první happening *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, realizovala na jaře 1969. Okruh svých přátel, který tvořili především členové undergroundových skupin Plastic People of the Universe a The Primitives Group požádala, aby s ní putovali do Průhonice (výletního místa za Prahou), kde pak podle jejích instrukcí hodili do rybníka Bořín 37 barevných míčů. Ty zde vytvořily pomíjivý a v čase proměnlivý environment, navazující na autorčinu

sochařskou tvorbu. Ságlová se v té době ve svých objektech zabývala fixovaným i reálným pohybem míčků. Její snaha o zapojení diváka do tvorby díla, jež se v tehdejší konzervativní galerijní prostředí zdála neuskutečnitelná, se v této akci konečně uplatnila.

Kolektivní akce happeningového rázu, při nichž dojde k vytvoření pomíjivého environmentu nebo společnému 'rituálnímu' chování známe v českém akčním umění celou řadu. Po okupaci vojsky Varšavské smlouvy, která v oce 1968 násilně ukončila naděje Pražského jara a celospolečenského obrodného procesu, se veřejný prostor dostal opět pod naprostou kontrolu cenzury a kolektivní aktivity nebylo možné na veřejnosti realizovat. Soukromí malých socialistických bytů neumožňovalo realizovat rozsáhlejší akce a tak se útočištěm často stala příroda. Tak vzniklo v roce 1970 například *Letiště pro mraky* Jana Steklíka nebo *Kladení plín u Sudoměře* Zorky Ságlové. Obrat k přírodě na přelomu 60. a 70. let má tedy v českém kontextu i jiné důvody, než je hledání vlastních kořenů inspirované americkým land artem či vzdor vůči galerijnímu diktátu bílé kostky.

Normalizační vymknutí

Sedmdesátá léta – "Velký umělec

zítřka půjde do undergroundu"²²

V lednu 1969 vystřídal ve funkci prvního tajemníka KSČ ústřední postavu Pražského jara Alexandra Dubčeka Gustáv Husák a jak se v Čechách říká 'socialismus s lidskou tváří' se změnil v 'socialismus s husí kůží'. Následovalo zrušení reformy z jara 1968, rozpuštění občanských spolků a organizací, čistka v komunistické straně. Zavedena byla tvrdá cenzura, která vrátila úroveň občanských svobod do stavu, jaký panoval v druhé polovině 50. let. Celospolečenská situace vedla k uzavření se do soukromí do bezpečí malých přátelských okruhů, kde bylo možné si vzájemně důvěřovat a žít alespoň v rámci omezených možností svobodně.

V 70. letech došlo k nebyvalému rozvoji body-artových aktivit, které se vyznačovaly radikálností opět vyvěrající ze specifické lokální situace. Důležitou osobností druhé generace českých akčních umělců, navazující na mezinárodní kontakty té první, byl Petr Štembera. V roce 1970 publikoval text "Events, Happenings, Land-Art, etc., in Czechoslovakia" v časopise *Revista de Arte* vydávaném v Puerto Rico, v němž referoval o skupině Aktuální umění, tvorbě Milana Knížáka, Eugena Brikiuse, Zorky Ságlové a dalších. V závěru textu zmiňuje i své rané práce. Tento článek je důležitý nejen jako důkaz kontinuity českého akčního umění přes dramatické politické změny, ale je významný i tím, že jeho zkrácenou verzi zařadila Lucy Lippard do kultovní knihy *Six Years*.²³

Petr Štembera intenzivně komunikoval s představiteli světového body artu²⁴ a skrze samizdatové překlady přinášel do Československa jejich teoretický diskurz.²⁵ Od konce 60. let vytvářel náročné piecy, které pramenily z jeho sklonu k asketismu a psychofyzickým aktivitám. Potřeba komunikace ho posléze přivedla k prezentaci performancí před úzkým okruhem diváků, a tudíž k vizualizaci záležitostí, kterými se v nich zabýval. Performance pro něj byla možností, jak přistoupit ke světu a 'být v něm' jinak. Byla to možnost interpretovat ho tělem, racionalitu nahradit iracionalitou. Štemberův primární zájem, jak ukazuje jedna z jeho prvních 'veřejných' performancí *Narcis 1* (1974), je prozkoumat, poznat a posléze přijmout své vlastní tělo. Tato osobní rovina je typická pro Štemberovy rané práce, později ji však nahrazují obecnější témata. V roce 1975 autor realizoval dvě náročné akce, *Štěpování* (**Ilustrace 4**) a *Spaní na stromě*, které odkazují na východiska autorovy tvorby v land artu. V akci *Štěpování* si Štembera způsobem obvyklým v sadařství do paže narouboval větvičku. Celé odpoledne nechal oba organismy na sebe působit, až dostal otravu krve. Pro Štemberovu tvorbu je charakteristická snaha dovést zamýšlenou činnost až do konce, až na samou hranici možností. Štembera realizoval řadu extrémních body-artových performance, v nichž vystavoval ohrožení své tělo a někdy i diváky. Auto-

rova odvaha doplňovaná schopnostmi plynoucími z jógové praxe mu umožňovala realizovat i velmi náročné performance jako bylo například *Spaní na stromě*, v němž po třech probdělých nocích, strávil čtvrtou na stromě. Trýznivá symbolika jeho akcí silně rezonovala s normalizační atmosférou pookupačního Československa a udělala z něj klíčovou postavu českého umění 70. let.

Setkání s Petrem Štemberou přivedlo k akčnímu umění i Karla Milera a Jana Mlčocha, kteří s ním tvořili pražskou body-artovou trojku. Přestože se tvorba každého z nich zabývá jinými tématy a rozvíjí odlišné polohy tělového umění, spojuje je použití klasické podoby body-artového piecu, jež je dokumentován fotografií a stručným popisem. Karel Miler se k akčnímu umění dostal přes konkrétní poezii. Zajímal ho sémantický kontext jazykového kódu a jeho struktura. Jeho poezie se postupně blížila k radikální pozici jazykového minimalismu. Když se v roce 1971 seznámil s Petrem Štemberou, který se už v této době zabýval fyzickými akcemi, uvědomil si, že sémantické hříčky je možné vyjádřit i tělem. Tak vznikla jeho první akce *Bud' a nebo* (1972), v níž myšlenky svých minimalistických textů převedl do reálné tělové roviny. Miler i v rámci tělového umění pracoval jako básník, svým tělem vytvářel konceptuální, vypointované situace, které zachycoval pomocí přesně komponovaného záběru na stativ fotoaparátu. Jeho akce málokdy vznikaly před diváky. Jsou to jakési fotomodelové performance, které s divákem komunikují až ex post skrze médium fotografie a nepotřebují další komentář.

V roce pak 1973 Miler vytvořil své asi nej působivější akce: *Identifikace* a *Kolmice*. (**Ilustrace 5**) Tématem těchto dvou pieců je gravitace – základní bod našeho bytí, kterému všechno podléhá a přitom je neviditelný. Tělo je klíčem, jímž se Miler snaží tento problém otevřít, zviditelnit, ukázat v momentě, kdy začíná působit. V *Identifikaci* (1973) je zachycen ve chvíli, kdy schoulený do klubíčka přepadává z několikametrové hromady panelů do prostoru, neúprosně tažen dolů. Na fotografiích působí tento hraniční moment, ztělesněný autorovým tělem, téměř tajuplně

a vzdáleně připomene proslavený *Skok do prázdna* Yvese Kleina z roku 1960. V *Kolmici* (1973) je zachycen v momentě, kdy jeho tělo vytváří kolmici s příkrým svahem, tedy v okamžiku těsně před tím, než ztratí půdu pod nohama a pozadu se zřítí v krkolomném pádu. Tělo je v Milerových akcích zobecněno, zbaveno jakékoliv závislosti na běžném životě. Dostává se do univerzální roviny a má nadčasovou sdělnost. Milerova lyrická, ale přesto silná tvorba, je zakotvena v zenové filozofii a touze najít odraz univerza v mezních tělesných formách.

Karel Miler pracoval v Národní galerii a v jeho kanceláři se setkávala různorodá společnost. Přátelil se s Helenou Kontovou než se v roce 1977 provdala za Giancarla Politiho a odešla do Itálie,²⁶ docházel sem Petr Rezek²⁷ a samozřejmě Petr Štembera, Jan Mlčoch, později i Jiří Kovanda nebo Lumír Hladík. Vznikla tak komunita, která se vzájemně podporovala a informovala. Zároveň vytvářela specifické publikum na večerech performance, které Petr Štembera od roku 1976 organizoval ve sklepeních Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.²⁸ V rámci večerů většinou performoval i Jan Mlčoch, později dokonce i Jiří Kovanda, který se s pražskou body-artovou trojkou paradoxně seznámil přes Polsko. Petr Štembera vystavoval své rané aktivity samostatně už v roce 1973 v Galerii Akumulatory 2 v Poznani a v roce 1974 v soukromé Galerii Pi Marie Anny Potocké v Krakově. Následovala samostatná výstava v Galerii Remont ve Varšavě. Pravděpodobně záhy poté se Jiří Kovanda s kamarády vypravil na výlet do Varšavy, kde se seznámil s komunitou kolem galerie Repassage a někdo mu dal telefon na Petra Štemberu.²⁹ Do Polska se čeští akční umělci opakovaně vraceli, a to nejen na výstavy, ale i za další kulturou, která byla v té době o poznání progresivnější a svobodnější než jak tomu bylo v Československu svázaném nástupem normalizace.

Jan Mlčoch realizoval v 70. letech dvě desítky akcí. Stejně jako pro další členy pražského bodyartového okruhu byla pro něj performance důležitá nejen z uměleckých důvodů. V nelehké společenské situaci po okupaci v roce 1968 bylo akční umění jednou z možností svobodné osobní výpovědi, možností, dát pokřivenému životu v to-

talitě smysl. To se asi nejlépe podařilo Mlčochovi v akci *Zavěšení – Velký spánek* (1974), kdy se nechal zavěsit za ruce a nohy se zavázanýma očima a ucpanýma ušima v obrovském půdním prostoru. Jeho tělo se dostalo do takřka beztlížného stavu, který mu umožnil na několik minut prožít čisté bytí oproštěné od zátěže každodennosti.

Každý piece, jak se akcím v této době v českém kontextu často říkalo, má čtyři části: ideu, představu, realizaci a dokumentaci. V tvorbě Karla Milera stojí všechny tyto složky v rovnováze, v tvorbě Petra Štembery je podle mě důraz položen na realizaci, v případě Jana Mlčocha sehrává nejdůležitější roli představa. Jeho akce jsou často enigmatickými situacemi, které bychom očekávali spíše ve snech než v rámci běžné reality. Není náhodou, že právě v souvislosti s výše zmíněnou akcí *Zavěšení – Velký spánek* dostal Petr Rezek nápad, interpretovat performance jako by šlo o sen.³⁰ Podařilo se mu tak dotknout se řady podstatných aspektů akčního umění, protože akce přestože reálný život obzvláštňuje a posunuje někam dál, je v něm stejně jako sen silně zakotvena. Stejně jako sen vyjadřuje nejhlubší touhy a obavy člověka, odehrává se ve zvláštním čase, který je přítomností mimo přítomnost. Je nezachytitelná, nic nevytváří, lze ji stejně jako sen pouze prožít a vzpomínat na ni.

Vedle čistě body-artových performance tematizoval Jan Mlčoch v řadě akcí společenské otázky a zabýval se kontrastem osobního a společného, vnitřního a vnějšího. V roce 1975 realizoval dvě akce v Krakově, první z nich, nazvaná *Vzpomínky na p.*, spočívala v tom, že hodinu prodával na městském tržišti osobní věci, které mu připomínaly přátele. Ta druhá, *Ohnivě dvěře*, se uskutečnila v Galerii Marie Anny Potocké, která zpětně popsala její radikalitu, ale i situaci a podmínky, v nichž tyto performance vznikaly.³¹

Jako jediný z českých body-artistů se Mlčoch otevřeně dotkl i politických témat. Jedná se především o akce *Bianco* a *Noc* z roku 1977, které přímo reagovaly na situaci po zveřejnění Charty 77.³² *Bianco* (**Ilustrace 6**) Mlčoch realizoval v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze v malé podzemní místnosti, kde si lehl na podlahu a třicet minut si plival do tváře. Poté si sedl k připra-

veném stolku s tužkou a listem bílého papíru, na nějž velmi pomalu psal svůj podpis. Po třiceti minutách skončil, aniž by svůj podpis dokončil. Reagoval tak na dobové dilema, zda připojit svůj podpis k Chartě 77 a otevřeně se tak přidat k odpůrcům režimu – v důsledku toho vystavit perzekuci sebe i svou rodinu, či zůstat v skrytu. Podobně i akce *Noc*, v níž v zavřené kanceláři vyslíchal hodinu jednu z diváček, která netušila, co se bude dít, tematizovala dobovou situaci nejistoty, útlatu a neviditelného násilí.³³

Na konci 70. let Mlčoch se svými přáteli sdílel znechucení z toho, že se performance vřadila do uměleckého provozu, institucionalizovala v prestižních galeriích a na mezinárodních festivalech. Pocit vyčerpání byl potržen i jistým pocitem trapnosti uměle riskantních akcí v souvislosti s reálným ohrožením disidentů a signatářů Charty 77. A tak když mu v roce 1980 nabídli samostatnou výstavu v Galerii De Appel v Amsterdamu, řekl si, „že když je tam taková hezká místnost uprostřed města, tak by se měla využít nějak užitečněji, nežli na umění“³⁴ a nechal v ní zřídit noclehárnu. Radikalita Mlčochových akcí spočívala v otočení logice vnímání světa umění a jeho prestižních galerií, které v normalizačním Československu nepředstavovaly metu, kam se úspěšný umělec touží dostat, ale spíše prostor, vůči kterému je nutné se distancovat. A vlastně ho nemá ani šanci opravdu zažít. Součástí Mlčochova záměru bylo se v provizorní noclehárně v De Appel incognito vyspat, bohužel mu však nebyla československými orgány udělena tzv. výjezdní doložka, která spolu s vlastnictvím pasu byla nutná k vycestování na Západ. Touto akcí, která v mnoha ohledech předjímala současné participativní umění Mlčoch uzavřel svou uměleckou kariéru akčního umělce a začal se plně věnovat životu, který někdy dokáže být náročnější než nejnebezpečnější performance. Jan Mlčoch a Petr Štembera pak dlouhé roky pracovali jako odborní pracovníci v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, tedy ve stejné budově, kde za totality v utajení performovali.

V závěru tohoto textu je nutné zmínit i Jiřího Kovandu, jehož akce se vyznačují stejně jako ty Mlčochovy nenápadnou radikalitou, zakotve-

nou v žité realitě. Svou první tělovou akci *Divadlo* Kovanda realizoval na Václavském náměstí v roce 1976. Už sama volba centrálního veřejného prostoru je v českém body artu 70. let něčím výjimečným. *Divadlo* bylo představením pro kolemjdoucí, v němž Kovanda podle předem přesně napsaného scénáře, vykonal několik normálních pohybů a gest, takže nikdo netušil, že sledoval ‘performance’. Zanedlouho potom realizoval na Václavském náměstí ještě vyhraněnější akci *Bez názvu* (1976), kdy prostě na chvíli rozpažil a stál proti proudícímu davu. Tato performance nebyla pouze útokem na kolemjdoucí, snahou překlenout anonymitu města a narušit bariéru, kterou kolem sebe každý nosí. Byla to hlavně snaha prolomit vlastní bázlivost a stud, jež autora uzavíraly do osamělosti, i když kolem něho byla spousta lidí, svou vizualitou komunikovanou skrze fotografii se však dotýká řady vrstev kolektivní paměti.

V roce 1977 Kovanda realizoval ještě několik zásadních akcí. Byl to především *Kontakt (Ilustrace 7)*, kdy šel po ulici a snažil se jakoby náhodou vrazit do co největšího počtu protijdoucích. Fotograf, jenž akci dokumentoval, byl na druhé straně ulice, takže chodci, které Kovanda „zkontaktoval“ si nanejvýše uvědomili, že do nich někdo vrazil. A tak vůbec netušili, že se stali aktéry performance. Teprve na fotografiích je zřetelné, o co Kovandovi šlo. Snaha setkat se s lidmi, které denně míváme na ulicích, vedle kterých sedíme v tramvajích, s kterými cestujeme v metru, a přesto je neznáme a nechceme znát, je určujícím momentem i následující Kovandovy akce *Bez názvu* (1977). Kovanda se prostě otočil při jízdě na eskalátoru a díval se do očí člověku, který jel o stupínek za ním. Lapidárnost tohoto gesta ještě umocňuje jeho účinnost. Kovandovy na první pohled obyčejné až banální performance se pohybují na samé hranici rozpoznatelnosti, jako by se téměř ztrácely v proudu života. Teprve autorův záměr a umělecké chtění, které dokládá pečlivá dokumentace, dělá z těchto nenápadných akcí performance.

Kovanda se už v roce 1977 aktivně zapojil do večerů performance organizovaných Petrem Štemberou a Janem Mlčochem. Pocit vyčerpání,

který se v okruhu pražských body artistů začal objevovat, vyřešil jako první, kdy místo performance realizoval v rámci společných večerů první instalace. *Instalace I*, realizovaná na konci roku 1978, spočívala v tom, že v prázdném prostoru místnosti v Provaznické ulici, kam se večery přesunuly z Uměleckoprůmyslového muzea, postavil za sloup kytičku. Tento moment vnímám jako zlom předjímající vývoj akčního umění v 90. letech, kdy se právě Kovandova tvorba aktualizovala v postojích a metodách nejmladší generace.

Závěr

Radikálnost některých akcí českého akčního umění není možné vnímat jako touhu šokovat diváky a posunovat umělecké trendy za hranice dobových konvencí. Až na Petra Štemberu zde také nenajdeme akce, které by svou exponovanou tělesností mohly konkurovat Chrisu Burdenovi a Gine Pane nebo vytrvalostí Marině Abramović a Tehching Hsieh. Pátráme-li po zdrojích postojů českých akčních umělců, najdeme spíše touhu osobně se vyrovnat s dobovou politickou situací, která přinášela každodenně vymknuté situace.

Většina českých umělců tvořila v izolaci, a to nejen v izolaci od umění na západě, ale i od široké veřejnosti, již nemohla být, až na výjimky, akční tvorba před rokem 1989 svobodně představena. To kontrastuje s mnohostrannou institucionální podporou tohoto druhu umění na západě. Přestože i zde mělo v počátcích nelehkou situaci avantgardy šokující publikum a oceňované pouze úzkým okruhem profesionálních i laických příznivců, jeho pozice je s podmínkami v totalitním Československu nesrovnatelná. Pro většinu českých autorů byla akční tvorba v podstatě koníčkem, tvořili ji většinou ve svém volném čase, mimo umělecké instituce, za vlastní, jinde vydělané peníze. Právě v tom pravděpodobně tkví jeden ze základních zdrojů jeho radicality.

Východiskem u většiny českých umělců byla vnitřní potřeba věnovat se této činnosti – téměř bez nároku na veřejné uznání, v některých

případech i přes nebezpečí perzekuce ze strany komunistického režimu. Pro většinu akčních umělců byla formou demonstrace osobní svobody v nesvobodném světě. To, že k nám dodnes tyto akce promlouvají nebývalou silou, přestože vznikaly v naprosto odlišných podmínkách, je důkazem jejich nadčasové umělecké kvality.

České akční umění nevzniklo jako reakce na komercializaci umění a moderní formalismus. Není negováním zaběhaných uměleckých pořádků, ale spíše pokus vyhnout se jim. 'Normální' umělecké pořádky totiž v 60. a 70. letech znamenaly oficiální uměleckou scénu a poučky socialistického realismu. Jindřich Chalupecký, klíčový teoretik českého neoficiálního umění těchto let, mluví v této souvislosti o 'inartismu.' Když rozebírá tvorbu Vladimíra Boudníka a skupiny Aktuální umění říká: „Spíše než o ars a antiars by se dalo mluvit v jejich případě právě o inartismu. Opouští terén umění tím, že opouští onu vrstvu společnosti, která si umění konstituovala jako specializovanou činnost. Jsou jinde a svět se před nimi prostírá ve vši své nepředvídatelnosti a nevyčerpatelnosti.“³⁵ Čeští akční umělci nenavazovali na avantgardní myšlenky futurismu a dadaismu, jež české umění na rozdíl od západu zasáhly jen okrajově. Instinktivně se stahovali ze světa umění do normálního života, inspirovali se jím a ozvlášťňovali ty nejobyčejnější každodenní činnosti. To ovšem nic neubírá na hodnotě a kvalitě jejich umělecké činnosti, ba naopak, potvrzuje její nebývalou autenticitu a opravdovost. Knížák vyhlašuje program Aktual – žít jinak, Mlčoch nechává neznámé návštěvníky přespat v galerii, Kovanda nenápadně naráží do kolemjdoucích. Paradoxně se jim tak podařilo napojit na nejaktuálnější projevy světového umění a svou radikalitou je často překročit.

Poznámky

¹ Milan Knížák, „Why Indeed,“ *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995* (Prague: Gallery, 2000), 59–63.

² O těchto akcích referoval Vladimír Boudník ve svých textech, jsou zachyceny na několika filmech a staly se spolu s životem Vladimíra Boudníka námětem biografického románu *Něžný barbar* Bohumila Hrabala.

³ Explozionalismus byl originální výtvarný směr, jenž Boudník svými akcemi propagoval. Myšlenky Explozionalismu ilustruje například úryvek z manifestu, který Vladimír Boudník napsal 2. 3. 1956: „Poslání explozionalismu je shodné jako před sedmi léty – zbavit člověka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvůrčího procesu, vyloučit z mozku ustrnulé názory, předsudky a vymezit obrazotvornosti na základě myšlenkové asociace právoplatné místo v tvůrčím procesu a očistit ji od nařčení z patologické nezdravosti, neboť vliv filmu, fotografií, gramotnosti a nadměrného množství obrazového materiálu, jež člověka obklopuje, vytváří v jeho mozku (včetně mozkové kůry), psychické a fyziologické schopnosti tvořit právě na základě myšlenkové asociace reálně platné obrazy ze skvrn, neboť vědecké uvědomění si příčin usměrňuje výtvoř do hodnot dávajících souhrnný přehled o výtvarné potenci člověka oproštěného od nadvlády manýrovitě naučených čar, jimiž by jinak své představy nejjistě redukoval.“ Vladimír Boudník, „Explozionalismus,“ *Výtvarná práce*, roč. 13, č. 24–25 (1965): 8.

⁴ Více viz Zdeněk Primus, *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem* (Praha: Gallery, 2004).

⁵ Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995* (Prague: Gallery, 2000), 30.

⁶ Více viz Pavlína Morganová, „Fluxus in the Czech Period Press,“ in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177–196.

⁷ Za tuto informaci vděčím Petře Stegmann, která úryvek dopisu citovala v katalogu výstavy *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 25.

⁸ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1966).

⁹ Proč právě tak, Nutná činnost, samizdat, 1965, nestr. Anglicky publikováno: Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995* (Prague: Gallery, 2000), 59–63.

¹⁰ Více viz Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949–1989* (Prague VVP AVU, 2017), 64.

¹¹ Přednáška se konala 19. 4. 1964 v Cricket Theatre v New Yorku a překlad jejího přepisu byl otištěn v druhém čísle samizdatového časopisu *Aktuální umění* v roce 1965. Jedná se tedy pravděpodobně o jeden z materiálů, které byly zaslány členy Fluxu Jindřichu Chalupěckému nebo Milanovi Knížákovi.

¹² Tato proklamace je součástí reakce Milana Knížáka na vystoupení Fluxu v Praze, která byla otištěna v nestránkovaném samizdatovém letáku *Aktual*.

¹³ Milan Knížák, *Trochu dokumentace 1961–1979* (Berlin: Ars Viva, 1980), 113.

¹⁴ Allan Kaprow, „The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!“ *Artforum*, roč. 4, č. 7 (1966): 36–39.

¹⁵ *18 Happenings in 6 Parts* realizoval Kaprow v roce 1959 v Reuben Gallery v New Yorku. V podstatě šlo o environment „rozhybaný“ akcemi. Ty probíhaly vždy po třech najednou a jejich začátek a konec označoval zvonec. Ten byl zároveň signálem, aby se diváci přesunuli do další kóje. Byly to jakési komorní performance vyznačující se snahou zapojit publikum. Někteří diváci byli sice zapojeni do děje, přesto však zůstali diváky, i když aktivními. V instrukcích, které diváci před akcí dostali se objevil i pokyn: „There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.“ Je těžké si představit, že by po akcích Milana Knížáka a skupiny aktuálních následoval potlesk.

¹⁶ Milan Knížák napsal o Kaprowově tvorbě několik textů do výtvarného časopisu *Výtvarná práce* (1966, č. 9 a 13) a zmiňuje se o něm i ve svém cestopisném románu, který napsal po návratu z Ameriky. Viz Milan Knížák, *Cestopisy* (Praha: Radost, 1990).

¹⁷ Pražské události, které skončily zatčením Cerge Oldenbourga a Milana Knížáka, ve svém výzkumu zrekonstruovala Petra Stegmann (viz Petra Stegmann, *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 31–34, 211–214).

¹⁸ Více viz Pavlína Morganová, „Fluxus in the Czech Period Press,“ in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177–196.

¹⁹ Více viz Duňa Slavíková, „About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact,“ *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 22–35.

²⁰ Více viz Jana Orlová, „Beer in Czech Art,“ *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 8–21.

²¹ Brikcius vytvořil dvě verze této akce: jarní 1967 a zimní v únoru 1968.

²² Toto prohlášení Marcela Duchampa citoval Ivan M. Jírouš v ikonickém textu a jakémsi programu českého hudebního undergroundu: Ivan M. Jírouš, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození, 1975*. Text byl opakovaně publikován v samizdatu, později přetiskován, např. Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* (Praha: Academia, 2001), 374.

²³ Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object* (Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997), 169–170.

²⁴ Prahu navštívil například Chris Burden, Marina Abramović, Tom Marioni. Sám opakovaně performoval a vystavoval v zahraničí.

²⁵ Více viz Hana Buddeus, „Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera’s 1970s Networks,” *Third Text* 32(4) (2018):1-17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.

²⁶ Helena Kontová sehrála důležitou roli v napojení českého výtvarného umění na Flash Art, ale napomáhala i tomu, aby se tento časopis nejednotnějšími cestami dostával do normalizačního Československa a fungoval jako důležitý zdroj informací o dění za železnou oponou.

²⁷ Petr Rezek v 70. a 80. letech vydával sérii samizdatů, v nichž byly publikovány překlady a původní texty o progresivních uměleckých směrech. Několik z nich bylo věnováno tvorbě Milana Knížíka a hnutí Fluxus.

²⁸ Více viz Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague: Actions, Performances, Happenings, 1949–1989* (Praha: VVP AVU, 2017), 148–171.

²⁹ Rozhovor autorky textu s Jiřím Kovandou, červen 2025.

³⁰ Petr Rezek, „Setkání s akčními umělci,” in Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* (Praha: Jazzová sekce, 1982), 95–102.

³¹ Vzpomínkový text Anny Marie Potocké v tomto časopise.

³² Porušování lidských práv ze strany normalizační vládnoucí moci vedlo k založení neformální iniciativy nazvané Charta 77. V manifestačním prohlášení publikovaném 1. ledna 1977, které postupně podepsalo kolem dva tisíce významných osobností i řadových občanů, jsou formulovány základní požadavky dodržování lidských práv podle mezinárodních úmluv Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě (KBSE) v Helsinkách z roku 1976, které se Československo zavázalo dodržovat. Charta 77 je vnímána jako jedna z nevyznamnějších iniciativ proti vládnoucímu režimu před rokem 1989.

³³ Viz Michal Pullmann, „Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu,” in Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, 2016), 72–84.

³⁴ Viz Ludvík Hlaváček, „Vzpomínka na akční umění 70. let,” *Výtvarné umění*, roč. 15, č. 3 (1991): 73.

³⁵ Jindřich Chalupecký, „Úzkou cestou,” *Výtvarné umění*, roč. 16, č. 5 (1966): 369.

Bibliography

- Buddeus, Hana. "Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera's 1970s Networks." *Third Text* 32(4) (2018): 1-17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.
- Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění [On the Borders of Art]*. Munich: Arkyt, 1987.
- Čiháková-Noshiro, Vlasta, ed. *Umění akce [The Art of Action]*. Prague: Mánes, 1991.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art from Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1999, 1st ed. 1979.
- Havránek, Vít, ed. *Akce slovo pohyb prostor [Action Word Movement Space]*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999.
- Havránek, Vít, ed. *Jiří Kovanda, 2005-1976. Actions and Installations*. Zurich: tranzit & JRP Ringier, 2006.
- Knížák, Milan. *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995*. Prague: Gallery, 2000.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The dematerialisation of the art object*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997.
- Morganová, Pavlína. *Czech Action Art / Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Prague: Karolinum Press, 2014.
- Morganová, Pavlína. *A Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949-1989*. Prague: VVP AVU, 2017.
- Morganová, Pavlína. "Performance Art in Czechoslovakia - Remembered, Described, Interpreted, Photographed and Filmed, Sometimes Even Reenacted." In Sandra Frimmel – Tomáš Glanc – Sabine Hänsen – Katalin Krasznahorkai – Nastasia Louveau – Dorota Sajewska – Sylvia Sasse, eds., *Doing Performance Art History, 191-206*. Berlin: Apparatus Press, 2020.
- Primus, Zdenek. *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem [Vladimír Boudník – between avant-garde and underground]*. Prague: Gallery, 2004.
- Ságl, Jan. *Tanec na dvojitém ledě [Dancing on the Double Ice]*. Praha: Kant, 2013.
- Slavíková, Duňa. "About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact." *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 22-35.
- Stegmann, Petra, ed. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007.
- Stiles, Kristine, at al. *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York-London: Thames and Hudson, 1998.
- Srp, Karel, ed. *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch / 1970-1980*. Prague: Gallery of the City of Prague, 1998.

Grażyna SZCZEŚNIAK

Muzeum Narodowe w Gdańsku

CZTERY WYMIARY OBRAZU KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI, *SZCZELINA*

Wstęp

Na przełomie lat 2024 i 2025 w Pałacu Opatów w Gdańsku Oliwie – Oddziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku – można było oglądać wystawę pięciu polskich artystów wchodzących w skład Grupy Obrraz: Łukasza Huculaka, Sławomira Marca, Lecha Twardowskiego, Tomasza Zawadzkiego i Krzysztofa Gliszczyńskiego. Jak wskazuje nazwa grupy, na wystawie eksponowano obrazy. Wyjątek stanowił jeden obiekt przestrzenny autorstwa Krzysztofa Gliszczyńskiego, zatytułowany *Szczelina*, który jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Szczelina to z pozoru dzieło skromne, jednak zważywszy na fakt, że czas jego powstania określają lata od 1992 do 2022, a początkiem była praca wykonana podczas rezydencji w Worpsswede (Niemcy), nie jest to dzieło jedno z wielu tworzonych przez artystę według aktualnie realizowanej koncepcji. Co prawda powstawanie dzieła przez dłuższy czas nie jest niczym niezwykłym w twórczości Gliszczyńskiego, co artysta sam przyznaje: „Od pierwszego zapisanego wątku, ledwo czytel-

nego zamiaru, szkicowej koncepcji do finalnej prezentacji mijają często miesiące, niekiedy lata.”¹ Jednak nawet w kontekście tych słów *Szczelina* jest wyjątkowa, ponieważ skupia w sobie meritum aż trzydziestu lat pracy artysty. Miała ona także rozmaite konsekwencje twórcze, jak bardzo wąskie, pionowe obrazy (zob. załączone ilustracje). Oprócz tych artystycznych, *Szczelina* jest rezultatem rozważań o filozofii i estetyce, zawiera ślady rozmaitych ścieżek, którymi podążały myśli artysty przez cały ten okres. Stąd nie jest to dzieło jednowymiarowe, któremu można przypisać spójną interpretację, wskazać konkretny kontekst teoretyczny, który mógłby posłużyć do jego wyjaśnienia. Z konieczności więc w artykule o *Szczelinie* muszą zostać wskazane owe różne wątki, czasami sprzeczne, czasami pojawiające się wybiórczo, myśli jakby niedokończone, nie w pełni przestudiowane, porzucone na rzecz innych pod wpływem lektur i osobistych doświadczeń artystycznych i pozaartystycznych, co pozornie stwarza wrażenie niespójności, ale jest prawdą o sztuce artysty. Determinuje to metodę pracy badawczej nad *Szczeliną*.

Artykuł odzwierciedla w sposobie pisania mozaikowy charakter myśli rozwijających się w czasie. Mimo ich różnorodności, często rozwijających się równocześnie, można wskazać tematy wiodące bądź trwale obecne w sztuce Gliszczyńskiego. Tekst ten zawiera dwa zakresy interpretacji, które splatają się ze sobą: formalno-artystyczny, wskazujący na powinowactwa z nurtami sztuki awangardy i postawangardy, oraz interpretacje kontekstowe. Te drugie są oparte na wskazówkach samego artysty, który należy do tych twórców, którzy obficie posługują się autokomentarzem, teoretyzują własną sztukę, co stanowi dowód wysokiej świadomości artystycznej. Ich zbiór jest zawarty głównie w dwóch publikacjach: katalogu, zatytułowanym po prostu *Krzysztof Gliszczyński*, wydanym w 2002 roku, a więc podsumowującym pierwszy okres pracy artystycznej w latach dziewięćdziesiątych, i monografii *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Wideo*, wydanej w 2020 roku, podsumowującej z kolei dociekania twórcze, uzupełnione o okres po roku dwutysięcznym. Obie publikacje obejmują więc dokładnie ten czas, dla którego *Szczelina* stanowi tło czy też punkt odniesienia rozważań artysty. Zawierają one także artykuły interpretatorów sztuki Gliszczyńskiego, z którymi artysta się zgadza, gdyż umieszcza je w publikacjach na swój temat. Stanowią one wskazówki co do źródeł czy wzorów interpretacji. Dopiero w całości mogą się złożyć na obraz sztuki artysty.

Szczelina, mimo iż nie zapewnia spójnej interpretacji, stanowi ich tło historyczne: zawiera w sobie historię sztuki Gliszczyńskiego. Metodą wiążącą wątki jest odtworzenie spojrzenia artysty zgodnie z założeniem Ernsta Gombricha, że nasze widzenie jest zawsze zapośredniczone w tym, co już wiemy (np. od samego artysty). Jednak w sytuacji, gdy punktem wyjścia jest konkretne dzieło, które powstało w określonych okolicznościach i należy do określonego obszaru artystycznego, jak w tym przypadku do sztuki abstrakcyjnej, malarstwa rozszerzonego na obiekt i instalację przestrzenną, czy użycie koloru czerwonego, liczba interpretacji nie jest nieograniczona.² A zatem

mimo stwierdzonej wielości nawarstwionych w czasie, jak palimpsest, wątków są one powiązane ze strukturą formalno-artystyczną dzieła, która była stała mimo szczegółowych przekształceń.

Struktura i Metoda Artystyczna

Obiekt stanowią trzy pionowe, wąskie, pokryte woskiem deski, zestawione ze sobą na planie niedomkniętego trójkąta i tworzące rodzaj wąskiego pojemnika. Jego zawartość ujawnia się w przestrzeni (szczelinie) między krawędziami niedomykających się desek, niby skrzydła otwartych drzwi. *Szczelinę* wypełnia masa malarskich odpadów, resztek z procesu tworzenia obrazów, utrzymanych w tonacji czerwieni z akcentami niebieskiego. Czerwona jest też rozlana u jej podnóża nieregularna plama wosku.

Zawartość tej formy, a zatem i całego dzieła, bez wiedzy o tym, jak rozwijała się sztuka Gliszczyńskiego, bez znajomości kontekstów powstawania innych jego prac, dla postronnego odbiorcy może być niezrozumiała. Podczas długiego dojrzewania dzieła ku finałowi, kiedy artysta mógł już uznać proces tworzenia za zakończony, w jego sztuce działy się rzeczy inne, sekwencje kolejnych etapów twórczości rozwijających artystyczną narrację. W stosunku do nich *Szczelina* tworzy niejako drugą, równoległą linię kreacji – powstaje konsekwentnie według przyjętej u jej początków przez artystę nowatorskiej koncepcji twórczej, niemającej wcześniej swojego odpowiednika w historii sztuki. Oto u początków lat dziewięćdziesiątych Gliszczyński wpada na wyjątkowo twórczy pomysł zbierania resztek farby powstałych podczas tworzenia obrazów. Pomysł, który będzie miał węzłowe znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki artysty.

Gliszczyński, we wstępie do wydanej w 2022 roku przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku monografii poświęconej jego sztuce przedstawia jej etapy, pisząc między innymi:

W latach 90. zacząłem zbierać resztki farby – pozostałości mojej pracy. Świeże

umieszczałem w drewnianych szalunkach, wyschnięte w szklanych pojemnikach. Tworzyły warstwy malarskich dociekań, zamknięte w datowanych i numerowanych prostopadłościanach o wymiarze $47 \times 10.5 \times 10.5$ cm. Nazwałem ten obiekt – *Urna*.³

Artysta wychodzi od malowania klasycznych dwuwymiarowych obrazów o abstrakcyjnej proveniencji, tworzonych z czasem w technice enkaustyki. Ich reliefową powierzchnię uzyskuje poprzez zeskrobywanie niewielkich fragmentów warstwy malarskiej – ‘odejmuje’ to, co zbędne, aby powstał obraz zgodny z jego zamysłem. Uzyskany w ten sposób oryginalny efekt estetyczny, tym bardziej jest intrygujący, im więcej wielobarwnych warstw farby jest położonych na płaszczyźnie płótna. Obrazy te uzyskują niemal impresjonistyczny efekt migotania powierzchni. Pozyskanym odpadom (śmieciom) farby (barwionego wosku) twórca daje nowe życie – niepotrzebne pozostałości z tworzenia obrazów odradzają się jako pełnoprawne dzieła. W tym miejscu, aby przedstawić przebieg ewolucji sztuki Gliszczyńskiego, najlepiej będzie oddać głos jemu samemu:

Urny stały się dla mnie inspiracją do ponownego przeformułowania statusu mojego malarstwa. Podjąłem się karkołomnego zadania umieszczenia pozostałych warstw farby na kolejnym obrazie (zamiast w urnie). Metoda ta polega na odciskaniu, za pomocą kciuka, świeżego fragmentu farby. W cyklu *Autoportret à Retour* materia malarska cyrkulowała z obrazu na obraz, powiększając obszar kolejnego obrazu. Ponownie użyte drobiny, resztki farby, utrzymywały stan pamięci poprzednich prac. Stanowiło to studium rozbicia materii malarskiej, a także próbę wyabstrahowania jej z tradycyjnych pojęć i relacji estetycznych. Powstał cykl obrazów synergicznych (tak je nazwałem, zgodnie z odczuciem, które wywoływał we mnie obszar wzajemnie potęgujących się drobin farby). Końcowy efekt

estetyczny wysublimowania przetrawionej materii wynikał z mechaniczności procesu nawarstwiania, odciskania kciukiem i ponownego zeskrobywania. (...) Awangardowość tej koncepcji polega na przeniesieniu w obszar malarstwa materii, w zasadzie zdegradowanej i nie należącej do sztuki. Materia ponownie wkracza na jego pole, odzyskując swoje nowe znaczenie. Nawarstwiająca się niczym lawa, materia, którą tworzyłem, stała się moją nową techniką. Nazwałem ją *perpetuum pictura* – samonapędzającym się malarstwem. Dzięki poznaniu alchemicznych pojęć byłem w stanie rozpoznawać procesy zawarte w kształtującej się materii, nadawać jej kierunek i znaczenie. (...) Z tej kumulującej się malarskiej magmy wyłaniały się idee, manifestowały się ponownie stare teorie barw oraz skomplikowana kwadratura koła.⁴

W szerszym kontekście praca polegająca na świadomym użytkowaniu materii (tzn. niewynikającym tylko z funkcji, jak np. topliwość wosku) i z rozumienia zasadniczo materialnego charakteru rzeczywistości łączy się z koncepcją Jane Bennett ‘vital materiality.’ Materialność obrazu, czy szerzej: materialność sztuki, stanowi podstawę twórczego myślenia o możliwości jej wykorzystania w procesie kreacji nowych dzieł. W tej koncepcji materialność dzieła sztuki zostaje uzgodniona z materialnością człowieka, ciała, organicznej i nieorganicznej substancji świata, które są nieustannie przedmiotem gry politycznej.⁵ Gliszczyński swoją twórczością włącza się w szeroki nurt poszukiwania materii, *recherche de matière*, a więc korzysta z owej materialnej substancji świata. Przy czym, w tym przypadku, jest to materia recyklingowana z jego własnych obrazów.



Wszystkie ilustracje pochodzą z prywatnego archiwum Krzysztofa Gliszczyńskiego

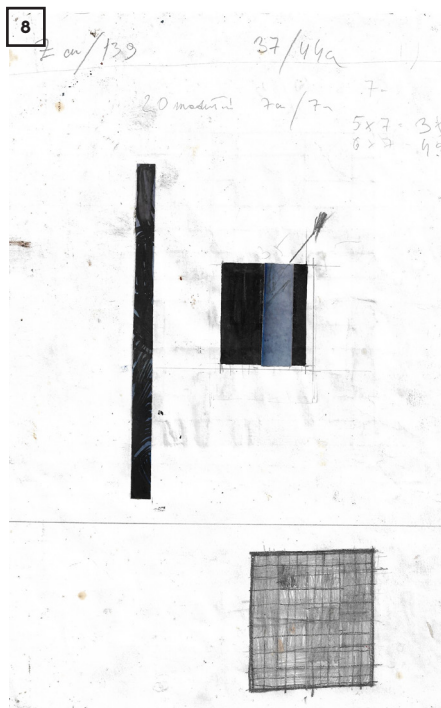
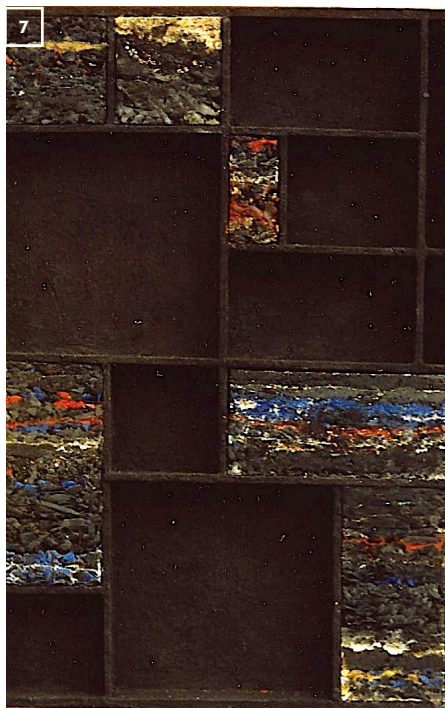
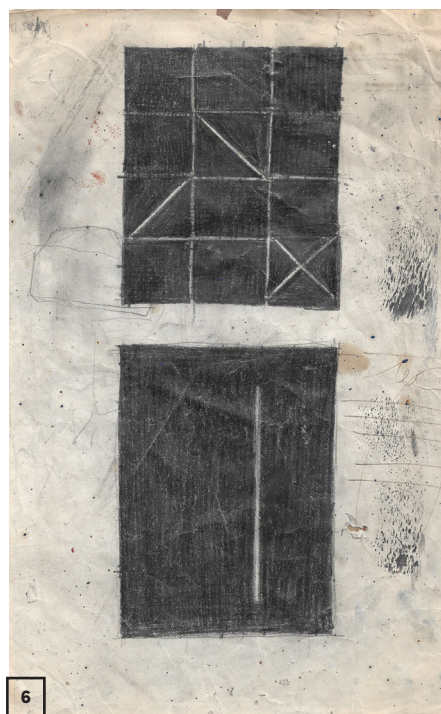
All illustrations courtesy of Krzysztof Gliszczyński's private archive

1. *Szczelina*, Worpswede, 1992

2. *Szczelina*, Worpswede, 1993

3. *Szczelina. Dialog z Nieobecny*, Worpswede, 1992

4. *Obiekt i Obraz 2*, Worpswede 1992



5. *Obiekt i Obraz 3*, Worpswede 1992

6. *Urna Konstruktywistyczna*, obraz -obiekt, Worpswede, 1992

7. *Szkic 6*, obraz-obiekt, Worpswede, 1992

8. *Szkic 17*, obraz-obiekt, Worpswede, 1992

Pole Interpretacji

Niemająca analogii w historii malarstwa nowa technika tworzenia – *perpetuum pictura* – jest kontynuacją wcześniej wcielonych w dzieła sztuki przemysłów i idei ze sfery filozofii, metafizyki i alchemii:

Na twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego można spojrzeć jako na podjęty w medium obrazu (...) dialog z szeregiem wybranych toposów dawnej i współczesnej kulturowej tradycji. (...) piszący o niej krytycy (...) starają się w ten sposób wydobyć specyfikę określających ją metafizycznych założeń, które wyznaczają myślowy horyzont kolejnych składających się na nią cykli obrazów/instalacji: *Dialog z nieobecnym*, *Creatio continua*, *Mitologia czerwieni*, *Obrazy i Urny*, *Residuum*, *Materia prima* i innych. Za punkt wyjścia (...) służą im wtedy często wypowiedzi samego artysty (...) W wypowiedziach tych nawiązuje do wywodzącej się ze średniowiecza alchemicznej idei *materia prima*, do jungowskiego pojęcia synergii, do Tomaszowej koncepcji *creatio continua*, do różnych filozoficznych koncepcji ujmujących relację duszy do ciała, do antycznej mitologii czerwieni. W ten sposób zakreśla ogólny ideowy horyzont swego malarstwa.⁶

Idee w wymienionych kreacjach Gliszczyńskiego w większym lub mniejszym stopniu odnoszą się również do *Szczeliny*. Spośród bogatych w znaczenia linii twórczości, połączonych jednym nadrzędnym spojrzeniem na zadanie sztuki, w kontekście *Szczeliny* interesują nas te ścieżki, które odnoszą się do materii (farby i wosku), resztek, koloru czerwieni, do idei stworzenia i tworzenia. O *Urnach* oraz o dziełach *Autoportret à Retour* była już mowa, ich związki ze *Szczeliną*, przynajmniej w sensie formalnym, są jasne.

Residuum,⁷ to cykl odkrywający, w duchu alchemicznego znaczenia, nowe możliwości

tego, co pozostaje po działaniu uznanym za jedynie twórcze, twórczość przechodząca dalej, poza utworzoną już formę artystyczną: „Inspiracją do projektu *Residuum* był obraz *Residuum*, który powstał w 1998 roku. Materiał, z którego powstał, to pozostałości po poprzednich obrazach (resztki farb). Były to obrazy: *Materia Prima* z cyklu *Mitologia Czerwieni*.”⁸ Artysta wymienia tu konkretne ilości puszek farby w różnych barwach, zmielony granit, terpentynę, olej itd. Zmieszanie składników uzupełnionych o pył granitowy dało barwę szarą, którą twórca nazwał ‘barwą residuum.’ Pisał: „*Residuum* ma dla mnie znaczenie uniwersalne. Poprzez analogię z ostatnim etapem procesu alchemicznego, dotyka metafizyczności oraz dualności istnienia. Proces sublimacji pozostawia po sobie ślad materii oraz duchową aurę. Opozycyjność istniejąca pomiędzy materią a duchowością, jest istotnym problemem całego projektu.”⁹

W historii sztuki motyw alchemiczny wprowadza dialektyczne myślenie o połączeniu czynnika fizycznego i metafizycznego, w wyniku którego powstaje coś nowego. Współczesnym przykładem malarza, który deklaratywnie łączy abstrakcję malarzką z kontekstem alchemicznym jest Hermann Nitsch (1938–2022). W poświęconym swojej twórczości muzeum w Mistelbach (Austria) zaprojektował rodzaj krypty – pracowni, która służy ukazaniu skomplikowanych relacji łączących obraz, kolor i mozaikę znaczeń kontekstowych.¹⁰

Kilka Prób Interpretacji

Residuum można widzieć jako owo ewangeliczne ziarno, które „jeżeli obumrze, wydaje plon obfity.”¹¹ Różnica między tą perykopą a twórczością Gliszczyńskiego polega na tym, że jego artystyczne ‘ziarno’ całkiem nie obumiera. Dając wiele z siebie, samo pozostaje, ale w nowej jakości.

Równie istotna w twórczości Gliszczyńskiego jest idea *Creatio Continua* – myśl św. Tomasza z Akwinu, który głosił tezę, że stwarzanie świata trwa nieustająco. Dla Gliszczyńskiego to zasada myślenia o sztuce, związana z myślą o ciągłości

(rociągniętości) czasu – logicznie ewoluująca we wspomniany cykl *Perpetuum Pictura*.

Ze zniszczenia powstaje nowe, proces ten nigdy się nie kończy, materia trwa w myśl powiedzenia, że w przyrodzie nic nie ginie, a w przypadku sztuki Gliszczyńskiego nabiera nowego znaczenia i własnej jakości. Odkryciem fizyki kwantowej jest to, że materia *de facto* jest energią, a tu już tylko krok od energii fizycznej do energii duchowej, wręcz metafizycznej, energii stwarzającej, siły Bytu sprawczego, który w księdze Wyjścia Starego Testamentu przedstawia się Mojżeszowi jako Osoba o imieniu Jestem, Który Jestem¹², inaczej mówiąc – „który trwam.” Stwarzanie świata, jak głosi św. Tomasz, trwa nadal – *Creatio Continua* – taki też tytuł nadał Gliszczyński, kierowany ideą ciągłości i przemiany, kolejnemu cyklowi, w którym poszczególne obrazy są fizycznym objawem tej prawdy / tego aksjomatu.

Jan Parandowski swój zbiór esejów o tematach odnoszących się do literatury i filozofii, od antyku poczynając, opatrzył jakże trafnym tytułem *Pod Zamkniętymi Drzwiami Czasu*.¹³ Przywołanie tej książki ma tu istotne znaczenie, gdyż jej autor rozważa znaczenie biografii, osobistych doświadczeń wielkich pisarzy, ale i swoich własnych, dla ostatecznego kształtu, jaki przybrały teksty. Tymczasem Gliszczyński nie zamyka drzwi, pozostawia szczelinę, która odsłania arkana zawartości złożonej z malarskich artefaktów minionych już lat tworzenia. W myśl *perpetuum pictura* tworzą one, wraz z nieprzezroczystym w tym przypadku pojemnikiem (przeciwnie niż w *Urnach*), nowe dzieło, istniejące już w nowym wymiarze czasu.

Jolanta Brach-Czaina pisze o ‘szczelinach istnienia,’ które są owymi aktywnościami codziennymi, zwyczajnymi, pozbawionymi wzniosłości. One, według autorki, stanowią o egzystencji człowieka. Jest to więc całkowicie odmienny sposób interpretowania motywu szczeliny. *Szczelina* Gliszczyńskiego jest także świadectwem pracy, wysiłku bardzo przyziemnego, czego dowodem są degradujące się rękawice ochronne wkładane do pracy z woskiem, umieszczane w *Szczelinie*.

Widzimy więc, że zastosowanie metody układania mozaiki interpretacji, bez wskazywania jednej dominanty znaczeniowej, jest postępowaniem słusznym, gdyż wskazuje na potencjalną możliwość interpretacji wywiedzionych z dzieła.

Czwarty Wymiar – Wymiar Czasu w Obrazie

Akcji instalowania *Szczeliny* na wystawie towarzyszy pewnego rodzaju performance przy nielicznej publiczności, którą są osoby związane z miejscem ekspozycji. Po ustawieniu obiektu we właściwym miejscu artysta każdorazowo dokonuje aktu dopełnienia instalacji czerwoną plamą. Żeby ją użyć, korzysta z maszynki elektrycznej i garnka do stopienia kawałków barwionego wosku, po czym wylewa wosk u podnóża formy. Ten gest, częściowo kontrolowany, można skojarzyć z działaniem *action painting* lub *informel*, tyle że farba nie jest tu rozlewana na płótnie. Obiekt przestrzenny staje się instalacją.

Gliszczyński, jak już wspomniano, zanim ułomki farby trafiały do urn, gromadził je w drewnianych szalunkach. I zapewne z tego etapu pochodzi *Szczelina* – jej zawartość artysta zostawił na trzydzieści lat, dając całości ‘dojrzeć’ do statusu dzieła sztuki (początkowo konstrukcja była pusta w środku, jak obraz oglądany przez szczelinę, później była wypełniana rękawicami zużywanymi w trakcie pracy, a ostatecznie przykryta woskiem). Gdy porównujemy tę pracę z *Urnami*, różnica nasuwa się sama – drewniane deski tworzące pojemnik *Szczeliny* niosą zgoła inne przesłanie niż szklane prostopadłości. *Urny* zostały tak nazwane po to, aby nadać im sepulkralny charakter, ale forma z drewnianych szalunków *Szczeliny* nie została analogicznie określona jako ‘trumna.’ Drewniane szalunki w budownictwie służą do formowania betonowych elementów, są więc niezbędne, aby okiełznać półpłynną masę i pozwolić jej zastygnąć, użycie ich zatem do stworzenia dzieła sztuki sygnalizuje cechy ochronne, ‘opiekuńcze,’ troskę

o zachowanie zawartości, o niedopuszczenie do jej zdeformowania.

Szczelina, w przeciwieństwie do *Urn*, ukazuje tylko wąski zewnętrzny fragment zawartości, do końca nie jest wiadome, czy twórca nie prowadzi z nami jakiejś gry, czy poza widoczną płaszczyzną nie kryje się coś zupełnie innego, jakieś inne wypełnienie, niezwiązane z materią malarzką? Należy jednak przyjąć za pewnik, że twórcza konsekwencja, istota przyjętej przez artystę idei tworzenia wyklucza taką możliwość.

Szczelina to kapsuła czasu i pamięci, świadek ciągłości tworzenia w czasie, współbrzmiąca z większością etapów, przez jakie przeszła sztuka Gliszczyńskiego. To dzieło sztuki niosące wiele możliwości interpretacji, zależnych od wariantu jego percepcji.

Patrząc na trzy pionowe, ustawione względem siebie pod ostrym kątem deski, nasuwa się myśl o ich możliwym pierwotnym ustawieniu – wzdłuż jednej linii, połączonych ze sobą, przez co tworzących jedną płaszczyznę... płaszczyznę obrazu. Opis katalogowy tego obrazu wyglądałby następująco: „*Bez tytułu* (?), 1992 – (?), enkaustyka, drewno, 175 x 60 cm.” I tak jak zwiija się w rulon obraz na płótnie, tak obraz na desce można jedynie złożyć, ścieśniając przy tym warstwę powierzchni malarzkiej. Nasuwa się tu pytanie o cel takiego działania, a może nim być chęć zniszczenia przez twórcę dzieła, z którego nie był zadowolony, bo nie spełniło jego zamierzeń, bo było ‘nieudane’, a więc warte zniszczenia, choć nie wyrzucenia. Już nie obraz, a forma trójwymiarowa, odstawiona gdzieś w kąt pracowni, przez lata dojrzewa do nośnika nowej myśli, na powrót staje się dziełem. Uzupełniona u podnóża rozlewną plamą, niejako wyciśniętą z jej wnętrza płynną treścią – ‘łzami odrzucenia,’ zaszczycza wystawowe sale, czego będąc obrazem nie mogła uczynić. Z drugiej strony nadal pozostaje w swej istocie obrazem zredukowanym. Taka, może naiwna, interpretacja nasuwa myśl o niestałości świata, ciągłej przemianie – cywilizacyjnej, społecznej, kulturowej. Przemiana, choć dostrzegalna z perspektywy czasu, nigdy nie jest przemianą radykalną, powstaje z tego, co ją

poprzedzało, *ergo* – jest, paradoksalnie, elementem ciągłości. To też jest linia trwania – przeżywania w tej ciągłości czasu z doświadczeniem jego przemijalności, świadomości, że istnieje tylko teraźniejszość, która jest pochodną przeszłości i wektorem ku przyszłości. Te właściwości życia stanowią jedną z głównych myśli, które Gliszczyński przedstawia w poszczególnych cyklach, obrazach, instalacjach.

Forma dwóch desek, lekko przymkniętych niczym dwuskrzydłowe drzwi, może też nasuwać skojarzenie z gotyckim ołtarzem szafiastym, gdzie częścią środkową tryptyku jest deska tylna, a deski wysunięte ku przodowi – jego skrzydłami. Tradycyjne nastawy ołtarzowe wypełniały przedstawienia scen pasyjnych, postacie świętych męczennic i męczenników. I choć gotyckie malarstwo nie epatuje obrazem dużej ilości przelanej przez nich krwi, pokazując symboliczne jej ilości w postaci kropel bądź strużek, to przekaz o krwi przelanej przez Chrystusa i dla Chrystusa stanowi punkt odniesienia ich historii. Można sądzić, że *Szczelina* – ‘ołtarz’ Gliszczyńskiego wychodzi poza średniowieczne odniesienia, ewokując wszelkie – krwawe rzeczywistości i krwawe symbolicznie – męczeństwa doświadczane przez ludzkość od zarania jej istnienia. Czymże jest bowiem, jeżeli nie krwią, czerwono krwista plama zastygłej materii, która wypływa ze szczeliny, świadcząc o dziejącej się w zamkniętej przestrzeni ludzkiej tragedii? Gdyby przyjąć taką interpretację, znaczące jest zwężenie części środkowej retabulum do szerokości skrzydeł. Korpus gotyckich tryptyków przedstawiał sceny istotniejsze, ważniejsze od tych malowanych na skrzydłach, w *Szczelinie* natomiast część ‘środkowa’ jest równie ważna co części ‘boczne’ – cierpienie zrównuje wszystkich, można by powiedzieć. Niedomknięcie ‘skrzydeł’ może mieć przyczynę nie tyle w chęci uchylecia przez artystę przysłowiowego rąbka tajemnicy, ile w tym, że nie schodzą się one (skrzydła), bo nie mogą się domknąć z powodu przepełnienia. Ofiar, a tym samym przelewanej krwi, jest zbyt dużo.

Kwestia czasu, pamięci i cierpienia łączy *Szczelinę* z instalacją *Historia Malarza z Borowe-*

go Młyna. Artysta oddał w niej hołd ojcu, w którego życiu nie brakowało cierpienia:

W instalacji (...) celebruję czynności związane z procesem malarskim. Zespalam gesty własne z gestami mojego ojca – malarza pokojowego. Zamieniam znaczenie oraz formę poszczególnych procedur: farbę – na płynny воск, dekoracyjny wzór wałka – na pas malarskiego płótna, odrzuć malarzski szlam staję się częścią pracy. Ojciec za pomocą maszynki malarskiej wykonywał dekoracyjne wzory na ścianie (...). Szerokość dekoracyjnego motywu malarskiego wałka zamieniłem na pasy płótna pozyskane z odrzuconych prac. Pocięte płótno zanurzałem w gorącym, barwionym kraplaniem wosku, nawijając kolejne warstwy na siebie, by w zastygającym materiale utworzyły całość. Nakładając zwoje na siebie, przytrzymywałem je dłońmi, które parzył gorący воск. Ten mało komfortowy proceder stał się uciążliwy, a jego fizyczny ciężar powiększał się i utrudniał dalszą, długotrwałą pracę. (...) Historia mojego ojca nabrała fizycznego rozmiaru, nabrzmiała bolesną prawdą jego życia oraz tragedii, jakiej doznał w Borowym Młynie w 1944 roku, gdy w wieku 16 lat został oderwany od własnej matki. Utrata jego dziecięcego raju nastąpiła na skutek wysłania na przymusowe roboty do Niemiec. To wydarzenie odcisnęło w mojej pamięci potrzebę zaznaczenia i zajęcia stanowiska wobec historii własnej i tej, na którą nie mamy realnego wpływu.¹⁴

Poszczególne elementy instalacji zanurzone są w czerwieni, wśród nich dojmujące doznanie bólu najmocniej wyzwała wspomniany zwoj pasów płótna, który, jak zużyty bandaż życia, opowiada, podobnie jak średniowieczne malarstwo dzieje świętych, hagiografię zwykłego człowieka uświęconego historią.

O Czerwieni

Jak już powiedziano wcześniej, kolor czerwony odgrywa szczególną rolę w twórczości Gliszczyńskiego, zarówno jako element formalny, jak i znaczeniowy. Od pewnego momentu czerwień stała się dla tego artysty barwą szczególnie istotną. Zainspirowany greckim starożytnym antykiem, kiedy to ponoć w sprzedaży oferowano około sześćdziesięciu rodzajów barwików czerwonego koloru (sic!), poświęca jej filozofii dużą część swojej twórczości, która najpełniej wyrazi się w serii *Mitologia czerwieni*. W instalacji o tym tytule Gliszczyński prezentuje między innymi zestaw drewnianych obiektów pomalowanych różnymi rodzajami barwy czerwonej na świadectwo jej bogactwa. Adekwatne w tym miejscu będzie przytoczenie słów największego teoretyka koloru, jednego z twórców czy wręcz odkrywców bezprzedmiotowego malarstwa, Wassilya Kandinskiego, który swoją teorię barw zawarł w dziele *O Duchowości w Sztuce*, napisanym w 1910, a wydanym w 1912 roku, w czasie gdy sam zaczął tworzyć kompozycje abstrakcyjne:

W swej postaci materialnej czerwień jest bogata i różnorodna. Idąc od tonów najjaśniejszych do najciemniejszych, gama czerwieni jest bardzo zróżnicowana: czerwień Saturna, cynober, róż angielski, laka szkarłatna. Kolor ten ma właściwość zachowania nietkniętej jakości podstawowej, a równocześnie może odmieniać swój charakter na cieplejszy lub chłodniejszy.

Czerwień (...) Ewokuje poczucie siły, rozmach, energię, radość i triumf (...) osiąga trwałość pewnych intensywnych stanów duszy (...) Jest jak namiętność równomiernej płonącej, jak pewna siebie samej siły, która niełatwo daje się stłumić. Czerwień widziana w naszej wyobraźni jako kolor bez granic, zasadniczo ciepły, działa immanentnie jako barwa pulsująca życiem, płomiennym i niespokojnym (...) W warunkach realnych ta idealna czerwień może ulegać zakłóceniom i głębokim zmianom.¹⁵



9. *Szczelina z rękawicami*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Pałac Opatów w Oliwie, 2002

10. *Szczelina z rękawicami* (detal), Muzeum Narodowe w Gdańsku, Pałac Opatów w Oliwie, 2002

11. *Szczelina*, wystawa *Obraz*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Pałac Opatów w Oliwie, 2024



12. *Szczelina*, wystawa *Obraz*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Pałac Opatów w Oliwie, 2024

Czerwona barwa łączy *Szczelinę*, *Historię Malarza z Borowego Młyna* oraz *Mitologię czerwieni* z autorskim artystycznym filmem *Iosis* (2012) i serią wystaw pod tym tytułem. Termin ten w alchemicznej nomenklaturze oznaczał ‘czerwienienie,’ które to określenie autor, biegły w tajnikach alchemii, uczynił lejtmotywnym filmu, dokonując całkowitego jego ‘zaczerwienienia:’ *Iosis* nakręcony został z użyciem czerwonego filtru, przez co wszystkie sekwencje nurzają się w karminowej poświacie.

Czerwień jest tu przedmiotem dociekań o jej istocie, opartych na fenomenologicznej myśli Maurice’a Merleau-Ponty’ego, która w formie cytatu z książki *Widzialne i Niewidzialne* przewija się przez obraz,¹⁶ a poszczególne jego zdania są ilustrowane adekwatnymi scenami z ogólnej ikonosfery, w tym z pracowni artysty. Merleau-Ponty czerwień potraktował jako przedmiot, na którego przykładzie dał wykładnię relatywizmu w odbiorze konkretnej jakości ‘widzialnego,’ w tym przypadku barwy czerwonej, zauważalnej w różnych kontekstach wśród rzeczy, które się dostrzega. Nie dyskutuje jednak o ‘zaczerwienieniu’ wszystkiego, co z kolei robi Gliszczyński w swoim filmie. Zalewając czerwienią każdy jego kadr, uczynił ją totalną jakością widzialnego świata, co pomaga widzowi uzmysłowić jedną rzecz – taki całkowity jednolity monochromatyzm najbardziej agresywnej barwy z całej palety kolorów jest po prostu nieznośny, jest nie do zaakceptowania, co wynika też z psychologii kolorów. Kandinsky pisał:

Kolor rozciągnięty w nieskończoność nie istnieje. Tylko nasza zdolność imaginacji czy widzenia duchowego pozwala nam wyobrazić sobie nieskończoną czerwień. Gdy słyszymy słowo ‘czerwień,’ nie ma ono w naszej wyobraźni żadnych granic. To w myśli, i jedynie w myśli, narzucić jej możemy jakieś granice. Czerwień, której nie widzimy, ale którą pojmujemy abstrakcyjnie, budzi w nas niemniej pewne przedstawienie wewnętrzne, rezonans wewnętrzny, zarazem precyzyjny i nieprecyzyjny. Ta czerwień, która w nas powstaje, gdy sły-

szymy słowo ‘czerwień,’ jest czymś wahliwym i jakby niezdecydowanym pomiędzy ciepłem a chłodem. Myśl obejmuje ją jako sumę niewyczuwalnych odcieni czerwonego tonu.¹⁷

Czerwień, w jej rozmaitych odcieniach, które na różne sposoby Gliszczyński eksploruje i bada w swoich dziełach, jest kolorem o największym ładunku ‘zuchwałości’ drażniącej oko. Może budzić niepokój, wywoływać podświadomy lęk, ale też dodawać żywotności rzeczom i obrazom miałym i nijakim. Czerwień, jak żadna inna barwa, niesie bogactwo znaczeń i symboli. Od czerwonego serca jako banalnego znaku miłości czy romantyzmu zachodów słońca przez, najbardziej znaczący, symbolizm krwi – substancji życiodajnej, gdy jest zamknięta w obiegu naczyń krwionośnych, a której utrata jest śmiertelna; substancji symbolizującej poświęcenie (‘do krwi ostatniej’), przywoływanej w pieśniach (*Czerwone Maki pod Monte Cassino*, które ‘piły polską krew’) czy przelewanej dla sprawiedliwości (barwa sztandarów przytoczona w filmie) – po czerwień lawy i ognia, ich niszczącej siły i jednocześnie siły twórczej, a więc wpisanej w *creatio continuum* – nieustanne stwarzanie świata. Dodajmy – nie tylko naszego świata, nie tylko nowych wysp i lądów powstających z lawy czy przyrody odradzającej się po pożarze, ale wszechświata niedającego się ogarnąć ludzkim umysłem.

Podsumowanie

Największym osiągnięciem dwudziestowiecznej awangardy była zmiana rozumienia tego, czym jest sztuka i jakie media mogą ją tworzyć. W pierwszej kolejności podarowała ona autonomię obrazowi, barwie suwerenność, a farbie znaczenie jej materialności. Poprzez kolejne przekraczanie granic do rangi obiektu artystycznego podniosła przedmiot (*ready made* Duchampa), aby w konceptualizmie, jego zasadniczej, radykalnej wersji zanegować znaczenie dzieła, a widzieć go jedynie w procesie myślowym tworzenia. W łagodniejszej wersji konceptualizmu postawiła na równi dzieło i ideę jego powstania. Twórczość Gliszczyńskiego jest niewątpliwie owocem owych zjawisk. Bez ich wcześniejszego zaistnienia nie mogłyby powstać jego dzieła. Jednak dzięki niepospolitej wyobraźni artysty i umiejętności wcielenia zaistniałych w niej idei w działanie artystyczne ewoluuje ona nieustannie ku nowym horyzontom, wprowadzając do dziejów sztuki świeżą, oryginalną jakość. Zatem analizując twórczość Gliszczyńskiego pod kątem jej zbieżności z powstałymi w dwudziestym wieku nurtami awangardowymi, trzeba pamiętać, że zbieżności te wskazują jedynie punkt wyjścia do dalszego tworzenia, bazę, którą stworzyli przez pokolenia artyści-odkrywczy.

Dzieło Gliszczyńskiego zawiera się w ponad stuletnim już kierunku – abstrakcji. Trudno jednak stwierdzić, czy chodzi tu o abstrakcję ekspresyjną, gorącą, czy przeciwstawną do niej całkowicie, ideowo i formalnie abstrakcję geometryczną, zimną. Żadna z nich nie przystaje do sztuki Gliszczyńskiego albo przystają wszystkie. Artysta znalazł własną metodę twórczą, rozszerzając obraz na obiekt i instalację przestrzenną oraz łącząc go z czynnikiem performatywnym, procesem i działaniem bezpośrednim. Określił tą swoją praktykę terminem *perpetuum pictura*.

Gliszczyński odnajduje w malarstwie materii znaczenie dla wielobarwnych warstw ułomków farby, grubych powierzchni płócien, stosowanych rozmaitych faktur i materii, w tym na przykład popiołu, pyłu granitowego i marmurowego, wykracza daleko poza plastyczną rolę formy i mate-

rii, poza ich dosadną, konkretną wymowę, co było charakterystyczne dla malarstwa materii u jego powstania. I tu odnajduje się sztuka Gliszczyńskiego, z mocnym autorskim rysem oryginalności. W wielokrotnym korzystaniu z malarskiej materii zawiera się fenomen jego sztuki. Jej warstwa ideowa prowadzi ku ogólnym prawom bytu, rodzenia się, umierania, ciągłego odradzania w innej formie – *continuum* życia.

Sztuka Gliszczyńskiego tkwi w tradycji sztuki konceptualnej (postkonceptualnej), w jej bardzo mocno przetworzonym wydaniu, gdy dzieło sztuki, efekt przemyśleń artysty, jego koncepcji twórczej, jest równie ważny jak wymienione wyżej koncepcje materii malarskiej. Oba czynniki są mocno ze sobą splecione, nierozzerwalne.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku wieszczono koniec malarstwa, dziś można stwierdzić, że malarstwo odżyło w kolejnych pokoleniach malarzy. Jednak tzw. młode malarstwo stoi na przeciwnym biegunie niż sztuka Gliszczyńskiego – jego cechą jest, w wielkim uproszczeniu, nachalny niekiedy, ekshibicjonizm, silny formalny nieokiełznany ekspresjonizm lub też odniesienia do spraw społecznych. Współczesne malarstwo, oczywiście z wyjątkami, w tym kontynuacją abstrakcji, jest ekstrawertyczne, zainteresowane tym, co zewnętrzne, w przeciwieństwie do introwertycznej sztuki Gliszczyńskiego, skupionej, skierowanej ku psychicznej i duchowej, metafizycznej i filozoficznej stronie rzeczywistości.

Jako zakończenie niniejszego artykułu niech posłużą słowa Iwony Ziętkiewicz z katalogu wystawy *Residuum*:

Krzysztof Gliszczyński jest malarzem. Stwierdzenie tyle banalne, co niepokojąco staroświeckie. Co to jest malarstwo? To dziedzina sztuk plastycznych, której istotą jest posługiwanie się linią i barwą na płaszczyźnie, w wyniku czego powstaje obraz – płaska powierzchnia zamalowana farbą. Ta prosta definicja nie do końca przystaje do twórczości Gliszczyńskiego. Artysta ma przecież w swoim dorobku także obiekty przestrzenne, chociażby urny. Wszystkie

one jednak wynikają z obrazów, są ich konsekwencją. Ich istnienie nie tylko potwierdza fakt, że Gliszczyński jest MALARZEM, ale świadczy także o tym, że jest to malarz szerokiej i bogatej wyobraźni, dzięki której poszerza granice gatunku zwanego malarstwem, wychodząc poza jego podstawowe rozumienie. Sztuka Gliszczyńskiego otwiera kolejne obszary wartości plastycznych. Artysta, pozostając wierny obrazowi, którego płaszczyzna jest punktem wyjścia aktu twórczego, nadaje ogromne znaczenie materii malarskiej. Tworzywo, na równi z kompozycją i barwą, współtworzy symboliczną warstwę znaczeniową dzieła. Odnajdywanie nowych dróg w dziedzinie, której koniec od jakiegoś czasu głoszą zgodnie i krytycy, i artyści, jest możliwe tylko wtedy, gdy niezachwianie wierzy się w jej żywą wartość. Dzieło Gliszczyńskiego jest żarliwym wyznaniem takiej wiary.¹⁸

*

Szczelina od 2025 roku znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie, dzięki zakupowi przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Przypisy

¹ Krzysztof Gliszczyński, „Wstęp,” w *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Wideo* (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020), strony nienumerowane. Monografia artysty.

² Ernst Gombrich, „*Patrząc w Skupieniu – Rzut Oka na Sztuki i Nauki Humanistyczne*,” tłum. Ryszard Kasperowicz, *Znak* nr 11 (1993): 16–31.

³ Krzysztof Gliszczyński, „Wstęp,” w *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Wideo*.

⁴ Ibidem.

⁵ Dziękuję Maciejowi Zdanowiczowi za wskazanie tej drogi interpretacji.

⁶ Paweł Dybel, „Malarstwo jako po-tworzenie. Krzysztofa Gliszczyńskiego malarstwa metafizyka odpadu i resztki,” w *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Wideo*.

⁷ *Residuum*, cykl tworzony w późnych latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Poświęcona mu była w 2002 roku wystawa w Galerii Koło w Gdańsku. W katalogu do wystawy Gliszczyński pisał, że *Słownikiem Wyrzów Obcych* Janusza Kopalińskiego: „Residuum, w alchemii, to pozostałość po procesie sublimacji (...) – mętny osad, odpadki, barwnik mineralny – tlenek żelazowy, otrzymywany z siarczynu żelaza (...). Alchemia – to światopogląd, którego istotą były dociekania pierwotnej postaci materii poprzez procesy chemiczne, w których rozkład prowadzi do oczyszczenia żywej substancji i pozabawienia jej cech wyróżniających, które są redukowane do materii pierwszej (materia prima – pra-materia).”

⁸ Krzysztof Gliszczyński, bez tytułu, w *Krzysztof Gliszczyński* (Gdańsk: Galeria Koło, 2002). Katalog wystawy.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. strona domowa Nitsch Museum: <https://www.nitschmuseum.at/en/nitsch/nitsch-museum>.

¹¹ Ewangelia Jana 12,24.

¹² Księga Wyjścia 3,14.

¹³ Jan Parandowski, *Pod Zamkniętymi Drzwiami Czasu* (Warszawa: Czytelnik, 1975).

¹⁴ Krzysztof Gliszczyński, „Historia Malarza z Borowego Młyna,” w *Krzysztof Gliszczyński, Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Wideo*.

¹⁵ Cyt. za Maria Rzepińska, *Historia Koloru w Dziejach Malarstwa Europejskiego*, t. 2 (Warszawa: Arkady, 1989), 588.

¹⁶ „(...) czerwień przed moimi oczyma nie jest, jak się zawsze mówi, jakimś *quale*, pozbawioną grubości błoną bytu, przesłaniem zarówno niepojętym i oczywistym, które otrzymaliśmy albo którego nie otrzymaliśmy, ale o którym, jeśli je otrzymaliśmy, wiemy wszystko, co można w ogóle wiedzieć, i o którym w sumie nic nie da się powiedzieć. Czerwień wymaga wypracowania, choćby krótkiego, bo wylania się z czerwieni mniej dokładnej, bardziej ogólnej, na której mój wzrok spoczywał i w której się pograżał, zanim ją, jak się słusznie powiada, niezależnie od tego, czy moje oczy zagłębiają się w nią, w jej stałą strukturę, czy też zaczynają błądzić dokoła, *quale* odzyskuje swoje atmosferyczne istnienie. Jej dokładna postać jest ściśle związana z konfiguracją lub rodzajem materii: wełnianej, metalowej lub porowatej i sama przez się, w kontekście tych powiązań niewiele znaczy. Claudel mówił, mniej więcej, że pewien błękit morza jest tak błękitny, iż tylko krew jest bardziej czerwona. Kolor jest zresztą zmienny w innym wymiarze zmienności, a mianowicie zależnie od relacji z otoczeniem: ta czerwień jest tym, czym jest o tyle tylko, o ile łączy się ze swojego miejsca z innymi czerwieniami dookoła siebie, z którymi tworzy konstelację, albo z innymi kolorami, nad którymi dominuje lub które nad nią dominują, które przyciąga lub które ją przyciągają, które odpycha lub przez które jest odpychana. Słowem, jest to pewien węzeł w splocie równoczesności i następstwa. Jest to konkretyzacja widzialności, a nie atom. Tym bardziej na przykład czerwona sukienka wszystkimi swoimi włóknami należy do tkanki widzialnego, a przezeń do tkanki niewidzialnego. Stanowi punkt w polu rzeczy czerwonych obejmujących dachówki dachów, chorągiewkę dróznika i sztandar Rewolucji, niektóre tereny w pobliżu Aix lub na Madagaskarze, a także czerwone stroje, do których, poza sukniami kobiecymi, należą togi profesorskie i adwokackie, strój biskupów, czerwone mundury i ozdoby. I ta konkretna czerwień sukni nie jest dosłownie taka sama w każdej konstelacji, w jakiej występuje, bo zależy od tego, czy kojarzy się z istotą rewolucji 1917, czy z wieczną kobiecością, czy z oskarżycielem publicznym, czy też zawadiacko odzianymi Cyganami, którzy dwadzieścia pięć lat temu królowali w pewnej kawiarni na Champs Élysées. Pewna odmiana czerwieni to również jakby skamielina wydobywana z głębi świata wyobraźni. Gdyby zebrać wszystkie te konteksty [participations], zobaczylibyśmy, że nagi kolor, i w ogóle, jakieś widzialne nie jest absolutnie twardym i niepodzielnym kawałkiem bytu wystawiającym się w swej nagości na widzenie, które może być tylko całkowite lub żadne, ale że jest raczej rodzajem przesmyku między zawsze otwartymi, zewnętrznymi i wewnętrznymi horyzontami, czymś, co delikatnie dotyka rozmaitych regionów barwnego czy widzialnego świata i na odległość budzi w nich rezonans, pewnym zróżnicowaniem, efemeryczną modulacją tego świata, mniej zatem kolorem czy rzeczą, a bardziej różnicą między rzeczami i kolorami, chwilową krystalizacją barwnego bytu widzialności. Między rzekomymi kolorami albo widzialnymi rzeczami znaleźlibyśmy tkaninę, która je podszywa, podtrzymuje, żywi, i która nie jest rzeczą, lecz możliwością, ukrytą głębią i cielesną tkanką rzeczy.” Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i Niewidzialne*, wstęp i opracowanie Jacek Migasiński, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis i Iwona Lorenc (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996), 136–137.

¹⁷ Maria Rzepińska, *Historia Koloru*.

¹⁸ Iwona Ziętkiewicz, „Obraz jako Funkcja Czasu,” w *Krzysztof Gliszczyński* (Gdańsk: Galeria Koło, 2002). Kat. wyst.

Bibliografia

Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny Istnienia*. Kraków: Wydawnictwo eFKa, 1999 [wyd. pierwsze].

Gombrich, Ernst. „Patrzeć w Skupieniu – Rzut Oka na Sztuki i Nauki Humanistyczne.” Tłum. Ryszard Kasperowicz. *Znak* nr 11 (1993): 16–31.

Kandinsky, Wassily. *O Duchowości w Sztuce*. Tłum. Stanisław Fijałkowski. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki, 1996.

Krzysztof Gliszczyński. *Malarstwo. Rysunek. Obiekt. Video*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020.

Krzysztof Gliszczyński. Gdańsk: Galeria Koło, 2002. Kat. wyst.

Merleau-Ponty, Maurice. *Widzialne i Niewidzialne*. Wstęp i opracowanie Jacek Migasiński. Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis i Iwona Lorenc. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996.

Parandowski, Jan. *Pod Zamkniętymi Drzwiami Czasu*. Warszawa: Czytelnik, 1975.

Rzepińska, Maria. *Historia Koloru w Dziejach Malarstwa Europejskiego*, t. 2. Warszawa: Arkady, 1989.

SUMMARY

Grażyna SZCZEŚNIAK

**FOUR DIMENSION
OF THE PAINTING
KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI,
*THE CRACK***

The greatest achievement of the twentieth-century Avant-Garde was in how it changed the understanding of what art is and what media can be used to create it. First, it gave the image autonomy and paint meaning in its materiality. By crossing successive boundaries, it raised the object (Duchamp) to the rank of an artistic object; in conceptualism, its fundamental, radical version, the meaning of the work could be negated, visible only in the thought process of creation. In a milder version of conceptualism, the work and the idea of its creation were placed on an equal footing. Krzysztof Gliszczyński's work is the fruit of the above-mentioned phenomena and the combining of them. The artist starts by painting classic two-dimensional paintings of abstract provenance, created in the encaustic technique. He achieves their relief surface by 'subtracting' fragments of the paint layer. He gives new life to the obtained paint 'waste' (dyed wax), placing it in glass cuboids – urns – thanks to which they are reborn as new, fully-fledged works. The multi-coloured layers of paint fragments evoke unconventionally understood matter painting, yielding Informel effects. The phenomenon of Gliszczyński's art is encapsulated in this repeated use of painterly matter (*perpetuum pictura*, as he called it). The ideological layer addresses the

general laws of existence, birth, death, rebirth in another form – the continuum of life.

His work *The Crack*, consisting of three vertical, narrow boards covered with wax on the outside, was created according to a principle similar to that of his urns, with the difference that the contents of the container here are not visible. They are only revealed in a crack between the two 'unclosed' boards, like door leaves ajar. *The Crack* is filled with a mass of paint remnants in a shade of red, the same colour as the irregular stain created by wax spilled at its base, like blood flowing from a wound – suggesting a tragedy has taken place inside it. The colour red connects *The Crack* with the artist's film *Iosis*, in which seemingly random scenes from the lives of random people are captured through a red filter, and a sequence with the Author shows him being doused with red wine. In the film, red is the subject of research on the essence of this colour, based on the phenomenological thought of Maurice Merleau-Ponty, which in the form of quotes from the book *The Visible and The Invisible*, runs through the image. *The Crack* was on display at the exhibition *Obrraz 3 Group* (Krzysztof Gliszczyński, Łukasz Hucalak, Sławomir Marzec, Lech Twardowski, Tomasz Zawadzki) at the turn of 2024 and 2025 at the National Museum in Gdańsk.

The Crack, 1992–2022, object,
remains of paint scraped from the painting,
wax, wood, 175 x 20 x 17 cm

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

GRZEGORZ SZTABIŃSKI: TRZY POJĘCIA I RAMA

Grzegorz Sztabiński (1946–2020) w swoim życiu zawodowym doskonale łączył praktyki artysty i teoretyka sztuki. Jednym z zagadnień podejmowanych przez niego konsekwentnie przez całe życie twórcze była awangarda. W ostatniej książce poświęconej w całości temu tematowi wskazał trzy kluczowe pojęcia (cechy) służące kategoryzacji sztuki awangard: Wspólnota, Wolność, Autorytet, nazwane przez niego „innymi ideami awangardy.”¹

Pierwsza część tego artykułu stanowi krytyczne streszczenie sposobu i zakresu prezentacji trzech pojęć omawianych przez Sztabińskiego. Oznacza to, iż analizy autora zostały uzupełnione bądź poszerzone, przy zachowaniu szkieletu teoretycznego. Pojęcia opracowane przez Sztabińskiego zostały powiązane z ogólną dyskusją o awangardzie dotyczącą roli, jaką ten konstrukt teoretyczny może odegrać w naszej żywej współczesności postmodernistycznej. W artykule wykazuję, iż awangarda jako pojęcie operacyjne służące wyjaśnianiu zjawisk artystycznych wciąż zachowuje swoją użyteczność.

Część druga stanowi egzemplifikację sposobu powiązania owych trzech idei awangardy z praktyką artystyczną Sztabińskiego, zwłaszcza

z jego koncepcją posługiwania się formą ramy (krawędzi) jako punktem odniesienia do rozważań nad fenomenologią obrazu.

Sztabiński przedstawił każde z trzech pojęć w szerokiej perspektywie historycznej, omawiając jego dzieje sięgające starożytności, a więc osadzając je w zachodniej historii myśli o sztuce. Awangarda stanowi ich ostatnie wcielenie w praktykę artystyczną. Jednak, podczas gdy w stylistycznej historii sztuki ważne są cechy formalno-artystyczne dzieła pozwalające na przypisanie go do danej epoki, to cechy omawiane przez Sztabińskiego należą do pola kulturowego, występują więc we wszystkich epokach. I choć w każdej z nich są inaczej rozumiane, to w ujęciu autora ich specyfika nie wywodzi się ze stylu, a z historii filozofii (estetyki).

Gdy więc na gruncie awangard zaczyna być artykułowane stanowisko odejścia od sztuki rozumianej jako stawianie i rozwiązywanie zagadnień formalno-artystycznych na rzecz praktyki społecznej, to wtedy, jak dowodzi Sztabiński, te właśnie idee zyskują szczególną rolę sensotwórczą. Co więcej, to one są kluczowe (definiujące) dla tworzenia nowych znaczeń: zarówno w planie ogólnym epokowej formacji modernizmu, jak i w odnie-

sieniu do konkretnych dzieł. Cechy wskazywane dotąd jako definiujące awangardę bazowały na analizach praktyki artystycznej, która była formowana jako opozycja wobec jej głównego przeciwnika artystycznego, czyli sztuki neoklasycystycznej, akademickiej. Dlatego, wzięwszy pod uwagę taki sposób opisu, awangarda była przedstawiana jako zerwanie ciągłości historii sztuki. Zabieg Sztabińskiego – powiązania z awangardą owych ‘innych idei’ – przywraca jej ciągłość historyczną i ukazuje awangardę jako integralną część zachodniej historii sztuki.

Sztabiński podkreśla, że słowo ‘inne’ nie oznacza tutaj nowej koncepcji awangardy, ale stanowi zabieg dodania istotnych, jego zdaniem, cech do cech już wyodrębnionych przez badaczy. Wydaje się, że autor jest tu zbyt skromny i zbyt wąsko zakreślił pole swoich badań i wynikające z nich konsekwencje. Wymienione przez niego i poddane analizie historycznej trzy pojęcia zostały przedstawione jako metacechy awangardy, a więc obejmujące wszelkie poczynania historycznych awangard. Uczynił też więcej: zostały one zuniwersalizowane jako cechy wyróżniające każdy moment przełomu artystycznego. Możemy więc omawiać cechy awangardy zarówno w kontekście przeszłości/historii sztuki, ale także w oparciu o te kategorie analizować zjawiska aktualne i wszelkie inne, jakie zostaną wyodrębnione w przyszłości. To prospektywizm metodologiczny Sztabińskiego.²

Prospektywizm jako taki wydaje się aporetyczny, paradoksalny, ale tym samym zawiera w sobie możliwości budowania konstrukcji dialektycznych, co z kolei pozwala na dynamiczne ujęcie zjawisk. Metoda ta w odniesieniu do historiografii sztuki powoduje, że zwracamy wtedy uwagę na owe momenty przełomowe, łączniki między epokami, które z natury rzeczy są pełne sprzecznych wpływów, nie do końca ukształtowanych rozwiązań i doceniamy ich rangę. Podczas gdy zwyczajowo historię sztuki omawiamy, kierując się cechami już wykształconego, dojrzałego stylu. Ahistoryczność ‘innych idei’ umożliwia także włączenie awangardy w postmodernizm, co stanowi jeden z głównych punktów programu teoretycznego

go Sztabińskiego, realizowanego za pomocą owych trzech kategorii awangardy.

Sztuka awangard stała się dla Sztabińskiego bazą swoistej ‘teorii wszystkiego’ historii sztuki. Fizycy marzą o takiej teorii, która pozwalałaby uspołnić obraz świata wyłaniający się z obserwacji i eksperymentów, zobaczyć jedność i system, zamiast pozostawać przy konstatacji różnicy i wielości interpretacji. Sztabiński zakłada, że badając dowolne zjawisko artystyczne dowolnej epoki przedziej czy później sięgamy po owe trzy kategorie. Są one więc rodzajem ‘koła ratunkowego’ rzucanego hipotetycznemu badaczowi, który chciałby ująć rezultaty swoich badań szczegółowych w całość i osadzić w możliwie szerokim kontekście kulturowym i cywilizacyjnym.

Spróbujmy wykonać eksperyment myślowy i powiązać cechy awangard wskazane przez Sztabińskiego z listą cech awangardy wyodrębnionych przez Mieczysława Porębskiego:³

- 1 – wojowniczość (styl działania);
- 2 – bezkompromisowość (misyjność);
- 3 – elitaryzm;
- 4 – dystans wobec współczesności;
- 5 – przewartościowanie tradycji (dystans rodzący idealizm);
- 6 – policentryzm;
- 7 – interdyscyplinaryzm;
- 8 – programowość;
- 9 – duch rewolty (społeczno-politycznej);
- 10 – utopijność.

Okazuje się, że zgodnie z przewidywaniem Sztabińskiego trudno po prostu dodać do tej listy owe trzy ‘inne’ pojęcia, gdyż w każdym z nich mieszczą się cechy wyodrębnione przez Porębskiego, choć w różnym stopniu wpływają one na formowanie każdej z kategorii Sztabińskiego. Różnice w sposobach kategoryzacji wynikają z różnic w podejściu metodologicznym. Porębski punktem wyjścia czynił analizy dzieł-faktów artystycznych, podczas gdy Sztabiński – manifesty, a więc metafazalozenia teoretyczne awangard. Stosuje więc dialektykę ogółu i szczegółu (cech generalnych

i partykularnych) jako metametodę badań historii sztuki. W rezultacie wyniki tych dwóch dróg prowadzenia analiz cech awangardy się uzupełniają: w ramach każdej z metacech Sztabińskiego można dokonać analizy formalnej dzieł bazując na cechach Porębskiego, traktując je jak swoisty *check box* identyfikujący występowanie danej cechy w przedmiocie badań. Co więcej, taka konstrukcja metodologiczna pozwala na badania zjawisk w historii sztuki dowolnie odległej, nie tylko współczesnej, awangardowej i post/neoawangardowej.

Trzy Idee Awangardy

W rozdziale „Wprowadzenie” Sztabiński wyłożył podstawy metodologiczne, którymi kierował się, pisząc *Inne Idee Awangardy*. Zakładają one ścisły związek całej formacji awangardowej i wszystkich jej trendów formalno-artystycznych z kontekstem społeczno-politycznym. Przyjął to za Peterem Bürgerem, dla którego jest to całościowy sposób krytycznego opisu awangardy i jej główna cecha dystynktywna (definiująca). Bürger zajmuje skrajne stanowisko odnośnie polityczności awangardy: dostrzega w niej tendencję do zniesienia sztuki w praktyce społecznej.⁴ Jednak Sztabiński nigdy nie zajmował stanowiska politycznego w sztuce, zarówno we własnej praktyce artystycznej, jak i jej autointerpretacjach. Nawet rozważając takie koncepty jak wspólnotowość, wolność, autorytet artysty Sztabiński pozostaje na gruncie sztuki. Aspekt społeczny rozważa jako źródło form i estetyki odbiorczej, a nie kontekstualnie, czyli politycznie. Inni badacze (jak wymieniony wyżej Porębski) widzą w tego typu relacjach kontekstowych (społeczno-politycznych) tylko jedną z cech.⁵

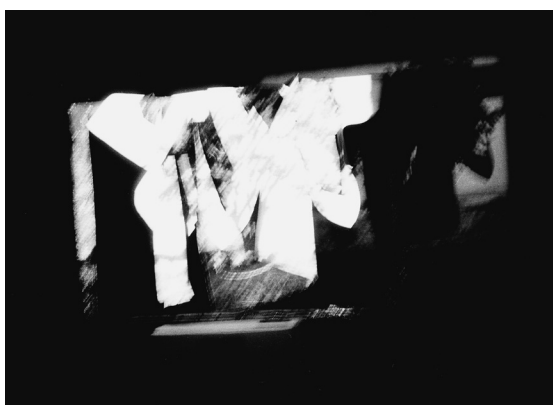
Z powodu przyjęcia tak skrajnego założenia Bürger musiał ostatecznie przyznać, że projekt awangardowy się nie udał, gdyż praktyka społeczna nie zastąpiła sztuki, co wynika z przyjętej przez niego kontekstowej metody analizy sztuki awangard (jaka metoda – taki wynik).⁶ Stąd być może wynika apolityczność Sztabińskiego (to stwierdzenie na podstawie analiz jego sposobu myślenia, a nie

poparte konkretem cytatu). Przecież, jako projekt artystyczny, awangarda odniosła gigantyczny sukces, zmieniając na zawsze historię sztuki.

Prospektywność awangardy, jej zdecydowanie i podkreślany kierunek ku przyszłości powodowały, że jej rozwiązania często zachowują swoją aktualność. Krytyka sztuki przeszłości okazywała się rekonstrukcją reaktualizującą ich dzieła we współczesności, a rewolucjonizujące sztukę dzieła projektowały jej przyszłość. Taką ciągłość z kierunkami awangardowymi wykazują analizy wszelkich dzieł współczesnych. Wynikiem takich autoanaliz jest twórczość Sztabińskiego, opisana w rozdziale dotyczącym egzemplifikacji.

Podsumowując, awangardy prezentowały więc konstruktywizm filozoficzny, w stylu Hegla zakładający systemowość, a więc pojmowanie sztuki jako całości – całościowej zmiany w sztuce powiązanej ze zmianą kontekstową rzeczywistości społeczno-politycznej. Ta podstawowa dyalektyka teraźniejszości i przyszłości nadaje sztuce dynamikę będącą stałym procesem reaktualizacji. Awangardiści zakładali weryfikację swoich założeń w takim sensie, że będą one ‘szkołą’ dla przyszłych pokoleń. W niektórych przypadkach, jak Bauhaus, szkołą jak najbardziej dosłowną. Bo nauczanie zakłada możliwość powtarzania. Edukacja jest oparta na tej podstawowej dyalektyce. Zakłada, że istnieją metazałożenia, które mogą być rozwijane systemowo. Sztabiński przez całe życie nauczał zarówno estetyki, a więc owych metazałożeń artystycznych, jak i ich implementacji w obszar praktyki – prowadząc pracownię kompozycji przestrzennej w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Jego zadania dla studentów były oparte na wykorzystaniu przedmiotów ready made, a więc na zaznajamianiu uczniów z artystyczną metodologią praktyczną, konstytutywną dla awangardy.

Drugie awangardowe założenie determinujące formy dzieł, to szukanie inspiracji w przeszłości nieeuropejskiej, a przynajmniej nienależącej do głównego nurtu sztuki zachodniej, opartym na neoklasycyzmie. To powoduje, że awangardy były *par excellence* międzykulturowe i ponadnarodowe. Na zasadzie dialektycznego procesu, to co



Poza Obraz, performance, 1981



1. *Z Innej Perspektywy*, Słubice, 2024 – od lewej – *Kwadrat I*, 1988, *Cięcia – Przejście II*, *Między-rzeczy I*, 1998, *Cięcia – Kwadrat II*, 1993

2. *Z Innej Perspektywy*, Słubice, 2024 – od lewej – *Między-trójkąty*, 1998

lokalne było wprowadzane w ogólny dyskurs nowej sztuki. Awangardy z założenia tworzą konglomerat kulturowy i otwierają sztukę na inspiracje płynące z dowolnie wybranego kierunku geograficznego.

Sztabiński podkreśla niesłuszność zamknięcia awangardy w głębokiej historii i definitywnego zakończenia okresu awangard przez postmodernizm. Wskazuje, iż trzy ‘inne idee’ są kategoriami kluczowymi dla postmodernizmu jako specyficznego konstruktu teoretycznego, ukształtowanego w relacji opozycyjnej do okresu modernizmu. Jeżeli jednak są one kluczowymi kategoriami postmodernizmu, to dowodzi to czegoś przeciwnego – ścisłego związku postmodernizmu z awangardami lub inaczej – obecności awangardy w postmodernizmie. Tak więc odrzucenie awangardy zostało ogłoszone zbyt pośpiesznie. Było ono *de facto* odrzuceniem tylko jej pewnych cech (jak elitaryzm i wszelka autonomia na rzecz powszechności i ‘uspołecznienia’ sztuki) po to, by powiązać ją z kulturą masową. A więc taką, która w społecznych i ekonomicznych realiach drugiej połowy dwudziestego wieku staje się wyodrębnionym tematem sztuki, źródłem inspiracji i czynnikiem napędzającym jej dynamikę rozwojową. Przykładami reaktualizacji form kultury masowej w sztuce były pop art i nowy realizm. Także konceptualizm zmienił media publiczne w medium sztuki, czyniąc bazą rozwiązań artystycznych mass media czy reklamę, włączając w obszar sztuki film, następnie wideo i telewizję w celu badania obrazu medialnego pod względem strukturalnym i jako nośnika informacji w nurcie information art. Na inicjującej szeroki nurt konceptualny wystawie *When Attitudes Become Form* (1969), informacja jako taka została wymieniona wśród nowych trendów sztuki, a w tytule późniejszej wystawy *Information* (1970) – wskazana wprost jako obszar nowej praktyki artystycznej.

Postmodernizm stawia na narrację, rozbudowuje treści, a traci zainteresowanie ‘szukaniem sztuki’. W ten sposób unieważnia awangardowe poszukiwania zmiany ogólnej definicji sztuki w oparciu o formę wizualną na rzecz rozmaitych dyskursów kontekstowych. Prowadzi to do atomi-

zacji tematycznej, którą trudno kategoryzować, wyróżniając kwestie czysto artystyczne. Za Bürgerem można przyjąć następujące wyjaśnienie tej sytuacji sztuki postmodernistycznej: nie ma stylu (awangardowego), a są środki artystyczne (*kunst-mittel*).⁷ Jednak środki te służą budowie narracji, a nie dyskursu artystycznego. Surrealizm wprowadził do sztuki schemat zaczerpnięty z freudowskiej psychoanalizy, który opiera się na założeniu swobodnego, stałego przepływu i wymiany między tym, co w nas głęboko ukryte, podświadomością a świadomością, jaźnią; snem a jawą; światem wyobraźni a światem rzeczywistym. Nie ma norm, są symptomy. I to owe chwilowe przejawy, prowizoryczne konstrukcje, zwane interpretacjami, dominują w obrazie postmodernistycznego świata sztuki. To freudowski schemat dialektyczny odpowiada za definiowanie sztuki *via* narracje – owe konstrukcje konstelacji znaczeń pojawiających się na chwilę, np. na wystawie sztuki czy festiwalu. Dziś nawet imprezy branżowe, zawierające w tytule nazwę praktyki (akcja, media) są podporządkowywane mniej lub bardziej poetyckiej metaforze. Sztuka to narracyjny *bricollage*,⁸ luźno jedynie powiązany z formami, które mogą być dowolnie dobierane do treści. Kuratorzy wystaw niezwykle rzadko decydują się na powiedzenie czegoś o sztuce, kryjąc się za narracjami. Jest to zmiana w definiowaniu sztuki, którą przyniósł postmodernizm i która wydaje się trwała (a przynajmniej dominująca w instytucjach sztuki). Zarazem ów współczesny ‘narratywizm’ sztuki zakłada chwilowość powiązania treści z formą, odzwierciedla więc dynamiczne ujęcie sztuki.

Jednak, gdy odwołamy się do cech awangardy, tak jak to zrobił Sztabiński, wówczas okazuje się, że zagadnienia kontekstowe są powiązane z artystycznymi. Łączy je relacja dialektyczna formy (struktury) i treści (znaczenia), które nie mogą istnieć jedno bez drugiego. Postmodernizm ze swoim hasłem *anything goes* za szybko pożegnał awangardę jako okres sztuki dla sztuki. Rozszerzanie granic mediów, ich mieszanie, cytaty i pastisz otworzyły pole artystycznego eksperymentu, ale nie spowodowały unieważnienia poszukiwań

formalnych. Wszelka sztuka, awangardowa i historyczna, stały się ready made. Albo inaczej ‘znakiem pustym’, pozbawionym znaczenia i oczekującym na nasycenie nim. Taką koncepcję na gruncie sztuki konceptualnej w nurcie praktykującym nowe użycie fotografii jako narzędzia analizy sztuki (a nie będącej tylko obrazem, czyli reprezentacją konkurującą z malarstwem) rozwijał w Polsce Zbigniew Dłubak.⁹

Gdy więc w analizach współczesnych dzieł na powrót powiążemy formę z narracją, gdy przywrócimy im utracony związek, a metodologii historii sztuki oddamy jej źródłowy sposób postępowania i uczynimy konkret dzieła punktem wyjścia badań, wtedy okaże się, że awangarda dziewiętnastego / dwudziestego wieku i postmodernistyczna współczesność stanowią ciągłość. Aby wrażliwość współczesne narracje i aby sztuka miała znaczenie artystyczne powiązane z kontekstem społeczno-politycznym, i by zachowała zdolność oparcia się wszelkim zagrożeniom cenzury – potrzebujemy takich cech sztuki, jak radykalizm, nowatorstwo rozwiązań formalnych, potrzebujemy *par excellence* awangardowego szoku. Zbyt więc pochopnie odrzuciliśmy awangardę. Sztuka współczesna dowodzi, że dla nowych narracji potrzebna jest nowa forma albo inaczej ‘język,’ podążając za Walterem Benjaminem, dla którego wszystkie rzeczy (a więc i dzieła) ‘przemawiają’ i to nie my nadajemy znaczenia dziełom, tylko je odszyfrowujemy.¹⁰

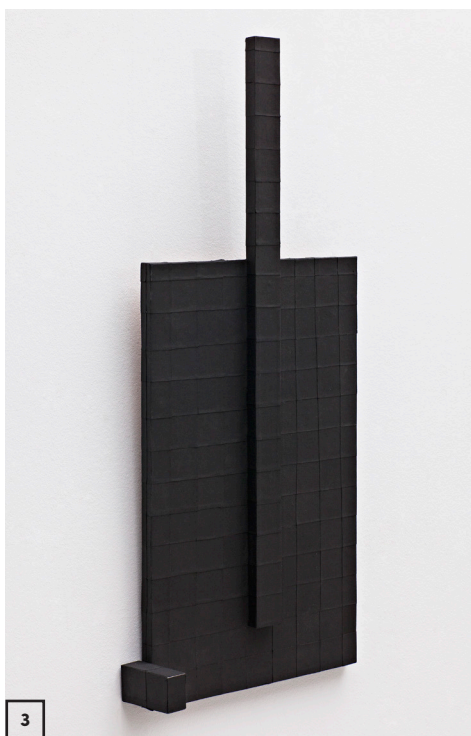
Podobnie patrzy na sztukę współczesną Sztabiński, widząc w niej miejsce dla awangardy. Analizując jej cechy bazuje na manifestach i statementach. Dokonuje więc retroanalizy awangardy, by na tej podstawie wskazać cechy sztuki współczesnej.

Sztabiński zaczyna swoje rozważania od definicji artysty. Pojęcie to stanowi podłoże teoretyczne dla ‘innych idei’ awangardy, a tym samym dla jej ogólnej teorii. To metaidea ‘innych idei.’ Interesujące w jego założeniach jest to, że dostrzega asynchroniczność w procesie definiowania pojęć sztuki i artysty. Jest to nieoczywisty wynik analiz, gdyż logika podpowiada, iż procesy te przebiegały równolegle.¹¹ Podobnie, jak w przypadku trzech

‘innych’ pojęć, źródła definicji artysty Sztabiński wywodzi ze starożytności. Z przytoczonych przykładów można wywnioskować, że odrębność artysty kształtowała się wraz z przeświadczeniem o tym, iż dzieło powstaje w jego umyśle, wyobraźni, geniuszu. A więc wraz ze zwróceniem uwagi na to, iż właśnie konceptualna, a nie materialna i wykonawcza strona pracy artystycznej decyduje o dziele, jego wysokiej oryginalności. To artysta potrafi zapewnić odpowiedni status zamawiającemu, a nie odwrotnie. I jest to mechanizm uniwersalny, niezależny od epoki.

Zmiana w sposobie definiowania artysty zachodzi w surrealizmie, który – posługując się wspomnianym wyżej schematem freudowskim – widzi rolę artysty jako szczególnie zdolnego do podróży między światami wewnętrznym i zewnętrznym, dostarczając innym narzędzi do odbywania takich wędrówek. Sztabiński wręcz pisze, że twórca stał się medium, mając tu na myśli stosowanie szeroko technik automatycznych. Pominął jednak Marcela Duchampa, którego ready made była kluczowa do zmiany definicji w kierunku koncepcji twórcy jako nadającego znaczenia dziełom (przedmiotom), których sam nie wytworzył. A postmodernizm wszak bazuje na konceptualnej metodzie wolności / dowolności formy i interpretacji.

Duchamp stanowi paradygmatyczny model artysty awangardowego, który postawił znak równości między życiem a sztuką, i pozostał w tym konsekwentny. Nowa definicja artysty jest kluczowa dla duchampowskiej zmiany sposobu definiowania sztuki. A tym samym – dla późniejszej sztuki konceptualnej. Zgodnie z jego tekstem-manifestem, to „akt twórczy” (*creative act*) zapewnia dziełom „czynnik sztuki” (*art coefficient*), choćby były one przedmiotami ready made.¹² Przyjęcie takiej perspektywy spojrzenia na sztukę wyklucza z jej obszaru dzieła wykonane tradycyjnymi technikami i unieważnia związane z nimi umiejętności. Zmienia więc nie tylko definicję dzieła, ale i definicję artysty-wykonawcy. Duchamp posiadał zdolności manualne, które rozwijał w grafice, a niektóre z jego dzieł (jak na przykład elementy rysunkowe *Wielkiej Szyby*, *Tu'm*, czy ręcznie wy-



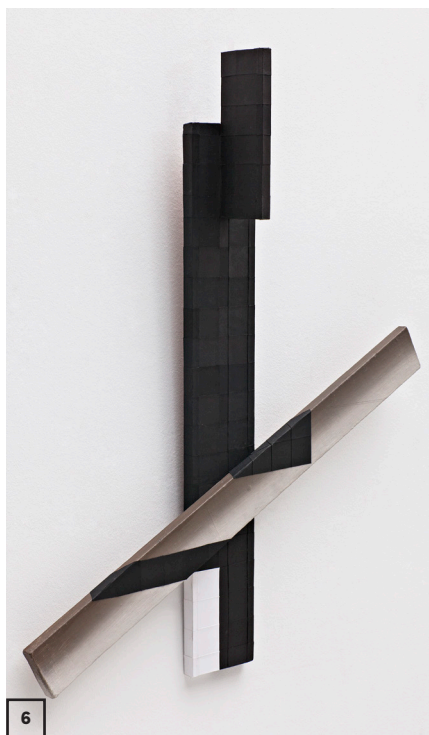
3



4



5



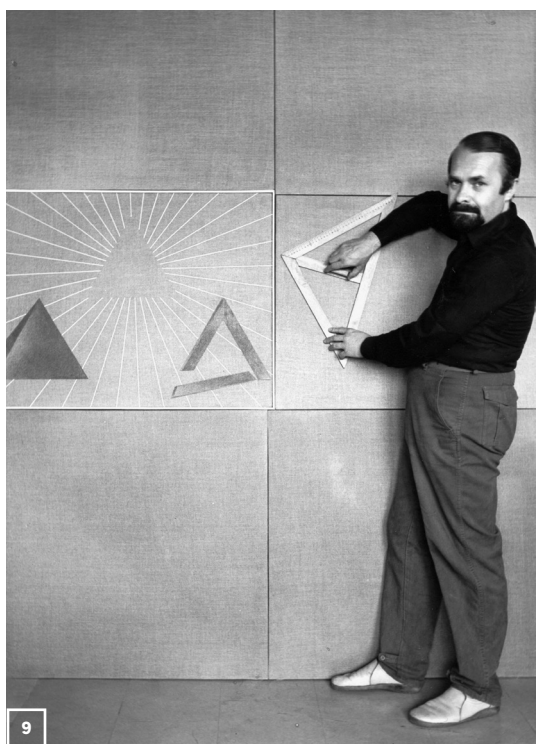
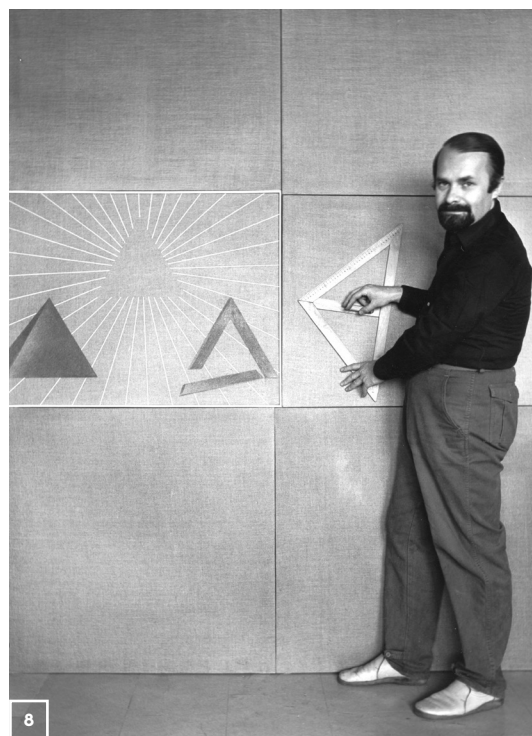
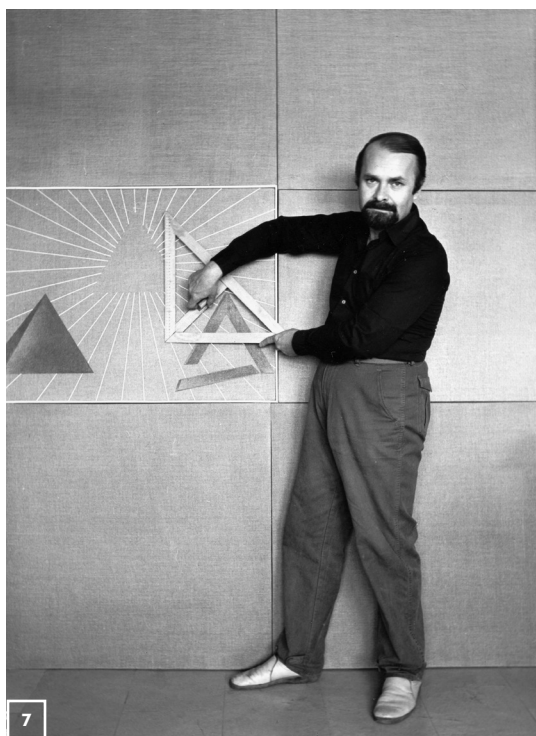
6

3. *Bez Pejzażu*, papier na drewnie, 2015

4. *Pejzaż*, 2015

5. *Po drugiej Stronie*, akryl i papier na drewnie, 2015

6. *Światło Obrazu I*, akryl i papier na drewnie, 2016



7, 8, 9. *Autocytaty - Cienie*, działanie prywatne dokamerowe, 1986

konane miniatury w *Box in a Valise*, malowanie nakładane na obiekt, jak w *Prière de Toucher* czy na manekin w *Etant Donnes*) są wykonane z wielką precyzją. Duchampowska zmiana definicji sztuki, przyznająca pierwszeństwo koncepcji nad warsztatem plastycznym, ma podstawy w zrozumieniu roli artysty wobec dzieła. Artysty, który nie jest wykonawcą, a twórcą idei. Gdy jednak zastąpimy obraz-reprezentację obrazem-obiektem, a więc gdy bierzemy pod uwagę jego składniki przedmiotowe, materiałowe (jak podobrazie i ramę), czyli gdy obraz rozważamy jako ready made, to wtedy duchampowska definicja pozwala na powiązanie z nim dowolnych znaczeń. Pozwala to postawić znaczenie samego obrazu przed jego reprezentacją. Co było rozumiane przez awangardę, a czego przykładem jest słynna historia na temat obrazu, przypisywana Maurice'owi Denisowi,¹³ i nie mniej słynna Clementa Greenberga.¹⁴ Tak kategoryzowany obraz-przedmiot jest anestetyczny, a więc pozbawiony cech wzbudzających emocje, wrażenia. Na tej zasadzie Duchamp wybierał przedmioty ready made.

„Akt twórczy” może więc dotyczyć obrazu, specyficznie kategoryzowanego jako obraz-obiekt. Zabieg zmiany obrazu w obiekt w pracach Sztabińskiego dotyczy relacji płaszczyzny z ramą. Wszystkie jego prace są komponowane z założeniem, iż obraz jest częścią otaczającej przestrzeni, dosłownie, faktycznie, a więc fenomenologicznie. Kompozycje prac należą do typu *all over*, czyli są otwarte we wszystkich kierunkach. Rama określająca krawędź pola obrazowego jest jednym z przypadków wyznaczonych w nieograniczonej przestrzeni. Podziały wewnętrzne pola obrazowego, np. na kwadraty, są obrazem siatki linii, która może pokrywać dowolnie rozległą płaszczyznę, a zagospodarowane obrazem pole kwadratu siatki jest tylko jednym z możliwych rozwiązań. Obraz-obiekt jest uzupełniany o przedmioty umieszczane przed obrazem, ‘rozciągające’ przestrzeń płaszczyzny na przestrzeń otaczającą. Mogą być połączone z płaszczyzną jako relief, a gdy zostają sprowadzone do malowanych odcinków listewek, to stają się fragmentami ramy. W skrajnym

przypadku ze struktury materiałowej konstruującej obraz pozostaje sama rama. Wszystkie te zabiegi służą zniesieniu granic obrazu, a tym samym wskazują ramę jako czynnik konstytutywny obrazu stanowiącego wycinek przestrzeni. Dla Sztabińskiego punktem odniesienia był Unizm Władysława Strzemińskiego, który dążył do zniesienia granic obrazu (podobnie jak Kobro w rzeźbie). Obrazy pojawiają się w przestrzeni po to, aby ukazać jej ciągłość (jak płaszczyzny w konstrukcjach rzeźbiarskich), a nie wyznaczać w niej granice i bariery. Są więc z nią zintegrowane, ale tylko poprzez dialektykę przestrzeni rzeczywistej i przestrzeni dzieła o jednorodnej i jednolitej charakterystyce.

Piotr Piotrowski, pisząc o historii sztuki polskiej po 1989 roku, gdy dokonywała ona uzgodnienia z „idiomem Zachodu,” stosuje pojęcie ramy i ramowania dla opisu nowych relacji Polski ze światem zachodnim, a więc nadaje mu zastosowanie kontekstualne. W jego konstrukcji dialektyka ramy (lokalnych znaczeń) i idiomu (kolektywnego zachodu) opisuje proces wymiany Wschód–Zachód, który był niezwykle dynamiczny w tym okresie, a który trwa nadal. Rama jest tu więc rozumiana jako kontekst społeczny i polityczny, specyfika historii regionu, jego rozwoju kulturowego i ekonomicznego. Te czynniki wpływają na tworzoną tu sztukę, tak jak po upadku żelaznej kurtyny wpływa na nią ogólnie rozumiany Zachód z wypracowanymi tam ideami demokracji i wolnego rynku, w tym rynku sztuki.¹⁵

Oba podejścia łączy bazowanie na dialektyce aporii: dla Sztabińskiego składają się nań obraz i przestrzeń otaczająca, dla Piotrowskiego natomiast to wewnętrzny i zewnętrzny kontekst. Relacje przestrzenne musimy więc rozumieć zarówno jako formalno-artystyczne, jak i kontekstowe, choć te ostatnie są domeną interpretacji i nie zostały wyrażone przez Sztabińskiego *expressis verbis*.

Wspólnota Sztuki

Po nakreśleniu szczegółowo kontekstu historii sztuki, Sztabiński dochodzi w swojej analizie do wniosku, że awangardy zajmowały się budowaniem nowych rodzajów wspólnoty wobec skrajnego indywidualizmu, solipsyzmu, wynikającego z koncepcji artysty-geniusza, której szczytowy rozwój przypada na wiek dziewiętnasty (a więc początek historii awangard).¹⁶ Dodajmy, że gdy geniusz połączymy z koncepcją, a nie umiejętnościami warsztatowymi, to stwierdzenie to jest prawdziwe także w odniesieniu do współczesności opartej na wzorcach sztuki konceptualnej i postkonceptualnej. Sztabiński pośrednio potwierdza stabilność występowania tego modelu funkcjonalnego w sztuce, wskazując, że podstawą wspólnot była „wspólnota myśli” (inaczej przekonań, ale nie tylko artystycznych, także społecznych).¹⁷ W postmodernizmie kontekstualizm, relacjonalność, partycypacja czy performatyka są kluczowymi wzorcami rozwiązań teoretyczno-formalnych, zakładającymi wspólnotowość i prospołeczność praktyk artystycznych.

Ważnym wspólnym poglądem łączącym awangardy był katastrofizm. Wydaje się, że kłóci się to z futurystycznymi wizjami przyszłości. Zważmy jednak, że utopia przyszłości była czymś innym od oceny teraźniejszości, która pozostawała krytyczna.¹⁸ A także inna od analiz społecznych, widzących atomizację społeczną ludzi jako cechę cywilizacji wczesnoprzemysłowej. Dzisiejsza cywilizacja cyfrowa wzmacnia jeszcze te procesy, dając jednostce do dyspozycji więcej narzędzi osamotnienia – znów wbrew idei komunikacji globalnej, która podobnie okazała się utopią.

Postmodernistyczna *anything goes* oznacza tyle, że istnieje wiele poglądów, które nie konkurują, ale po prostu są. Historyczne awangardy można rozpatrywać jako następstwo, sztafetę kierunków. I w ten sposób, linearnie, jest pisana historia sztuki, gdyż zakłada to metoda historyczna. Jednak interwały czasowe między wykryciem nowych trendów na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego oraz w pierwszej poło-

wie dwudziestego wieku są niewielkie, a w drugiej połowie awangarda stanowi miks postaw.

Większość artystów łączy rozmaite zagadnienia, jak w schemacie *Karty Intermediów* Dicka Higginsa.¹⁹ Staje się to zrozumiałe zwłaszcza przy założeniu rozpatrywania awangardy plastycznej w powiązaniu z medialną. Rozwój filmu i fotografii jako sztuki postępuje bowiem równolegle, a artyści awangard sięgają po nowe media sztuki, co można zauważyć, analizując przypadki twórczości indywidualnej bądź społecznych kręgów artystycznych. Jednak taka metoda badawcza historii sztuki, która nie zakłada podziału dziedzinowego na media sztuki, czy perspektywa badawcza wychodząca od relacji intermedialnych, nie jest szeroko uwzględniana ze względu na trudność zbudowania metametody łączącej w badaniach różne media. A to właśnie proponuje Sztabiński, wskazując owe trzy ‘inne idee’ awangardy.

Rama ma zintegrować i ukazać wspólnotę tego, co w niej zawarte. Gdy jednak rama jest pusta, wówczas stajemy wobec imperatywu jej stałego wypełniania.²⁰

Sztabiński wykonał performance w związku z ramą, w którym działanie artysty odbywa się w perspektywie ramy rzeczywistej i wirtualnej (projektowanej na ekran). Akcja stanowi tu sposób rozszerzenia obrazu i połączenia go z przestrzenią rzeczywistą. Performance *Poza Obraz*, 1981 (dokumentacja fotograficzna tej pracy była pokazywana na wystawie *Z Innej Perspektywy* w Słubicach – zob. poniżej), należy do cyklu *Pejzaży Logicznych*. Pod względem artystycznym praca stanowi połączenie instalacji medialnej (z użyciem obrazu filmowego), działania na żywo i instalacji postperformance, pozostawionej jako rezultat procesu twórczego. Opis i analizę formalną pracy cytuję z literatury przedmiotu:

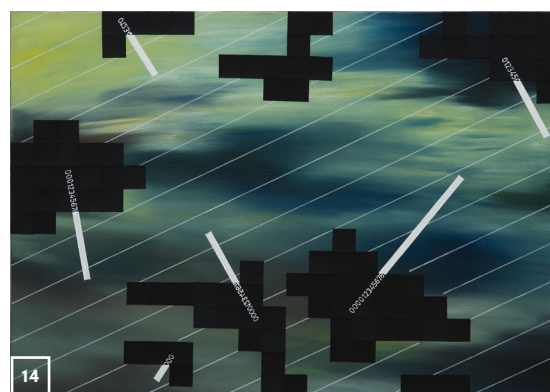
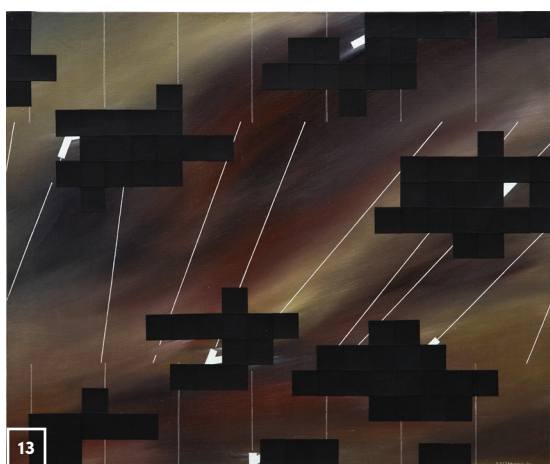
Płaszczyzna obrazu (podobrazia) staje się tu ekranem, na który jest rzucany z projektora obraz-znak drzewa, używany w całym cyklu *Pejzaży Logicznych*. Do akcji została zbudowana instalacja złożona z dwóch ekranów stanowiących zarazem „podo-



10. Cięcia - Przejście II, 1994

11. Cięcia - Kwadrat II, kredka, płótno, belki drewniane, tusz na papierze, 1993

12. Między-rzeczy, Odbicie I, 1998



13. Milczący Collage II, 1988-2004

14. Milczący Collage VII, 1988-2004

15. Pamięć Obrazu IX, akryl, płótno, drewno, 2004

16. Pamięć Obrazu VII, akryl, płótno, drewno, 2004

brazia”, jeden pojedynczy, drugi – złożony z warstw. Na każdy odbywała się projekcja tego samego obrazu-znaku w formie serii slajdów, na których jest on stopniowo coraz bardziej powiększany. Działanie polegało na fizycznym przekształcaniu, destruowaniu ekranu-obrazu. W wyniku akcji obraz został zmieniony w obiekt. Podobnie jak u Fontany, rozcięcie powierzchni ukazało przedmiotową naturę obrazu malarskiego (cykle Sztabińskiego często ukazują proces prowadzący od obrazu do obiektu). Obraz-przedmiot i znak-reprezentacja, mimo zmian formy wizualnej, pozostają nośnikami znaczeń. Dzieje się tak dlatego, że jak pisze T. Pawłowski, należy on do typu performance autotematycznych, co według autora oznacza, że zajmuje się poszukiwaniem istoty sztuki w samej sztuce. Obraz-przedmiot i obraz-znak są autoreferencyjne. Performance pokazuje, iż zachowują ten status mimo zmian.²¹

Wolność Artysty

Znamienne dla metody badawczej idei awangardy opracowanej przez Sztabińskiego jest przesunięcie uwagi z kwestii wolności sztuki (a więc braku norm, kanonów, wzorców przy tworzeniu dzieł) na artystę. Co prawda formacje awangardowe bardzo ściśle określały swoje cele artystyczne, jednak spojrzenie na awangardę jako całość powoduje, iż ukazuje ona w takiej perspektywie swoją różnorodność, będącą wyrazem wolności artystycznej. Ale czy to to samo, co wolność artysty?

Dla Sztabińskiego kwestia wolności jest powiązana z przestrzenią dzieł, a zagadnienie przestrzeni łączy się ściśle z kwestią obecności. Źródła takiego sposobu użycia przestrzeni rzeczywistej jako strukturalnego składnika dzieł znajdziemy w sztuce awangard. Jakkolwiek są to dzieła wyjątkowe, najczęściej związane z aranżacjami wystaw, co zapoczątkowują Incoherents w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku.²² Jest to ruch wciąż mało zbadany, a właśnie w nim można odnaleźć

źródła wolnościowych i krytycznych gestów awangard wobec sztuki, jak dada czy Duchamp, który sam był ‘kierunkiem’ i ‘instytucją’ sztuki. Takie rozszerzenie jest nie-plastyczne, gdyż komplikuje koherencję dzieła. Bürger pisze o tym aspekcie jako o nieorganiczności dzieła.²³ Akcja, kabaret, teatr, są takimi skrajnymi formami rozszerzenia repertuaru środków plastycznych, gdzie pod wpływem życia znika konieczność koherencji. Taką cechą posiadają także dzieła intermedialne, instalacyjne czy oparte na transferach transmedialnych.

Zakres możliwości kształtowania przestrzeni wyznacza wolność twórczego aktu. Dla Duchampa była to wolność wyboru przedmiotu ready made jako dzieła. Pytanie o wolność artysty jest więc pytaniem duchampowskim, gdyż przesuwając istotę definicji sztuki z dzieła na znaczenia nadawane mu przez artystę. Dla Sztabińskiego takim sposobem zmanifestowania wolności tworzenia znaczeń jest rama bez obrazu. I obraz bez ramy, który jest kompozycją *all over*, może ‘rozciągać się’ dowolnie w przestrzeni poza swoje krawędzie. Dla Sztabińskiego rama jest znacznikiem (markrem) przestrzeni; zamiast pola obrazu-reprezentacji – mamy do czynienia z przestrzenią rzeczywistą obrazu-obiektu.

Autorytet Artystyczny

Czy autorytet artystyczny ogranicza się do pola sztuki i profesjonalnej działalności artysty, czy rozciąga się poza dzieło, na kontekst sztuki? Jeżeli podejmuje tematy kontekstowe, to sięga swym autorytetem poza sztukę. A hasła głoszące, że artyści powinni zajmować się sztuką, stanowią próbę pozbawienia sztuki charakteru krytycznego i sprowadzenia jej do projektowania użytkowego, gdyż w tej dziedzinie autorytet jest ograniczony do sfery profesjonalnej. Jednak każde wyjście poza tę sferę powoduje ‘uspołecznienie’ sztuki. „Akt twórczy” jest aktem politycznym. Wskazanie ‘czynnika sztuki’ w otaczającej rzeczywistości (tak, jak Duchamp wskazuje przedmiot ready made) powoduje zaangażowanie w tę rzeczywistość.

Awangarda łączy autorytet ze społeczno-polityczną rolą artysty. Jedną z bardziej oryginalnych argumentacji Sztabińskiego w tej części rozważań polega na wskazaniu, iż są dwa źródła autorytetu: epistemiczny i deontyczny.²⁴ Epistemiczny wynika z wiedzy (posiadania definicji sztuki odpowiadającej współczesności), a deontyczny wynika z władzy, której awangarda nie miała – zwłaszcza władzy instytucjonalnej, zdolnej narzucać owe definicje. Dopiero stopniowo artyści czynili to przez rynek sztuki, wtedy dopiero się tworzący. Drugim źródłem były instytucje własne, wspólnoty, ugrupowania i miejsca – najpierw kabarety i kawiarnie artystyczne, a potem galerie alternatywne, autorskie, typu artist-run, powstające zwłaszcza na gruncie sztuki konceptualnej. Ten nurt był w Polsce bardzo silny, zwłaszcza w okresie dominacji konceptualizmu w latach siedemdziesiątych.

Kolejna oryginalna teza Sztabińskiego w tej części rozważań dotyczy uzgodnienia pozornej sprzeczności, jaką jest zasada odrzucania autorytetów (artystycznych) *in toto*. Awangardy, dowodzi on, posługiwały się deontologią negatywną. Negowanie autorytetu było jego źródłem.²⁵ Destrukcja i zawarty w niej potencjał krytyczny stały się metodami praktycznymi awangardy i postawangardy. Źródłem autorytetu pozostaje w ich przypadku wiedza, czyli sama sztuka i sposoby jej tworzenia.

Sztabiński zwraca uwagę na paradoks awangardowej nowości – artyści awangardowi tworzą nowe rozwiązania, ale ich następcy muszą je odrzucić właśnie na rzecz nowości. Trudno więc opierać autorytet na dziele, skoro ma ono zostać odrzucone. Ten schemat dialektyczny nowości i historii kształtuje dynamikę awangard. Pozostaje oprzeć się bezpośrednio na rzeczywistości, jak Duchamp na ready made, gdzie przedmiot rzeczywisty staje się dziełem sztuki.

Nowatorstwo jest więc w idei, a nie w rzeczy. Sztabiński rozważa ten problem w odniesieniu do fotografii. Stwierdza, że autorytet pochodzi w niej od pokazanego świata.²⁶ To sam obraz technologiczny cieszy się autorytetem, gdyż istnieje niezależnie od twórcy. Rolą twórcy jest wybór

(motywu, kadru), jak w przypadku ready made (przedmiotu), co prowadzi do stwierdzenia, że dla fotografii rzeczywistość to ready made.

Postfotografia bazuje na możliwościach manipulacji cyfrowej.²⁷ Z założenia brak w jej przypadku związku z rzeczywistością. Taki sposób myślenia o fotografii występował od początku jej historii jako części awangardy, gdyż stanowił rozszerzenie zasady kolażu w obrazach, podobnie jak montaż filmowy. Odkrywanie struktury fotografii było jednym z nurtów ściśle związanych z historią ruchów awangardowych. Cyfrowa fotografia ma w tym zakresie większe możliwości i w nich lokuje się jej autorytet. A od niego pochodzi autorytet artystyczny, jak twierdzi Sztabiński.

W sztuce konceptualnej fotografia służy do obrazowania tautologii przez zestawienia obrazu z rzeczywistością (przedmiot / obraz przedmiotu). Fotografia nie zastępuje rzeczywistości ani z nią nie konkuruje pod względem mimetyzmu, jak miało to miejsce w nurcie piktoralnym. Obraz fotograficzny pełni tu podobną rolę jak ready made – znaczenia są lokowane poza nim, a nie w nim samym. Stacje benzynowe, które zdokumentował Ed Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*, 1963), stanowią pewien zbiór obrazów, które mówią o Ameryce tego czasu. Zarazem kadr to rama. Kadrowanie 'wyjmuje' fragment z rzeczywistości (lub indexuje), jak na obrazie Rene Magritta przedstawiającym obraz w obrazie, gdzie obraz na tle okna jest częścią pejzażu (*La Condition Humaine*, 1935). Kluczowa jest rola ramy, a nie samo przedstawienie; to ramowanie decyduje o formie i treści obrazu. Władza wyboru kadru, akt ramowania, decyduje o przekazie dzieła, można powiedzieć – wiedzy w nim zawartej, co przypomina foucaultowską relację władza / wiedza ('władza' nad przestrzenią wynikająca z 'wiedzy' artystycznej).

W „Zakończeniu” Sztabiński stwierdza, iż awangarda nie była zjawiskiem jednorodnym, podczas gdy opracowania historyczne zazwyczaj zmierzają do jej całościowego ujęcia poprzez wskazanie cech charakterystycznych, unifikujących rozmaite trendy.²⁸ Takie ujęcie jest bliskie postmodernizmowi.²⁹ Rzeczywiście, z postmodernistycznego punktu widzenia zakładającego

wielość i otwartość struktury, a nie jednorodność formalno-artystyczną, wskazywanie na niespójności w ruchu awangardowym i w postępowaniu artystów odpowiada napięciom w społeczno-politycznej rzeczywistości. Katastrofizm awangard (Sztabiński pisze ‘melancholia,’ cytując Freuda) jest uzasadniony nacjonalizmem, totalitaryzmem i antysemityzmem skumulowanymi w okresie drugiej wojny światowej i następującym po niej okresem zimnej wojny. Ich odpowiednikiem jest antysztuka, koniec sztuki, śmierć sztuki, negacja, których występowanie dostrzega Sztabiński we wszelkiej refleksji awangardowej – a jej główną figurą jest Duchamp (dopiero tu pojawia się on w analizach Sztabińskiego jako czołowy destruktor sztuki, a nie twórca jej nowej definicji).

Konkluzja Sztabińskiego jest taka, że zarówno artyści awangardowi, jak i współcześni, tworzą dzieła o wymowie krytycznej, a krytycyzm jest nakierowany na sztukę (i o tyle też na dyskurs społeczno-polityczny, w którym uznaje się, bądź nie, pewne formy sztuki). Wbrew postmodernizmowi, który w końcu awangard widział szczęśliwy powrót do sztuki po eksperymentach podważających na różne sposoby jej istnienie i do roli artysty jako wytwórcy produktów na rynek sztuki, autokrytycyzm sztuki napędzający jej mechanizmy tworzenia nowych dzieł wobec konieczności unieważnienia starych, nie przestał funkcjonować współcześnie. Sztuka zachowuje wieczną młodość, jak przyjmuje optymistycznie Sztabiński za cytowanym przez niego Ortegą y Gassetem.³⁰

Egzemplifikacja

Wystawa Sztabińskiego *Z Innej Perspektywy* w Galerii Okno w Słubicach (2024) stanowiła spójny wybór prac pozwalających zaobserwować różne sposoby obrazowania problematyki dialektyki ramy i przestrzeni.³¹ Prace te pochodzą z ostatniego okresu twórczości artysty, od końca lat osiemdziesiątych po ostatnie lata życia, czyli z okresu dominacji tendencji postmodernistycznej. Znalazło to odzwierciedlenie w jego praktyce i teorii zawartej

w książce *Inne Idee Awangardy*. Analiza zgromadzonych na wystawie prac wskazuje, iż dodanie trzech pojęć definiujących awangardę uniwersalizuje ją i uzasadnia powiązanie jej z postmodernizmem, wbrew dominującej w nim teorii odrzucającej awangardę (za Jean-Francois Lyotardem) jako sztukę dla sztuki.

Kwestię relacji ramy i obrazu (a nawet jego braku) można odczytać jako rezygnację ze stałej struktury przedstawienia, którą musi posiadać obraz, w dodatku zakomponowany tektonicznie. Musi odznaczać się spójnością, której rzeczywistość nie ma z racji swej dynamicznej natury. Rozszerzenie obrazu na przestrzeń otaczającą tak, iż staje się on jej częścią, odpowiada sposobowi postrzegania sztuki jako powiązanej z rzeczywistością. Gesty radykalne wobec obrazu i zmieniające obraz w obiekt, jak monochromy albo jak cięcia Lucio Fontany ‘otwierające’ powierzchnię obrazu, mają pokrewny cel – rezygnację z obrazu-reprezentacji na korzyść obrazu-rzeczy pośród rzeczy, podobnie jak ma to miejsce w przypadku wyodrębniania z rzeczywistości przedmiotu ready made. W tym kierunku zmierza też program artystyczny Sztabińskiego wyodrębniający ramę / krawędź obrazu jako samodzielną formę. Rezultatem jest unieważnienie definicji obrazu jako reprezentacji poprzez połączenie go z przestrzenią otaczającą. Podobnie postępuje Jan Berdyszak, który przyjaźnił się ze Sztabińskim – obydwaj zapewne wielokrotnie mieli okazję konfrontować swoje postawy wobec tej kwestii.

O fenomenie ramy pisała Marta Smolińska, odnosząc się do prac Berdyszaka, który od 1990 roku realizował cykl *Passe-par-tout* (gra słowna charakterystyczna dla sposobu postępowania tego artysty), składający się z rozmaitych rozwiązań z zastosowaniem passe-partout jako samodzielnego zagadnienia obrazu.³² W radykalnych przypadkach obraz zostaje sprowadzony do ramy (passe-partout) bądź jej wycinka.³³

Smolińska pisze, że przestrzeń wewnątrz ramy i (ewentualnie) passe-partout, gdy stają się samodzielną formą artystyczną, bez wypełnienia obrazem-reprezentacją na podobrazu: „sprzyja akcentowaniu obecności przestrzeni jako konsty-

tutywnego czynnika (wewnątrz)obrazowego.”³⁴ Jak argumentuje w ślad za Jacquesem Derridą, analizując *case study* cyklu Berdyszaka, brak obrazu zwraca uwagę na ‘parergon,’ czyli ramę / passe-partout, które na różne sposoby mogą uzupełniać obraz, ale nie stanowią o jego istocie, która istnieje w nim samym. Jednak w sytuacji, gdy nie ma obrazu, to rama stanowi o istocie artystycznej dzieła jako jego jedyny materialny składnik. Pusta przestrzeń wewnątrz ramy jest przestrzenią rzeczywistą. I to ona jest właściwym tematem dzieła. Smolińska twierdzi, że dekonstrukcji ulega tu „topos samowystarczalności klasycznego obrazu,” a nawet więcej, bo „idiomu malarstwa.”³⁵ Inaczej mówiąc – przy braku obrazu uwidacznia się jego nie-do-uniknięcia relacja kontekstowa. Jest ona tu bardziej zauważalna, ponieważ mamy wtedy przed sobą przestrzeń rzeczywistą, a nie przedstawienie obrazowe, któremu jesteśmy skłonni przypisać autonomię, samodzielność istnienia przed interpretacją. Przywodzi to na myśl inną relację przedstawienie / brak przedstawienia: „To nie jest fajka,” z obrazu Magritte’a. „Jeżeli nie jest to fajka, więc co?” Nie wiadomo. „Wszystko inne” – można by odpowiedzieć najprościej. Jeżeli nie jest to obraz fajki, to pozostaje pusta płaszczyzna do wypełnienia wyobraźnią. Sama rama.

W sztuce surrealistycznej częstym motywem jest przedstawienie postaci, w której kształt wpisuje się inny motyw. Jest tak np. u René Magritte’a, ale i np. Salvadore Dalego, w którego rzeźbach występuje pusta przestrzeń w wolumenie figury. Obrys ciała staje się wtedy ramą lub passe-partout. Najczęściej takie motywy są interpretowane według schematu psychoanalizy freudowskiej jako obrazy-metafory wnętrza, wyobraźni, podświadomości.

Jak wspomniałem na wstępie, relacja dialektyczna przestrzeni obrazu (obrazu-obiektu) i przestrzeni rzeczywistej to jeden z głównych tematów sztuki Sztabińskiego. W przypadku najbardziej radykalnego rozwiązania rama pełni rolę samodzielnego dzieła, jest nawet pomalowana na białą, jak podobrazie. Na wystawie indywidualnej pt. *Retrospekcja* (Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2007) była prezentowana taka rama-obraz, ze-

stawiona z leżącymi przed nią odcinkami listew, na których można było dostrzec małe fragmenty namalowanego pejzażu z serii *Pejzaże Logiczne*, przedstawiające drzewo, przekopiwane z fotografii.³⁶ Owo drzewo, obraz-znak, artysta poddawał wielokrotnie rozmaitym zabiegom, które sprowadzały się do fragmentaryzacji bądź w innej wersji do multiplikacji. W tych ostatnich rozwiązaniach zabieg fragmentaryzacji dotyczył podziałów powierzchni płótna na kwadraty, co stanowi swoistą odmianę tej metody artystycznej.

W wyniku zabiegu fragmentaryzacji obraz zmienia się w obiekt. Każdy taki obiekt składa się z obrazu i aranżacji przedmiotów z nim powiązanych. Mimo rozmaitych tytułów wskazujących na różne wątki i interpretacje, zasada formalna pozostaje zawsze taka sama. Na wystawie w Słubicach były prezentowane cykle z użyciem form trójkąta i kwadratu (co wskazuje autor w tytułach prac). Powierzchnia obrazów jest skomponowana z iluzjonistycznie narysowanych form – brył poziomych prostopadłościennych. Iluzja optyczna buduje ich relacje z przestrzenią. Przed obrazami znajdują się zawsze trójwymiarowe formy-przedmioty. Stanowią one ciągłość z obrazem, czyniąc go tym mocniej częścią przestrzeni rzeczywistej (*Kwadrat I*, 1988, *Cięcia – Przejście II, Między-rzeczy I*, 1998, *Między-rzeczy Odbicie I*, 1998, *Cięcia – Kwadrat II*, 1993, *Między-trójkąty*, 1998, *Pochwała Trójkąta I–III*, 1987, *Trójkąt I*, 1988). Forma trójkąta występuje także w pracach do fotografii z cyklu *Autocytaty – Cienie*, 1986.

„Autocytaty” to tekst-manifest Sztabińskiego (publikacja w 1991).³⁷ Jak deklaruje twórca, ma on świadomość, iż cytat jest typową strategią postmodernistyczną. Cytując sam siebie, swoje prace, wychodzi z pola gry w budowanie nieskończonych ciągów odnośników, co postrzega jako zabiegi jałowe. Autocytowanie uznaje w sytuacji postmodernistycznej za uczciwsze, nawet gdyby ujawniało aporie, niespójności, niekonsekwencje. To część rozprawy autora z postmodernizmem. Zajmując się przez całe życie zawodowe teorią awangard, znajduje w niej owe ‘inne’ idee, pozwalające powiązać awangardy z aktualnością postmodernistyczną.

Czemu odpowiadają obrazy realizowane przy użyciu form radykalnej geometrii, należącej do rozwiązań wypracowanych przez historyczne awangardy. Świadomość eklektyzmu postmodernistycznego jest jedną z takich aporii. Zastosowanie na nowo form awangardowych reaktualizuje awangardę.

Inny typ relacji z przestrzenią prezentują prace Sztabińskiego z cyklu *Pamięć Obrazu*, 2004. Pojawia się na nich wspomniany już i często wykorzystywany jako motyw ready made obraz drzewa, tu sfragmentaryzowany i powiązany w formie kołowej z listewkami przymocowanymi do płaszczyzny obrazu. Częścią kompozycji obrazu są linie wyrysowane w rozmaity sposób, przecinające jego płaszczyznę od krawędzi do krawędzi. To znany z innych prac Sztabińskiego zabieg wyznaczający na płaszczyźnie kierunki napięć dynamicznych. Budują one kompozycję otwartą, bowiem linie można w wyobraźni kontynuować poza obrazem, co otwiera go na relacje z otoczeniem.

Natomiast cykl *Milczący Collage* (1988–2004) to obrazy, które w pierwszej warstwie są abstrakcyjnym malarstwem gestualnym. Na tak opracowaną malarsko powierzchnię zostały nałożone linie, a na nie z kolei układy kwadratów – pikseli. Całość kompozycji jest iluzyjnie (optycznie) przestrzenna. Ale rozmaicie biegnące przez obraz linie znów, jak w przykładach opisanych powyżej, sytuują go w relacjach z przestrzenią rzeczywistą.

Wersją tego rozwiązania jest cykl obiektów-reliefów przyściennych. Czarne zestawienia geometrycznych figur są niekiedy uzupełniane elementami z fragmentami obrazu znanego pejzażu – drzewa (*Bez Pejzażu*, *Pejzaż*, *Po Drugiej Stronie*, wszystkie datowane 2015) oraz podobne strukturalnie prace z cyklu *Światło Obrazu* (2016). Są one jednak bardziej radykalne, gdyż zamiast brył i płaszczyzn składają się jedynie z kompozycji z listew wyznaczających kierunki w przestrzeni (płaszczyźnie ściany). Prace są obiektami-reliefami mocowanymi do tła-podobrazia. Ponieważ jednak reliefy wchodzą w relacje z otoczeniem, mogą być rozpatrywane jako wersja zagadnienia ramy / krawędzi, która ustanawia jeden z przypadków w nieskończonej przestrzeni *all over*, rozciąganej optycz-

nie we wszystkich kierunkach. W tego typu pracach przestrzeń realna stanowi kontynuację kompozycji, a więc stanowi część obrazu.

W każdym cyklu prac elementy kompozycji zapewniają jej ciągłość z przestrzenią. Rama / krawędź jest tylko wycinkiem tej przestrzeni. Stanowi to czynnik zapewniający wystawie spójność. Przestrzeń galerii jest połączona siecią relacji wizualnych prowadzących wzrok widza i skłaniających go do podążania za wyznaczonymi w obrazach napięciami kierunkowymi.

Tym co łączy sposoby użycia motywu ramy u Sztabińskiego i Berdyszaka jest zagadnienie fragmentaryzacji, a inaczej stawiając ten problem – dialektyki fragmentu i całości. W katalogu *Retrospekcja* znalazł się tekst Berdyszaka z jego *Szkicownika*, w którym artysta potwierdza zainteresowanie fragmentaryzacją. Punktem odniesienia jest praca Sztabińskiego *Pismo Natury*.³⁸ Dotyczy ona *par excellence* konceptualnej problematyki znaku, ale Berdyszak zwraca w niej uwagę na występujące tu zagadnienie fragmentu (gałązki jako fragment natury włączone w systemowy układ).³⁹

U Sztabińskiego elementem podlegającym fragmentaryzacji jest rama. Zaś sztuka jest dialektyką ramy i obrazu, podobnie fragmentaryzowanego. Sfragmentaryzowana rama wchodzi w relacje dialektyczne z sfragmentaryzowanym obrazem (np. pejzażem sprowadzonym do drzewa czy z figurą geometryczną). Ta dialektyka syntetyzuje się we wciąż nowe cykle obrazów, obiektów, instalacji, a nawet w akcje. Zawarta w dialektyce aporia służy twórczości.⁴⁰ Fragmentaryzacja jest niewyczerpana, a wersjom nie ma końca. Dlatego przedstawione tu przykłady są tylko przypadkami nieskończonej liczby możliwych rozwiązań. Jest to, nazywając je za Bürgerem – dzieło „nieorganiczne”,⁴¹ a więc zawsze będące montażem.⁴² Otwartość struktury dzieła przekłada się na jego związki z przestrzenią rzeczywistą. Wyodrębnione przez Sztabińskiego idee awangardy – Wspólnota, Wolność, Autorytet – opisują dynamikę relacji w tak rozszerzonej przestrzeni dzieła, dla której obecność jest czynnikiem konstytutywnym – duchampowskim aktem twórczym.

Przypisy

- ¹ Grzegorz Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2011). Ostatnią książką jaką ukazała się przed jego śmiercią były *Inne Pojęcia Estetyki* (Kraków: Universitas, 2020).
- ² Ewa Domańska, „Prospektywizm Historiografii w Ujęciu Jana Pomorskiego (Rozważania Wstępne),” w *Nauka Historii - Nowe Wymiary*, red. Mariusz Mazur, Ewa Solska, Piotr Witek i Anna Ziębińska-Witek (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2024), 23-30.
- ³ Mieczysław Porębski, *Sztuka a Informacja* (Kraków: WL, 1986), roz. „Tradycje i Awangardy,” XIII, ss.171-178.
- ⁴ Peter Bürger, *Teoria Awanagrdy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber (Kraków: Universitas, 2006), 61, 67.
- ⁵ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 23.
- ⁶ Bürger, *Teoria Awanagrdy*, 64, 71-74.
- ⁷ Ibidem, 22, 24.
- ⁸ Claude Levi-Strauss, *Mysł Nieoswojona*, tłum. Andrzej Zajczkowski (Kraków: Wydawnictwo KR, 2001), 39passim.
- ⁹ Leszek Brogowski, „Zbigniew Dłubak. Od Sensu Ukonstytuowanego Do Konstytucji Sensu,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 55-62.
- ¹⁰ Por. Walter Benjamin, „O języku w ogóle i o języku człowieka,” tłum. Adam Lipszyc, w Idem, *Konstelacje*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wołkowicz (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012), 1-18.
- ¹¹ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 13.
- ¹² Tekst z 1956 roku, publikowany wiele razy. Pierwsza publikacja: Marcel Duchamp, „The Creative Act,” *Artnews* 4 (1957): 28-29. https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B017_F001_001/. https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf. <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>.
- ¹³ Manifest z 1890: „Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.”
- ¹⁴ Clement Greenberg, „After Abstract Expressionism,” *Art International*, Vol. VI, No. 8 (October 25, 1962): 30.
“Under the testing of modernism more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture - though not necessarily as a successful one.”
- ¹⁵ Piotr Piotrowski, *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 Roku* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999). Roz. „O Ramowaniu,” ss.258-267.
- ¹⁶ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 40.
- ¹⁷ Ibidem, 43.
- ¹⁸ Ibidem, 86.
- ¹⁹ Publikowana wielokrotnie: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000).
- ²⁰ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 86.
- ²¹ Opis cyt. za: Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja Sztuki Akcji w Polsce* (Warszawa – Toruń: Wydawnictwo Tako Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017), 448-449.
- ²² *Sztuki Niezborne, czyli Akademia Szyderstwa*, red. Luce Abeles i Catherine Charpin, tłum. Elwira Milczyńska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002).
- ²³ Bürger, *Teoria Awanagrdy*, 87.
- ²⁴ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 191.
- ²⁵ Ibidem, 193.
- ²⁶ Ibidem, 216.
- ²⁷ Joan Fontcuberta, „A Post-Photographic Manifesto,” w *Vision Anew: The Lens and Screen Arts*, red. Adam B Bell i Charles Traub, tłum. Graham Thomson (Oakland, CA: University of California Press, 2015), 254-261.
- ²⁸ Sztabiński, *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*, 226.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Ibidem, 227.

³¹ Wystawa w Słubicach była drugą wystawą pośmiertną Sztabińskiego. Pierwsza odbyła się w Galerii Wozownia przy Pałacu Biedermanna w Łodzi pt. *Homage a Grzegorz Sztabiński - "Ciąg Dalszy..."* (20.05.2022-20.07.2022). Tytuł nawiązywał do wystawy z 2018 roku z Galerii EL w Elblągu pt. *ciąg dalszy nastąpi, ciąg dalszy nastąpi...*, ostatniej indywidualnej prezentacji tego artysty.

³² Określenia 'passe-partout' na opisanie relacji przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej w odniesieniu do architektury użył Oskar Hansen w artykule – manifestie „Forma Otwarta,” *Przegląd Kulturalny* nr 5 (1959): 5.

³³ Marta Smolińska, „Rama i Passe-partout jako (Par)ergon,” w *Prawda w Malarstwie*, red. Krzysztof Gliszczyński i Iwona Ziętkiewicz (Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2011), 31-42. O pracach Jana Berdyszaka, s.39nn.
<https://www.zbrojowniasztuki.pl/pliki/9c2889afc031cc4a5db5e34b613092b/prawda-w-malarstwie.pdf>.

³⁴ Ibidem, 42.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Zob. ilustracje na portalu *lodz-art*, <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/sztabinski>.

³⁷ *Grzegorz Sztabiński: Retrospekcja*, red. Elżbieta Fuchs i Grzegorz Sztabiński (Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2007), 54. Tamże, Jan Berdyszak o „Autocytatach” s.95.

³⁸ Por. opis w książce: Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja Sztuki Akcji w Polsce* (Warszawa – Toruń: Wydawnictwo Tako Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017), 449-450.

³⁹ *Grzegorz Sztabiński: Retrospekcja*, 96.

⁴⁰ Patryk Szaj, „Fragment, czyli Pogranicze Filozofii i Literatury w Pisarstwie Emila Ciorana,” *Hybris* nr 27 (2014).
 doi:10.18778/1689-4286.27.02

⁴¹ Bürger, *Teoria Awanagrody*, 87.

⁴² Ibidem, 88 i 92.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. „O Języku w Ogóle i o Języku Człowieka,” tłum. Adam Lipszyc. W Idem, *Konstelacje*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wolkowicz, 1-18. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoria Awangardy*. Tłum. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, 2006.
- Brogowski, Leszek. „Zbigniew Dłubak. Od Sensu Ukonstytuowanego do Konstytucji Sensu.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 (2012): 55-62.
- Domańska, Ewa. „Prospektywizm Historiografii w Ujęciu Jana Pomorskiego (Rozważania Wstępne).” W *Nauka Historii - Nowe Wymiary*, red. Mariusz Mazur, Ewa Solska, Piotr Witek i Anna Ziębińska-Witek, 23-30. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2024.
- Duchamp, Marcel. „The Creative Act.” *Artnews* 4 (1957): 28-29. https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B017_F001_001/. https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf. <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>.
- Fontcuberta, Joan. „A Post-Photographic Manifesto.” W *Vision Anew: The Lens and Screen Arts*, red. Adam B Bell i Charles Traub, tłum. Graham Thomson, 254-261. Oakland, CA: University of California Press, 2015.
- Greenberg, Clement. „After Abstract Expressionism.” *Art International*, Vol. VI, No. 8 (October 25, 1962): 30.
- Grzegorz Sztabiński: *Retrospekcja*. Red. Elżbieta Fuchs i Grzegorz Sztabiński. Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2007.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja Sztuki Akcji w Polsce*. Warszawa – Toruń: Wydawnictwo Tako Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017.
- Hansen, Oskar. „Forma Otwarta.” *Przegląd Kulturalny* nr 5 (1959): 5.
- Higgins, Dick. *Nowoczesność od Czasu Postmodernizmu oraz Inne Eseje*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. <https://dickhiggins.org/intermedia>.
- Levi-Strauss, Claude. *Myśl Nieoswojona*. Tłum. Andrzej Zajączkowski. Kraków: Wydawnictwo KR, 2001.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 Roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999. Roz. „O Ramowaniu,” ss.258-267.
- Porębski, Mieczysław. *Sztuka a Informacja*. Kraków: WL, 1986. Roz. „Tradycje i Awangardy,” XIII, ss.171-178.
- Smolińska, Marta. „Rama i Passe-partout jako (Par)ergon.” W *Prawda w Malarstwie*, red. Krzysztof Gliszczyński i Iwona Ziętkiewicz, 31-42. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2011. <https://www.zbrojowniasztuki.pl/pliki/9c2889afcf031cc4a5db5e34b613092b/prawda-w-malarstwie.pdf>.
- Szaj, Patryk. „Fragment, czyli Pogranicze Filozofii i Literatury w Pisarstwie Emila Ciorana.” *Hybris* nr 27 (2014). doi:10.18778/1689-4286.27.02
- Sztabiński, Grzegorz. *Inne Idee Awangardy. Wspólnota, Wolność, Autorytet*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2011.
- Sztuki Niezborne, czyli Akademia Szyderstwa*. Red. Luce Abeles i Catherine Charpin. Tłum. Elwira Milczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.

SUMMARY

Łukasz GUZEK

**GRZEGORZ SZTABIŃSKI:
THREE CONCEPTS AND
A FRAME**

In his book *Other Avant-Garde Ideas* (Warsaw: Neriton, 2011), Grzegorz Sztabiński (1946-2020) pointed to three categories that unite the avant-garde: Community, Freedom, and Authority. These constitute yet another proposal for defining the phenomenon of the avant-garde. Since the author is a philosopher and aesthetician, his approach to this issue is of the meta type, and therefore the categories listed are the most general possible and include all the other features of the avant-garde indicated thus far. Each of them is presented by him in a historical perspective, and the history of each concept dating back to Antiquity is discussed, which means from the perspective of the entire Western history of thought on art. The avant-garde is their last incarnation in artistic practice.

The primary category linking the three listed above is the concept of the artist. We can therefore call his attitude Duchampian. The definition of the artist is crucial to the changes in the definition of art made by Duchamp. And thus, later to conceptual art, as well. According to his manifesto *Creative Act*, it is this 'creative act' that provides the 'art factor' to works, even if they were ready-made objects.

Another Polish avant-garde researcher, Mieczysław Porębski, distinguished the following categories of avant-garde:

- 1 - belligerence (style of action)
- 2 - uncompromisingness (missionary)
- 3 - elitism
- 4 - distance towards modernity
- 5 - reevaluation of tradition (distance = idealism)
- 6 - polycentrism
- 7 - interdisciplinarity
- 8 - programmatic
- 9 - spirit of revolt (socio-political)
- 10 – utopia

(Mieczysław Porębski, *Art and Information*, Kraków: WL, 1986, chapter "Traditions and Avant-Gardes," XII, XIII).

Porębski's features fit into Sztabiński's categories, although they have varying degrees of influence on the formation of a given category. This results from differences in methodological approaches. Porębski took artworks as a starting point, while Sztabiński took the manifestos or the theoretical meta-assumptions of the avant-garde as a starting point. As a result, the conclusions of these two analyses of the avant-garde complement each other: within each of Sztabiński's meta-features, analyses of works can be conducted based on a set of features distinguished by Porębski. Moreover, such a methodological construction is universal and allows for the study of phenomena in the history of the art of different eras, not only of avant-garde or post-/neo-avant-garde art. The conclusion is that we have too hastily rejected the avant-garde as a functional model of art. In order to describe contemporary postmodernist narratives, we need to use categories such as the turn towards socio-political relations, radicalism in artistic stances, and innovative formal solutions.

Sztabiński is also an art practitioner. Formal and stylistic analysis of Sztabiński's works allows us to distinguish the motif of the frame, which recurs in his work, through various approaches. An example is the artist's works shown at the solo exhibition *From a Different Perspective* (2024) in Słubice. The starting point for the analyses are these "other avant-garde ideas" which I connect with the artistic features of his works. The use of the form of the frame – in the absence of image-representation – is extensive in Sztabiński's works. In extreme realizations, the frame plays the role of an independent work, it is even painted white, like a canvas support. Most often, the frame motif is presented as sections, pieces or strips, attached to the image, or placed in front of it, and together they create a picture-object. A variant of the frame is the edge, the edge of the image in the case of an open composition, performs similar functions to the frame – it isolates the image in the surrounding space, and at the same time, suggests the continuity of space as a real space, of which the image is a part.

The issue of the frame (*passe-partout*) leads us to move us away from considering the image as a representation, and directs us towards relations in real space, which identify art with social practices, directly related to life, which was also the avant-garde's most extreme stance (represented by Peter Bürger and his *Theory of the Avant-Garde*).

Stanisław CZEKAŁSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

MALARSKI JĘZYK WŁODZIMIERZA ŁAJMINGA

Mówcie swoim językiem, nie używajcie cudzego, nawet za cenę błędów w końcu odkryjecie to, co jest ważne i jednocześnie swój malarski język.¹

Pojęcie języka malarskiego spowszedniało w szerokim użyciu na tyle, że brzmi jak wytarty ogólnik i niewiele mówi. Celowo zaczynam więc od cytatu zdania, z którego wprowadziłem ów termin do tytułu niniejszego tekstu. Słowa Włodzimierza Łajminga, streszczające naukę wpajaną studentom malarstwa przez jego mistrza Juliusza Studnickiego, cytuję po to, aby podkreślić zasadniczą wagę i znaczenie pojęcia 'malarski język' w świadomości ich obu. Nie było ono dla nich żadnym frazesem, wręcz przeciwnie: określało samo sedno sztuki malarskiej, to, na czym ona polega i jak należy o niej myśleć. Jego sens w związku z twórczością Łajminga chciałbym rozważyć w trzech planach. Najpierw skupię się na płaszczyźnie koncepcji ma-

larstwa, którą wypowiadał artysta, odwołując się do myśli Studnickiego i komentując swoje obrazy. Następnie skieruję analizę na poziom praktyki malarskiej, by uchwycić widoczny w chronologicznym uszeregowaniu dzieł proces krystalizacji i rozwoju własnego, charakterystycznego języka wypowiedzi twórcy. Na koniec zwrócę uwagę na współbrzmienie tego malarskiego idiomu z tekstami o sztuce i języku, stanowiącymi istotny element najbliższej, prywatnej i osobistej przestrzeni, w której powstawały dzieła gdańskiego artysty.

1

Chociaż zarejestrowanych wypowiedzi Włodzimierza Łajminga dotyczących jego drogi twórczej nie jest wiele, bardzo wyraźnie i wymownie zaznaczają się w nich odniesienia do poglądów na malarstwo, które przekazał mu podczas studiów Juliusz Studnicki.² Tak znaczny udział wyniesionych z pracowni i wspominanych po latach uwag profesora jest nie tylko świadectwem wdzięczności za cenne nauki otrzymane na początku własnej drogi. Dobitnie świadczy przede wszystkim o tym,

jak głęboko i trwale wbiły się one w malarskie myślenie byłego ucznia o kierunku, w którym sam podąża. Kluczowe pojęcie malarstwa jako dziedziny wypracowywania indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej łączyło się w pamięci Łajminga z inną ideą Studnickiego – z jego radą, by w podejściu do motywu unikać ‘inwentaryzacyjnej’ szczegółowości i poszukiwać formy dającej syntetyczne, uogólnione ujęcie widzialnego świata, takie, które wydobywa zeń cechy zasadnicze i najistotniejsze.³ Tylko skrywając szczegółowe cechy obiektów, można przemienić je w układy formalne nadające rzeczom postać nieznaną skądinąd, a przez to uczynić je widocznymi na nowo, inaczej, niż jawią się zazwyczaj. Taką właśnie przemianę, która ustanawia widzialność w napięciu między ukazywaniem a skrywaniem, za wyróżnik dzieła sztuki uznał Martin Heidegger i podobnym torem zmierzała myśl Studnickiego: szukać dziwności w zwyczajnym.⁴

Czas na określenie własnej koncepcji malarstwa nadszedł dla Łajminga, gdy ubiegając się o stanowisko docenta uczelni artystycznej, musiał przygotować wykład kwalifikacyjny. Zachowany tekst wykładu, z datą 6 kwietnia 1976 roku, pozostaje głównym i najważniejszym źródłem wiedzy o tym, jak pojmował on swoją twórczość w szczególnym okresie, kiedy jego obrazy uzyskiwały wyraźne cechy charakterystyczne dla dojrzałego stylu artysty.⁵ Wypowiedź zatytułowana „O Inspiracji” podstawową rolę w procesie tworzenia przyznaje czynnikom psychologicznym, funkcjonującym poniżej progu świadomości i poza jej kontrolą. Indywidualne rysy psychiki autora decydują bowiem o tym, jak zadziała złożony mechanizm inspiracji, pośredniczący między czymś, co stanowi jej źródłowy przedmiot, a dziełem, które powstaje jako jej finalny wytwór. Inspirację kształtuje współdziałanie bodźców zewnętrznych, pochodzących ze świata widzialnego i odbieranych zmysłowo, oraz wewnętrznych, mających podświadome źródła psychiczne. Przedmiotem inspiracji wewnętrznej mogą być bądź określone myśli i odczucia, bądź „nieokreślone poczucie braku.” Oba nakładające się rodzaje doznań, zewnętrzne i ze-

wewnętrzne, wyzwalają emocje, które przechodzą w upodobania, a dzięki ich sile utrwalają się w pamięci i wędrują drogami skojarzeń. Mechanizm inspiracji podlega zasadzie wyboru: intensywność wzbudzanych odczuć decyduje o tym, jakie cechy wrażeniowe w zakresie barw czy kształtów wydobyte zostaną z otaczającego świata. Emocjonalne doznania wybranych aspektów rzeczywistości stanowią materiał do konstrukcji obrazu, którego forma zaznacza ich ślady. Sam proces malarski podlega już zasadzie racjonalnej budowy dzieła, chociaż pozostaje ono zapisem nieracjonalnych, a przy tym silnie zindywidualizowanych wrażeń, emocji i asocjacji. Indywidualna dla każdego artysty droga przejścia od inspirujących źródeł zewnętrznych i wewnętrznych do płótna „tłumaczyć może zaskakujący fakt wielkich rozbieżności w malowaniu tego samego przedmiotu przez różnych malarzy.”⁶

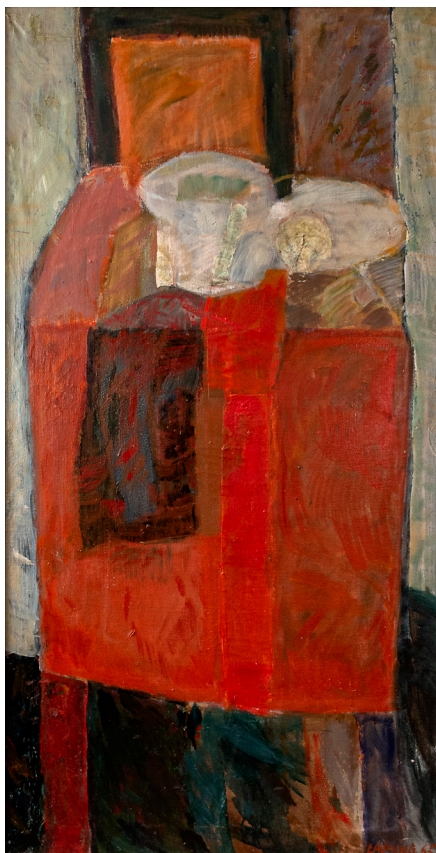
W tak zarysowanej ramie ogólnej teorii inspiracji jako psychologicznej podstawy malarstwa osadził Łajming własny malarski język. Zaznaczył jego wybór, motywowany osobistymi upodobaniami i dokonany na zasadzie świadomego ograniczenia się do jednej konwencji gatunkowej – martwej natury. Odnosząc się do niej, podkreślił umowne jej potraktowanie: „Wizja umownej martwej natury jest dla mnie wystarczającym polem dla wypowiedzi.”⁷ Przesłanką tego wyboru były inspiracje wzbudzone przez stare przedmioty, rzeczy zniszczone, bezużyteczne, pozbawione swojej funkcji i znaczenia, fragmenty i relikty pozostałe z nieistniejących już całości, zwłaszcza jakieś dawne wyroby z drewna lub kamienne nagrobki. Stały się one dla artysty źródłem silnych emocji, podobnych tym, „jakie wyzwalały stare, poźółkle – nieczytelne już – fotografie – zanikające ślady nieobecnych osób.”⁸ Inspiracja wizualna, płynąca z tych zniszczonych upływem czasu obiektów, na poziomie odczuć emocjonalnych łączyła się z inspiracją wewnętrzną, której przedmiotem było poruszające odczucie braku, pewnego rodzaju nieobecności, jak to doznawane na widok „odkrytki archeologicznej czy kamienia z zatartym napisem.”⁹

Język „umownej martwej natury” był więc dla Łajminga formą malarskiego ukazania świata rzeczy, który za sprawą impulsów wewnętrznych jawi się jako poddany niszczącej sile czasu, efektem zaniku, fragmentacji, zacierania się w postaci reliktovej i szczątkowej, pozbawienia funkcji i utraty czytelnych znaczeń. Umowność owych martwych natur, odróżniająca je od konwencji przedstawień zwyczajnych przedmiotów codziennego użytku, polega na tym, że redukuje się w nich poziom uwidocznienia przedmiotowej, funkcjonalnej i znaczeniowej konkretności zestawionych rzeczy. Zostaje on skryty w formie, która zaciera prostą rozpoznawalność, a przez to zwyczajność poszczególnych obiektów, ukazuje zaś w zamian tylko ogólne cechy ich kształtu, powierzchni i kolorystyki, czyniąc je niezwykłymi, dziwnymi czy nieznanymi, niczym artefakty wydobyte i widoczne tylko po części. Forma ta, zgodnie ze wskazówkami Studnickiego, jest syntetyczna; nie precyzuje, lecz pomija szczegóły, by stworzyć język wizualnych uogólnień, pod które domyślnie podstawić można różne przedmiotowe desygnaty, zadając archeologiczne pytania w rodzaju: co to może być? Język malarskiej transpozycji przedmiotów na formalne składniki umownych martwych natur powstaje w wyniku dwóch ściśle powiązanych ze sobą zabiegów: jest to zabieg wyboru cech określających syntetycznie, zarazem zdawkowo, fragmentarycznie i ogólnie, wizualną postać obiektu oraz zabieg pominięcia cech szczegółowych, konkretyzujących i ujednoliciających jego przedmiotową tożsamość. „Poprzez selekcję i eliminację pewnych elementów – tłumaczył w swoim wykładzie artysta – próbuję dojść do syntezy martwej natury.”¹⁰ Zastępowanie cech jednoznacznie identyfikujących obiekt formą określającą wybiórczo tylko jakiś jego fragment lub aspekt, który można przypisać różnym obiektom, to język peryfraz i malarstwo Łajminga operuje takim właśnie językiem peryfrastycznych, ambiwalentnych znaczeniowo figur.

Syntetyczna forma nadana obiektom znaczy najogólniej i niedokładnie tylko pewien ich rodzaj, abstrahując od konkretnego desygnatu

i otwierając pole wieloznaczności wyglądu motywów, a tym samym pozostawiając dociekania ‘co to?’ bez odpowiedzi. W rozmowie przeprowadzonej w 2006 roku artysta stwierdził: „Nie określam jednoznacznie przedmiotów, szukam raczej malarskich form. Nigdy nie jest jasne, czy w obrazie są jajka, lustro czy też fotel.”¹¹ Intencję swojej syntezy, zrywającej łączność między wizualną postacią elementów martwej natury a znaczącym przedmiotem, znakomicie ujął również w jednej z późniejszych rozmów: „Czasem ktoś patrzy na ten stół na moim obrazie i pyta: A to, co to jest? Jabłko? Nie. A co? Formy. A może jednak jabłko? Nie. Jajka? Też nie. Po prostu odpowiednia forma pasująca do pozostałych.”¹² Ostatecznie malarska wypowiedź, stanowiąca zespół figur peryfrastycznych, spełnia się w przemawianiu nie siłą podobieństwa do określonych pojęciowo, znanych skądinąd elementów przedmiotowego świata, lecz mocą zdolną określić go inaczej, w nowy sposób, własnym językiem i na swoistych dla obrazu warunkach wewnętrznej, formalnej spójności. „Wychodzę z bardzo formalnego, malarskiego punktu widzenia: coś jest okrągłe, coś jest proste” – tłumaczył artysta, zapytany o zasadę konstrukcyjną jego obrazów – „Gra, zestawienie poszczególnych form jest tu najważniejsze.”¹³

Odkąd w latach osiemdziesiątych głównym motywem dzieł Łajminga stała się góra, zajmująca centralne miejsce między pierwszoplanową strefą przedmiotów a niebem, komentarze twórcy dotyczyły szczególnie jej roli w obrazach. „Stale w nich obecne [są] niebo i góra, a z drugiej strony przedmioty z pierwszego planu, wykonane przez człowieka” – mówił i odwoływał się do interpretacji tego schematu, usłyszanej od któregoś z kolegów: rzeczy, jako wytwory ludzkie, miałyby wskazywać na „stałą relację, jaka zachodzi w świecie między człowiekiem a naturą. Taka interpretacja mi się spodobała, do tego nawet stopnia, że kolejne obrazy malowałem pod jej kątem, uwypuklając pierwszy plan obrazów i traktując górę wraz z niebem jako symbol natury.”¹⁴ Zgodnie z powyższą wykładnią uogólniający i syntetyczny charakter form określających przed-



1

1. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1965, olej na płótnie, 68 x 125 cm, zbiory rodziny artysty

2. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura w Pejzażu*, 1979, olej na płótnie, 100 x 110 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku

3. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1971, olej na płótnie, Ø 139 cm, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku



2



3

mioty pierwszego planu służy ukazaniu stałości odwiecznego i nieustannego procesu urządzania się człowieka w świecie, zabudowywania i meblowania go sobie różnymi sprzętami. Język obrazu obejmuje łącznie wszystkie historycznie zmienne i przemijające sposoby organizacji świata rzeczy, ukazując niezmienną, ponadhistoryczną regułę: ludzkie urządzenie się i zamieszkiwanie w ogóle. Góra zaś stanowi synekdochę świata natury jako niezmiennej i wiecznotrwałej scenerii, w której człowiek przez kolejne pokolenia nieustannie na nowo próbuje umocować swój byt, zamieszkać po swojemu i zorganizować własną przestrzeń za pomocą różnych wyrobów. Charakterystyczna sylweta góry, relatywnie stała mimo różnych warunków oświetlenia i układów chmur na niebie, wprowadza w obrazach Łajminga wymiar ponadczasowości jako tło, na którym zredukowane,

fragmentaryczne i reliktowe formy przedmiotów jeszcze wyraźniej znaczą tymczasowość jako wymiar właściwy ludzkiemu losowi. Na zasadzie tej opozycji zyskuje ona rolę symbolu nie tylko natury, ale też przemijania.¹⁵ Jednocześnie artysta widział w niej również symbol wszystkiego, co człowieka przewyższa, nie tylko dosłownie wznosząc się ponad wymiar ludzkiego czasu i ponad granice świata ludzkich wytworów, ale też sięgając ponad horyzont człowieczego poznania. W świadomości Łajminga góra – mająca konkretny pierwowzór w Chmielnie – symbolizowała to, co dla człowieka w najogólniejszym i najgłębszym sensie pozostaje niedostępne, niepoznawalne, co jest tajemnicą. Podkreślając w rozmowie z Januszem Janowskim tajemniczość jako istotne dla niego znaczenie owej góry, artysta zdecydowanie przytaknął sugestii swojego rozmówcy, że pełni ona rolę symbolu

„tajemnicy życia, do której człowiek zawsze chce się zbliżyć, jednak której nigdy nie będzie w stanie w pełni przeniknąć.”¹⁶

Obiekty na pierwszym planie obrazów symbolizują zatem człowieka w ogóle, bo prezentują się jako jego wytwory i zarazem pozostałości zachowane z nieokreślonego czasu, o mniej lub bardziej zatartym, co najmniej nieoczywistym lub nieznanym przeznaczeniu i znaczeniu, przypominając pod tym względem archeologiczne relikty. Znaczą one ludzką przemijalność w wymownej konfrontacji z wyniesioną ku niebu górą, symbolizującą to, co dla człowieka na zawsze pozostaje nieosiągalne i niezgłębione, co nie podlega jego urządzaniu się za pomocą rzeczy, ale co zarazem wyznacza horyzont i nadrzędny punkt odniesienia, na który człowiek jest zorientowany. W taki oto sposób martwe natury na pejzażowym tle, chociaż nie przedstawiają ludzkich postaci, symbolizują uniwersalną prawdę o człowieku, syntetycznie ukazując sytuację, która w sposób najbardziej ogólny, podstawowy i istotny określa ludzkie bycie w świecie – każde i zawsze. Malarski język Łajminga, przechodząc ponad wszystkim, co szczegółowe, wariantowe, partykularne i na tym poziomie zróżnicowane, a więc drugorzędne, sięga tego, co stanowi istotę, powszechnik i inwariant, stałą, strukturalną regułę. W przywoływanej już rozmowie z 2006 roku artysta stwierdził, że jego koncepcja malowania obrazów, „w których nie ma bezpośrednio człowieka, ale którego obecność jest wyczuwalna”. stanowi próbę pójścia za wskazówką Studnickiego, by ze zwyczajności wydobywać dziwność, a więc to, co zastanawia, daje asumpt do głębszego namysłu.¹⁷ W późniejszym wywiadzie odniósł swoją koncepcję malarstwa znów do nauki wyniesionej z pracowni mistrza, ale też do poetyki peryfrastycznych niedopowiedzeń, charakteryzującej jego własny malarski język, jako formy wydobycia spoza wszystkiego co mniej ważne, tego, co najistotniejsze. „Górę zobaczyłem pierwszy raz podczas pleneru, na który zabrał nas prof. Studnicki. Pięknie opowiadał o tym, jak rozkładają się linie jeziora, nieba i horyzontu. Trzeba mieć świadomość tego, gdzie znajduje się w tym człowiek, że wszystko jest ważne, ale z tego wszystkiego należy

umieć wybrać najważniejsze rzeczy. Myślę, że każdy malarz ma swoją górę, jakąś tajemnicę, bo kiedy wszystko jest jasne, to tak naprawdę nic nie jest jasne. Nie wszystko musi być dopowiedziane.”¹⁸

W jeszcze innej rozmowie Łajming tłumaczył, dlaczego stale malowaną górę z Chmielna nazywa swoją górą. „Zachwyciłem się tym pejzażem, ta moja góra stała się czymś najważniejszym w moim życiu. (...) Ona mnie przyciągała, nie umiałem się z nią rozstać, jeździłem do niej w różnych porach roku i zawsze malowałem ją z tego samego miejsca, sztalugi stawiałem obok mostku.”¹⁹ Na koniec artysta stwierdził, że malując ową górę, czuł się sobą. Coś więc sprawiało, że gdy stał przed nią ze swoimi sztalugami, zdawał sobie sprawę z nadzwyczajnej istotności tej sytuacji, w której odnajdywał siebie. Jakkolwiek trudno wnikać w jej psychologiczne kulisy i zgłębić osobistą tajemnicę wrażliwości malarza, dostatecznie wymowne pozostają obiektywne koordynaty przestrzeni, czasu i okoliczności, w których to się działo. Od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych nieopodal owego mostku, dającego najlepszy widok na chmiieleńskie wzgórze, prowadzone były wykopaliska archeologiczne. W ich trakcie odkrywano wiele pozostałości po wczesnośredniowiecznym grodzie, zamieszkiwanym od dziesiątego do jedenastego wieku – zarówno relikty zabudowań, jak i różnego rodzaju wyrobów rzemieślniczych. Było więc tak, że Łajming przy sztalugach rozstawionych na mostku odnajdywał siebie i swoje miejsce mieszkańca świata z jednej strony w horyzoncie wiecznotrwałej góry, z drugiej strony w perspektywie dawnych dziejów, gdy na ten sam jej wyniosły grzbiet patrzyli niegdyś mieszkancy tutejszej osady, po których pozostały już tylko szczątki trudnych do identyfikacji sprzętów. Znajdując się dziś w tamtym miejscu, mimo, że wykopaliska dawno już zakończono, nie sposób oprzeć się impulsom pamięci i unieważnić narzucające się skojarzenia między tu i teraz doświadczanym widokiem na górę a widokiem tak samo obecnym przed oczami tamtych ludzi, prezentującym się ponad obwarowaniami ich grodu. Nadużyciem byłoby uznać, iż to jest klucz do właściwej interpretacji obrazów Łajminga, ale na pewno szczególnie *genius loci*

stanowiska, z którego artysta wpatrywał się we wzgórze, wykonując jego niezliczone studia, pozwala lepiej zrozumieć zarówno magnetyczną siłę upodobania malarza do tej okolicy, jak i specyfikę malarskiego języka, którym operował, przenosząc sylwetę góry z Chmielna na swoje płótna. Jeżeli szczególnie silne inspiracje zewnętrzne i wewnętrzne wzbudzały w artyście przedmioty zniszczone przez czas, fragmentaryczne relikty rzeczy jako ślady nieobecnych osób, a zwłaszcza archeologiczne odkrywki, to punkt obserwacji chmielnieskiego wzgórze z terenu aktualnie prowadzonych wykopalisk rzeczywiście był dla niego idealnie odpowiednim miejscem.

2

Umowność języka martwych natur Łajminga, polegająca na odejściu od quasi-inwentaryzacyjnej dosłowności w przedstawianiu konkretnych obiektów i zastąpieniu jej formą peryfrastyczną – określeniem zarazem ogólniejszym i fragmentarycznym, które umyka prostej, jednoznacznej identyfikacji z takim, a nie innym rzeczowym desygнатem i rodzi pytanie ‘co to?’ – przypomina poetykę studenckiego teatrzyku rąk pod taką właśnie nazwą, Co To, którego artysta był jednym z współtwórców i aktorów. Podstawowym środkiem wyrazu były w nim gesty, nie tyle przedstawiające, ile zastępujące, na zasadzie metonimicznych figur, ludzkie postaci, ich ruchy, zachowania i wzajemne relacje. Analogiczną rolę metonimii, fragmentów figuralnie obrazujących charakterystyczne dla ogółu ludzi sposoby bycia, aktywności, postawy i stany wewnętrzne, odgrywały używane w pantomimie gesty rekwizyty – albo niewielkie przedmioty, dające się obracać w dłoniach, albo też uproszczone, płaskie, tekturowe atrapy przedmiotów. W filmie wspomnieniowym o teatrzyku Łajming wyraził wprost swoją pewność, że gdyby nie doświadczenia wyniesione z Co To, jego późniejsze malarstwo wyglądałoby inaczej.²⁰

Wypracowywanie własnego malarskiego języka oznaczać musiało odparcie silnego początkowo wpływu formuły kolorystycznej, bliskiej

Studnickiemu. „Moje pierwsze prace po studiach – wspominał Łajming – były postimpresjonistyczne, właśnie w konsekwencji zapatrzenia na jego malarstwo. Później otrząsnąłem się z tego wpływu, choć szacunek do mistrza pozostał mi na zawsze.”²¹ Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych artysta, ciągle malując martwe natury, przestaje operować kolorem rozłożonym na drobne plamy w gęstym rytmie odrębnych pociągnięć pędzla, „na zasadzie bogactwa chromatycznych przeciwstawień,” które wytwarzały efekt kolorystycznego rozedrgania obrazu.²² Wprowadza natomiast szersze, bardziej zwarte i jednolite połacie barwne, zamknięte w obrębie płaszczyzn przyjmujących kształty zdecydowanie określone prostymi lub krągłymi liniami. Jednocześnie powstaje napięcie między wyraźną konkretyzacją tych kształtów a nieuchwytnością ich odniesień do świata rzeczy odróżnianych na poziomie identyfikacji szczegółowej. W centrum obrazu daje się rozpoznać tylko poziomą powierzchnię mebla, z której spływa serweta, a na której ustawione są przedmioty, chociaż trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy tą powierzchnią jest blat stołu, czy może siedzisko krzesła. Przestrzenny układ motywów składających się na martwą naturę sugerowany jest przez efekty nakładania się jednych kształtów na drugie, przecinania tych znajdujących się z tyłu przez krawędzie rzeczy umieszczonych bliżej, ale nie sposób już powiązać tak zbudowanego zespołu form z konkretnymi, rozróżnialnymi pojęciowo desygnatami. Coś tam stoi czy może leży, jedno za drugim, ale nie wiadomo, co takiego. Sumarycznie określone wieloznacznym kształtem i kolorem zarysy przedmiotów desygnują pewien ogólny typ konwencjonalnego motywu martwej natury, jak owoce w ogóle – typ obejmujący łącznie jabłka, brzoskwinie czy pomarańcze, w sumie wszystkie gatunki owoców, które z równą niepewnością można imaginacyjnie projektować na ten sam umowny oznacznik, nie uzyskując odpowiedzi na dociekanie, ‘co to?’ za owoc, lub może jednak jajko. W taki oto sposób malarski język martwych natur Łajminga abstrahuje od kwestii szczegółowych i uchyla je, kierując uwagę ku temu, co ogólne i dlatego istotne: nieważne, jakie owoce czy

jajka, jakie przedmioty – ważne, że jakiekolwiek, wszystkie podobnego rodzaju. Poetyka niedopowiedzeń i uogólnień przenosi konwencjonalne motywy martwej natury z poziomu zwyczajności, gdzie nie spotyka się czegoś takiego, jak ‘owoce w ogóle,’ ‘nieokreślone przedmioty,’ w nadzwyczajność.

Pod koniec lat sześćdziesiątych zaznacza się tendencja do poszerzenia widoku martwej natury tak, że prezentujący ją stół zajmuje centralne miejsce w obrębieumeblowanego wnętrza. Całą dyspozycją umieszczonych w nim sprzętów nie rządzi jednak logika zwykłych stosunków przestrzennych, lecz zasada optycznego zrytmizowania mniej lub bardziej regularnych form w płaszczyźnie obrazu, przy czym rytm drobniejszych i zachodzących na siebie kształtów zagęszcza się w strefie stołu, a dalej od centrum jego dynamikę wygaszają obszerniejsze pola ujednoliconej barwy. Głównym czynnikiem rytmizacji całego układu jest syntetyczne uproszczenie zarówno gamy barwnej, jak i linii wydzielających połączenie koloru, a jednocześnie zarysowujących poszczególne obiekty. Podstawę wizualnego rytmu stanowi kontrastowa opozycja między kształtami o wysokim stopniu regularności, z jednej strony prostolinowymi, prostokątnymi lub kanciastymi, z drugiej krzywoliniowymi, owalnymi lub łagodnie zaoblonymi. Serwety zwieszone ze stołu raz wtórują jego prostym krawędziom, innym razem przeciwstawiają im swoje miętko spływające krzywizny i zarysowują u dołu łuk, który odpowiada kształtowi owalnego oparcia krzeseł stojących obok. Dialog kształtów przenosi się na meble przy stole z poziomu jego blatu, na którym inicjują go w mniejszej skali zestawione elementy martwej natury, jak owoce i różne drobne przedmioty. Prymat rytmu wiążącego ze sobą sylwetki przedmiotów w płaszczyźnie obrazu dyktuje ich wzajemne proporcje i sposoby umiejscowienia w kompozycji, odmienne od tych, które dyktowałyby zasady perspektywy i przestrzenne realia. Oparcia krzeseł ułożone są nieraz znacznie niżej niż stół i odbiegają od jego skali, zaś dolna granica obrazu przeprowadzona jest tak, że ucinając meble na pewnej wysokości, nie pozwala tych niekonsekwencji odnieść do

sposobu ustawienia poszczególnych sprzętów na podłodze, a zarazem w przestrzeni wnętrza. Uchylając w ten sposób porządek zwyczajnej, trójwymiarowej rzeczywistości, obrazy kompensują go porządkiem wewnątrznie spójnego, kompozycyjnego rytmu form.

Umowne martwe natury przekształcają się zatem w równie umowne obrazy mieszkalnych przestrzeni. Jednocześnie rozwija się też peryfrazystyczny język malarstwa Łajminga. Ukazując prosty stół, artysta poprzestaje na jego określeniu najbardziej ogólnym, takim, które może objąć łącznie cechy stołu w jadalni – przez częściowe nakrycie serwetą – i cechy biurka w gabinecie – przez odsłonięcie blatu i ustawienie na nim typowych dla prywatnego gabinetu drobiazgów. Wśród tych ostatnich stosunkowo najkonkretniej prezentują się charakterystyczne ramki na rodzinne zdjęcia, jedna lub dwie zsunięte blisko siebie, o kształcie prostokątnym lub owalnym, a z reguły w prostokątnej ramce widać owalny zarys szybki. Motyw ramek wyróżnia się usytuowaniem w optycznym centrum kompozycji, najdobitniejszą regularnością wydobywających go kształtów, jak również siłą najbardziej skondensowanego ich kontrastu, spolaryzowanego między prostokątem a owalem. Stanowi przez to dominujący akcent w kompozycyjnym rytmie obrazu, który rezonuje w kształtach innych elementów wnętrza. Tę nadrzędną rolę motywu na poziomie wizualnej struktury obrazu uzasadnia jego szczególna rola semantyczna. Powstaje bowiem tutaj maksymalne napięcie między podniesieniem stopnia ekspozycji kształtów samej ramki z szybką a całkowitą niewidocznością zdjęć, których eksponowaniu każda taka ramka przecieży – o ile mówimy o zwyczajnej praktyce. Nie dziwi to jednak, gdy weźmiemy pod uwagę słowa artysty o tym, jakie znaczenie miał dla niego efekt zatarcia czytelności fotografii, wymowny przejaw upływu czasu i zanikania śladów po niegdyś bliskich osobach, które już odeszły. Malarski język Łajminga przenosi to osobiście poruszające go doświadczenie utraty i niszczycielskiej siły czasu na poziom reguły powszechnej: nieważne, czyjego zdjęcia nie widać, motyw ramki z nieczytelną fotografią obejmuje i zarazem symbolizuje wszystkie

przypadki, w których rysy konkretnych osób zacierają czas, kiedykolwiek i gdziekolwiek ten stały proces zachodzi.

Organizując kształty przedmiotów w abstrakcyjny rytm oparty na opozycji między formami kanciastymi i krągłymi, artysta od początku lat siedemdziesiątych często sięga po formę pośrednią, która w dolnej części tworzy zarys prostokątny, a u góry zamknięta jest linią falistą czy esowatą. Jednym z najwcześniejszych znanych przykładów jest tondo ze zbiorów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (1971), gdzie taki profil zarysowuje nad krawędzią stołowego blatu dzióbek dzbanka do kawy, a na dole powtarza go kształt oparcia krzesła, przecięty nogą stołu. Taka kombinacja prostokątnej podstawy z falistym zamknięciem tworzy w kolejnych obrazach artysty stały formalny moduł, powtarzany przez kształty różnych obiektów, a w efekcie upodabniający jedne do drugich i utrudniający ich jednoznaczną identyfikację. Opisany taką formą przedmiot, gdy jego kształt wznosi się nad blatem stołu, wygląda trochę jak górna część oparcia krzesła stojącego za nim, trochę jak zegar bufetowy ustawiony na krawędzi blatu, kiedy zaś analogiczna, pionowo wydłużona forma przylega do stołu z boku, wygląda jak przycięty jego pionową krawędzią fragment ni to oparcia krzesła, ni to podłokietnika fotela albo kanapy. Tę wieloznaczność prostokątno-falistego modułu bardzo dobrze ukazuje na przykład martwa natura *W Kambuzie* z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (1974). Artysta znalazł w nim formę tyleż charakterystyczną, co syntetyczną i fragmentaryczną, której skrótowa ogólność pozwalała na niedookreślone, domyślne tylko oznaczanie różnych elementów wyposażenia mieszkalnego wnętrza. Znakomicie współgrał on w wizualnym rytmie kompozycji zarówno z owalem ramki na zdjęcia, jak i z prostymi krawędziami stołu i krzywiznami serwet. Jednocześnie w języku umownych martwych natur Łajminga stał się on główną figurą peryfrastyczną, określającą w sposób możliwie najdalszy od dosłowności i najbardziej ogólny **potencjalnie każdy przedmiot, którego fragment, przycięty krawędziami innych obiektów, przyjmuje taki zarys.**

Może to być nie tylko wycinek kształtu różnych mebli czy innych przedmiotów codziennego użytku, wypełniających przestrzenie mieszkań. W niektórych obrazach taka figura – pionowy prostokąt z esowatym zamknięciem – prezentuje się nie jako częściowo przesłonięty innymi przedmiotami i dlatego wycinkowy widok pewnego obiektu, lecz jako ukazany w całości, asymetryczny w swoim kształcie fragment, relikwiczek niezachowanej, symetrycznej całości, zapewne jedno z dwóch skrzydeł jakichś drzwi. Istotną wskazówkę dał Łajming w telewizyjnej rozmowie z Jackiem Mydlarskim, gdy kreśląc dłonią w powietrzu tę charakterystyczną falistą linię (gestem trochę jak z teatryku *Co To*), powiedział, że chociaż można w niej dopatrywać się choćby kształtu fotela, dla niego jest reminiscencją kształtu składanych, podróżnych ikon, których oglądana kiedyś wystawa wywarła na nim duże wrażenie i które kojarzy z prawosławnym wyznaniem swojego zmarłego ojca.

Wnętrza, malowane przez artystę w wielu różnych wariantach niemal do końca lat siedemdziesiątych, były formą syntetyzującą i uogólniającą peryfrazę, która desygnowała łącznie typ jadalni, salonu i gabinetu, ale także pracowni malarskiej, gdyż taką funkcję metonimicznie oznaczał motyw odwróconego blejtramu, często występujący w roli kulisy przy jednej z bocznych granic obrazu. Językiem obrazowego symbolu umowność owych wnętrz obejmowała to, czego nie można przedstawić dosłownie: nie konkretne, lecz jakiegokolwiek i każde pomieszczenie służące zamieszkiwaniu i codziennemu użytkowaniu, rodzinny dom z pamiątkami po przodkach i jednocześnie miejsce pracy – najogólniej rzecz ujmując, własną przestrzeń, w której człowiek na różne sposoby urządza swoje bycie i w której mija jego czas.

Po przejściu od wąsko kadrowanych martwych natur do szerszych ujęć prywatnych wnętrz z martwą naturą na stole następuje w twórczości Łajminga trzeci etap poszerzania obrazowanej przestrzeni, już nie wszerz, lecz w głąb, przez otwarcie jej na pejzaż. Zanim ta faza objęła cały późniejszy dorobek artysty, od 1979 roku, ciekawy precedens wydarzył się kilka lat wcześniej, w roku 1973, gdy Łajming, obok wielu innych twórców

związanych z Wybrzeżem, włączył się w inicjatywę Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, by podjąć aktualny temat budowy północnej części Portu Gdańsk. Powstały wówczas obraz *Port Północny II* na pierwszym planie adaptuje schemat wypracowany we wcześniejszych obrazach wnętrz, ukazując swego rodzaju „budowlaną” martwą naturę – stół z rękawicą roboczą, kaskiem i zwiniętym w rulon rysunkiem projektowym na blacie, za stołem ucięty brzegiem płótna fragment oparcia krzesła, zarysowujący charakterystyczną figurę prostokątno-falistą, a przy lewym brzegu, w roli kulisy, zamiast blejtramu fragment tablicy informacyjnej – podczas gdy w głębi otwiera się widok na plac budowy i daleka, sięgająca po horyzont perspektywa prowadzonej rozbudowy portu.

W procesie kształtowania się formuły późniejszego malarstwa Łajminga przełomowy był rok 1979. Wtedy bowiem powstają pierwsze kompozycje odnoszące zabudowany szeregiem obiektów plan pierwszy do górzystego pejzażu w tle. W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajduje się jedna skonstruowana na tej zasadzie, prototypowa *Martwa Natura*, zapowiadająca całą serię prac, którą artysta rozwinie szerzej w latach osiemdziesiątych i późniejszych. Z reguły jednak wczesne obrazy z motywem góry zachowują w całości charakter pejzaży, gdyż pierwszego planu nie budują zestawienia mebli czy innych elementów wnętrza, tylko proste segmenty tworzące wzdłuż dolnego brzegu pola jakby ogrodzenie terenu, lecz jednocześnie pozostające abstrakcyjnymi pasmami lub płaszczyznami, na których niekiedy widnieją ołówkowe zarysy jakiejś wieżyczki kościoła lub cerkwi. Zachowane prace tego rodzaju, nieliczne, w niewielkich formatach, należą do cykli *Bieszczady* i *Pejzaż Finlandii*, chociaż nie wszystkie są identyfikowane topograficznie. Wśród segmentów na poły abstrakcyjnych ogrodzeń pojawia się prostokątno-falisty moduł, zaś w jednym z pejzaży bieszczadzkich przegrodę na pierwszym planie uzupełnia wstawiona między jej proste człony kamienna płyta, której półokrągły łuk, nawiązujący do linii górskiego grzbietu w tle, z prawej strony przyjmuje lekko esowaty zarys.²³

Ukazanie płyty nieco pod kątem, tak iż widać jej grubość, wprowadza ambiwalencję relacji przestrzennych między sugestią uchylenia bramnego skrzydła, odsłaniającego ciemny wejściowy otwór po lewej, a sugestią krzywego zamontowania tej płyty, jako reliktu, w murze ogrodzenia. Tego rodzaju gra przeciwstawnych efektów optycznych, dwuznaczności między otwarciem a zamknięciem przejścia, między wysunięciem segmentów przegród ku przodowi a ich cofnięciem w stosunku do linii ogrodzenia, będzie charakterystyczną cechą całej późniejszej serii *Bram*, która znajduje swój początek w cyklu *Bieszczady*, ale której ostateczna formuła malarska ustali się dopiero w latach dwięćdziesiątych. Malowane na granicy abstrakcji i figuralności wrota łączą w swojej peryfrastycznej formie opozycyjne znaczenia i tyleż wprowadzają w obszar za nimi skryty, co od niego oddzielają i zamykają dostęp, czyniąc przestrzeń za nimi sferą tajemnicy.

Cykle pejzaży wykonywane daleko od rodzinnych stron Łajminga, w Finlandii i w Bieszczadach, łączy analogiczny schemat ukazania pasma górskich grzbietów zza poziomej, parawanowej zabudowy pierwszego planu, co świadczy o tym, że artysta w tak geograficznie odległych i różnych od siebie miejscach dostrzegał przede wszystkim nie indywidualne odmienności, lecz ogólne podobieństwa. Jeżeli w *Pejzażu Finlandii VII* jedną z części ogrodzenia oznaczył „etnograficznie” symbolem koła z zarysowanymi odcinkami łuków celtyckim krzyżem wewnątrz, to zarazem nadał mu formę na tyle syntetyczną, że przypomina również rozetę karpacką, a ogólnie praprawny, magiczny znak solarny, wspólny dla różnych kultur.²⁴

Niemal do końca lat osiemdziesiątych trwa w twórczości Łajminga okres eksperymentów z wykorzystywaniem w obrazach symboli religijnych, głównie znaków krzyża w wersji łacińskiej, prawosławnej i św. Andrzeja. Niekiedy komponując krzyże z motywem wrót w ścianie przesłaniającej podnóże odległej góry, artysta włączał tego rodzaju obrazy do serii *Bramy*, wykonał jednak również cykl obrazów nazwany wprost *Krzyż*,

gdzie symbol ten był podstawą całej kompozycji. W cyklach pod nazwą *Tradycja i Czas Przeszły* znaki krzyża zajmowały centralne miejsce w dolnej części obrazu, przyjmującej postać ich rozbudowanego obramienia i jednocześnie na poły abstrakcyjnej przegrody, zza której wylania się górski grzbiet. Niektóre obrazy z cykli *Bramy* i *Tradycja* przenoszą motyw krzyża również na zbocze lub szczyt góry, nawiązując do Golgoty.

Równolegle powstają kompozycje z podobną górą, w których zwartą zabudowę pierwszego planu tworzy głównie stół, elementy martwej natury spoczywające na jego blacie oraz ściśnięte przy nim, bardzo fragmentarycznie ukazane oparcia krzeseł i blejtramy. Artysta nazywał te obrazy martwymi naturami, chociaż *de facto* obecność typowych dla gatunku motywów jest tutaj już tylko śladowa – w niektórych obrazach nie ma ich wcale – a dominują mniej lub bardziej ciasno zestawione i nakładające się części wyposażenia pomieszczeń lub pracowni. Z biegiem lat osiemdziesiątych coraz wyraźniej zaznacza się tendencja do formalnych uproszczeń w ujęciu tematu. Wznoszący się nad frontalnie ukazaną partią nóg stołu lub biurka czworokąt jego blatu buduje skompresowaną przestrzeń zbliżenia między sylwetą góry a zespołem obiektów na pierwszym planie, których kształt określają podobnie sumaryczne, konturowe zarysy. Uwydatnione efekty ich nakładania się i zażębiania znoszą relacje przestrzennego odstępu i sprowadzają cały zespół przylegających kształtów do płaszczyzny obrazu. Jeszcze dobitniej niż we wcześniejszych ujęciach wewnątrz realizuje się tutaj czysto formalna zasada podejścia do tematu, którą Łajming opisywał jako stałą regułę konstrukcyjną swoich dzieł, polegającą na spójnym zestroju linii zaokrąglonych i prostych. Ten sam moduł kształtu owalnego wyodrębnia szybkę z ramki na zdjęcie i zarysowuje owoce lub talerzyki z owocami, ten sam moduł linii prostej i kątowo łamanej łączy krawędzie stołu i blejtramów, ten sam pośredni moduł kształtu prostokątno-falistego określa profil oparcia krzeseł – często ucięty pionową linią w połowie szerokości, mimo że nic go nie przesłania – a linie raz proste, raz faliste wymien-

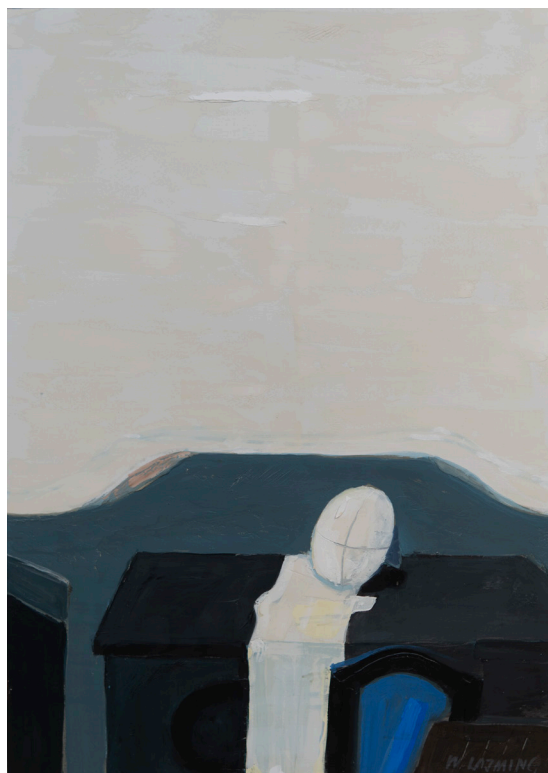
nie kreślą kontury spływających ze stołu serwet. Czasami te stypizowane, modularne kształty nasuwają różne możliwe, ale niepewne rozpoznania przedmiotowe, a czasami pozostają śladem już nieczytelnym, który wizualnie współbrzmiąc z konturami sąsiednich, mniej lub bardziej rozpoznawalnych obiektów, niesie ich nieokreślony rezonans, na zasadzie ‘i tym podobne’. Jeżeli zaś określone kształty w jakimś stopniu zachowują rozpoznawalność przedmiotową, nierzadko uzmysławia ona nierealność sposobu umiejscowienia przedmiotu w obrazie, który tłumaczy się wyłącznie logiką kompozycyjnego rytmu i zestroju form. Najlepszym przykładem jest motyw owalnej szybki kryjącej niewidoczne zdjęcie, który czasem odrywa się od ramek, by wejść w jeszcze bliższą relację z analogicznym kształtem zarysowującym owoce. Na podobnej zasadzie sposób usytuowania i zestawienia prostokątno-falistych figur, jawnie nierealny i irracjonalny, podporządkowuje się wyłącznie rytmowi wizualnej korelacji form w polu obrazu, a jednocześnie pozwala tym fragmentarycznym i znaczeniowo ambiwalentnym figurom nie tylko zarysowywać kształt oparcia krzeseł czy foteli, lecz także nasuwać dalsze skojarzenia oparte na analogii i przywołać na myśl – jak chciał artysta – kształt skrzydeł podróżnej ikony.

Zróznicowane układy motywów w martwych naturach łączy stała kompozycyjna reguła stopniowego uspokajania rytmu form i barw od dołu ku górze: do wysokości stołu kumulacja krawędzi stłoczonych, nakładających się na siebie i widocznych fragmentarycznie sprzętów tworzy rytm gęsty, rwany i niespokojny, który uspokaja się i wycisza w długich poziomych liniach stołowego blatu i w jego prostym kontraście z owalnymi zarysami talerzyków, owoców czy ramek na zdjęciu, a powyżej z horyzontalną rozciągłością powierzchni stołu dialoguje już tylko łagodnie wygięty i rozciągnięty na całą szerokość obrazu grzbiet góry, wznoszący się ku najobszerniejszej, jednolitej połaci nieba.

Również góra, pozostająca najbardziej stabilnym motywem tych szczególnych martwych natur, nieznacznie zmienia swoją sylwetę w związku



4



5

6

4. Włodzimierz Łajming, Z cyklu *Bieszczady*, 1979, akryl na kartonie, 38 x 67 cm, zbiory rodziny artysty

5. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1990, akryl na płótnie, 100 x 120 cm, zbiory rodziny artysty

6. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1992, akryl na płótnie, 84 x 120 cm, zbiory rodziny artysty

z wariantowymi zmianami układu przedmiotów poniżej: raz jej wydłużony i spłaszczony grzbiet współgra dobitniej z prostą i równoległą do niego krawędzią stołu, kiedy indziej uwydatnione krzywizny jej zboczy bliżej korespondują z owalnym kształtem ramek na stole. Stosunkowo często falisty zarys góry, rozciągnięty między bocznymi krawędziami obrazu, przebiega taką linią, która w kompozycji obrazu zestraja się szczególnie z podobną krzywizną prostokątno-falistego konturu oparcia krzesła. Elastyczność sylwety górskiego grzbietu, za każdym razem nieco inaczej włączanej w kompozycyjną całość, odróżnia ten motyw martwych natur Łajminga od całej serii studiów góry w Chmielnie, wykonywanych *in situ* i zachowujących bez zmian jej charakterystyczny profil, tak jak prezentuje się z mostku, z którego artysta ją zawsze obserwował.

Postępującemu od lat osiemdziesiątych upraszczaniu sposobu rytmicznej organizacji kształtów w obrazie i syntetyzowaniu formy towarzyszyło zawężanie gamy barwnej, głównie do skali błękitów rozpiętych między bielą a czernią, z rzadkimi akcentami żółci lub brązów. Wraz z redukcją podziałów zarysujących poszczególne motywy i wyodrębniających strefy koloru na pierwszym planie, już nie tylko w partii nieba i góry, lecz w całej strukturze kompozycyjnej wzrastał udział szerszych połaci jednej barwy. Przynosiło to bardziej równomierne rozłożenie wizualnego rytmu form i mocniejsze zespolenie całości ujednoliconej tym sposobem powierzchni obrazu, a także uwydatnienie efektów fakturowych jako czynnika zrównoważonej dystrybucji akcentów we wszystkich partiach malowidła. Identyczny proces uspojnijacej syntezy obejmował równolegle oba najdłużej rozwijane cykle Łajminga, *Martwe Natury* i *Bramy* – jeden jego język malarski określał te dwa podstawowe tematy, które poprzez szereg poszczególnych wypowiedzi, wariantowo różnych obrazów, mówiły w istocie wciąż o tym samym, niezmiennie najważniejszym i najbardziej uniwersalnym: o miejscu człowieka w świecie.

3

Zarówno w słowach autokomentarzy, jak i w wizualnej strukturze obrazów Łajminga wyraża się jego rozumienie malarstwa jako pewnej formy języka. Po pierwsze – języka, który ma swoje stałe, konstrukcyjne zasady organizacji poszczególnych wypowiedzi, stanowi jeden umowny kod figuralnego określania rzeczy. Po drugie – języka, który na tych własnych zasadach pozwala mówić obrazami o sprawach najważniejszych, bo dotyczących ludzkiej egzystencji w ogóle, zawsze i wszędzie, ponad różnicami historycznymi i odrębnością kultur. Artysta uznał za trafną i chętnie powtarzał opinię Jerzego Zabłockiego, że malując wszystkie swoje obrazy, w istocie maluje wciąż jeden obraz, na temat, który sam najkrócej określił słowami: „Natura i człowiek.”²⁵ Udało mu się wypracować własny malarski idiom, pozwalający objąć peryfrazystycznie w stosunku do dosłownego opisu **wszelkie tego rodzaju lub podobne przedmioty, wszelkie tym podobne formy zamieszkiwania i urządzania się człowieka w świecie, wszelkie materialne ślady jego konfrontowania się z naturą i zwracania ku temu, co transcendentne**. Poetyka malarstwa Łajminga, przeprowadzająca drogą formalnej syntezy od rzeczy poszczególnych i fragmentów do uogólnień, cech wspólnych, typowych i stałych jako oznak ponadczasowo ważnych reguł, przyjęła kierunek charakterystyczny dla strukturalizmu.

Językowa świadomość malarza nie ukształtowała się oczywiście w próżni. Zarówno wtedy, kiedy rozumienia sztuki w kategoriach języka uczył go Studnicki, jak i później, aż do lat osiemdziesiątych, bardzo intensywnie rozwijała się refleksja nad językiem, przenoszona również na pozadyskursywne formy, systemy symboliczne i kody komunikacyjne, a związana głównie z szerokim nurtem recepcji semiologii, strukturalizmu i teorii informacji w różnych obszarach nauki, ale także na polu artystycznym. Znajdowało w tym nurcie intelektualną inspirację wielu twórców i teoretyków sztuki, także w Polsce ukazywały się liczne książki ujmujące sztukę i kulturę w per-

spektywie semiologicznej, strukturalistycznej i cybernetycznej. Najkrócej rzecz ujmując, wśród intelektualistów pokolenia Łajminga taki kierunek zainteresowań był dość powszechny. Mimo że sam Łajming nie lubił teoretyzować na temat malarstwa, upatrując jego istotnych źródeł w niezgłębionych tajnikach ludzkiej podświadomości, podejście do sztuki od strony teorii języka i strukturalizmu nie było mu bynajmniej obce, a wręcz przeciwnie, bardzo bliskie. Wymownym świadectwem owej bliskości pozostaje domowy księgozbiór artysty, w którym obok wielu opracowań poświęconych nowoczesnemu malarstwu zwraca uwagę bogata literatura semiologiczna, strukturalistyczna i cybernetyczna. Podkreślenia i uwagi na marginesach niektórych książek – w sumie bardzo nieliczne, stosowane tylko wyjątkowo, jedynie wówczas, gdy jakiś fragment uznany został za nadzwyczajnie ważny – nie tylko dowodzą wnikliwej i refleksyjnej lektury, ale intrygują swoją adekwatnością do poetyki obrazów Łajminga. Sprawiają nieodparte wrażenie, jakby zaznaczały akurat zdania najlepiej odpowiadające charakterowi tego właśnie malarstwa, przywodzące je na myśl, dostarczające takich pojęć i fraz, które można by do niego odnieść. Jakby były śladem lektury specjalnie na to malarstwo nakierowanej lub prowadzonej przez kogoś, kto natychmiast z nim kojarzy odpowiednie fragmenty.

To tylko wrażenie, wywołane jednak sytuacją obiektywną: w przestrzeni mieszkania przy ulicy Węglarskiej w Gdańsku, gdzie Łajming myślał o malarstwie i przebywał wewnętrzną drogę od inspirujących źródeł do świadomie rozwijanych malarskich pomysłów, intelektualne zaplecze rzeczywiście, w najkonkretniejszym sensie tego słowa, tworzył księgozbiór o specyficznym profilu, w obrębie którego pozycje dotyczące sztuki sąsiadowały na półkach z literaturą semiologiczną i strukturalistyczną (*Antropologia Strukturalna* Claude’a Levi-Straussa w polskim wydaniu z 1970 roku jest tutaj reprezentatywnym przykładem), pisma artystów i książki o artystach stały obok rozpraw z teorii komunikacji, informacji i cybernetyki. Podczas gdy ów księgozbiór zamy-

kał przestrzeń od strony wejścia, z przeciwległej strony oświetlały ją duże, typowe dla pracowni malarskiej okna. Teraz, kiedy mija rok od śmierci malarza, to opuszczone wnętrze na poddaszu jest już tylko pozostałością po nieobecnych mieszkańcach, w czym przypomina obrazy Łajminga. Wśród nieużytkowanych mebli nadal toczy się jednak niemy dwugłos stojących pod ścianami płócien i domowej biblioteki, malarskich wypowiedzi artysty i książek z podkreśleniami i uwagami naniesionymi ręką jego żony, Bogdany, również absolwentki gdańskiej PWSSP i wykładowczyni tej samej uczelni, żywo interesującej się tyleż sztuką, co teorią sztuki i komunikacji. Takie pozostają obiektywne współrzędne przestrzeni owego dwugłosu malarskich i tekstowych śladów po wspólnym zamieszkiwaniu obojga, który nie może nie być echem wybrzmiewającego tu kiedyś wieloletniego dialogu najbliższych sobie osób i na pewno również rozmów o języku malarstwa. Unikając daremnych prób wnikięcia w meandry przepływu rozmaitych inspiracji przez twórczy umysł – procesu, który niewątpliwie zachodził w tej właśnie przestrzeni, ale którego tajniki sam Łajming sytuował poniżej progu świadomości podmiotu, i słusznie – pozostaje już tylko pozwolić, by na koniec niniejszego tekstu zaznaczone fragmenty książek stojących na półce w mieszkaniu artysty wybrzmiały w związku z jego malarstwem, przy minimalnym udziale słów komentarza.

Najpierw niech wybrzmi może nie zaawansowana teoria, ale bodaj jedyny zaznaczony w całej antologii *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa* fragment, który nie pochodzi z tekstu Władysława Strzebińskiego o unizmie, lecz zaczerpnięty został z innego źródła – autorem jest Henri Matisse: „(...) Moja przewodnia myśl się nie zmienia, tylko ulega ewolucji, a w ślad za nią postępują i moje środki wypowiedzenia się. Nie wyrzekam się żadnego z mych obrazów, ale gdybym miał dziś którykolwiek z nich raz jeszcze namalować, namalowałbym go zupełnie inaczej. Dążąc wciąż do tego samego celu, obieram coraz to inną drogę, by ten cel osiągnąć.”²⁶

Kwestia ‘środków wypowiedzenia się’ wraca w wyróżnionym miejscu książki *Ikonosfera*, w której Mieczysław Porębski próbował przenieść na obrazy artystyczne założenia strukturalizmu i teorię systemów informacyjnych.²⁷ Zaznaczono fragment opisujący rozwarstwienie języka na poziom poszczególnych wypowiedzi (*parole*) i poziom ogólnego systemu (*langue*), a następnie przy podkreślonych słowach „język jest systemem, który tworzą nie same dźwięki, ale ich wzajemne ustosunkowanie” na marginesie dopisano i mocno podkreślono: „obraz,” dodając dwa wykrzykniki.²⁸ W kolejnych ustępach książki również podkreślone są zdania określające strukturę jako porządek relacji, nieco dalej zaznaczenie obejmuje fragment wywodu, który stwierdzał „bogactwo i różnorodność dopełniających się wzajemnie form obrazowej prezentacji i klasyfikacji świata, w którego obrębie wszystko jest w jakiś sposób podobne i różne zarazem, trwałe i zmienne, powtarzalne i niepowtarzalne (...)”.²⁹ Przy zdaniu wyróżniającym trzy rodzaje operacji związanych z działaniem systemu, „operacja powtarzania, operacja składania i operacja zastępowania”, na marginesie widnieje dopisek: „zastępowania!”³⁰ W następnym fragmencie książki, rozwijającym zasadę systemowej substytucji, ponownie dopisane zostało ołówkiem i podkreślone słowo „obraz.”³¹

Tak oznaczona i upamiętniona lektura książki Porębskiego sugeruje, że towarzyszyło jej myślenie o obrazie jako systemie, którego poszczególne komponenty, poprzez wzajemne relacje, stają się znakami na zasadzie zastępowania swoich desygnatów.

W książce Pierre’a Guirauda *Semiologia* podkreślenia obejmują głównie fragmenty wykładające kwestię umowności znaków.³² Na jej pierwszych stronach zaznaczono stwierdzenie, że „sztuki plastyczne i literatura są rodzajami komunikowania się, opartymi na wykorzystaniu systemów znakowych i w tym samym stopniu podlegającymi ogólnej teorii znaku.”³³ We wcześniejszym akapicie cytaty z *Elementów Semiologii* Rolanda Barthesa, definiujący semiologię jako naukę „o wszelkich systemach znaków,” skomentowany

został dopiskiem: „sztuki plastyczne.” Kilka stron dalej żona malarza wyróżniła myśl, że każdy znak „jest w mniejszym lub większym stopniu umowny” – słowo „umowny” dodatkowo zaakcentowała też jego podkreśleniem, podobnie jak kończącą myśl uwagę, że zasada umowności znaku dotyczy również sztuki.³⁴ W kolejnym fragmencie książki podkreślone jest stwierdzenie, iż w obrębie danego kodu lub systemu „sens wypływa z istniejących relacji.”³⁵ Na następnej stronie odręczny dopisek przypomina o uniwersalnej zasadzie umowności znaku przy zdaniu stwierdzającym, że sztuka jest dziedzina systemów skodyfikowanych w stosunkowo mniejszym stopniu niż nauka i technika, co – jak pisze dalej Guiraud – rzutuje na kwestię komunikatywności systemu, ponieważ jasno ustalone reguły danego kodu zapewniają proste odkodowanie komunikatu przez znającego owe reguły adresata, ale z drugiej strony, jeżeli komunikat jest tak ściśle skodyfikowany, oczywistość przekazu czyni go nieciekawym, nie budzi zainteresowania i uwagi odbiorcy, w przypadku dzieła sztuki odbiera przyjemność jego interpretacji. Tej ostatniej myśli, podkreślonej czerwoną kredką, znów towarzyszy dopisek, który odnosi ją do kwestii „rozpoznawania przedmiotów w malarstwie przedstawiającym.”³⁶ Kilkanaście stron dalej podkreślony został fragment dotyczący różnych stopni kodyfikacji znaków i zwracający uwagę, że w rozmaitych formach sztuki „stosunek między elementem znaczącym a elementem znaczoną może być (...) bardziej płynny, intuicyjny i subiektywny,” czyli umowny nie na zasadzie precyzyjnej kodyfikacji, lecz na zasadzie „umowy niejasnej,” pozostawiającej odbiorcy pewne otwarte pole interpretacyjnej swobody.³⁷ Wątek ten rozwija Guiraud w ustępie poświęconym kwestii umotywowania znaku umownego przez analogię metaforyczną lub metonimiczną między znaczącym a znaczoną – to następny wyróżniony w książce fragment, podobnie jak kilka zdań po nim przeciwstawienie „znaków czysto przedstawiających,” w najmniejszym stopniu umownych, znakom nieumotywowanym, czyli arbitralnym, *stricte* umownym. Następny opatrzony podkreśleniami ustęp

książki dotyczy systemów znakowych charakterystycznych dla poezji i sztuki, w których „element znaczący może się odnosić do wielu elementów znaczonych.”³⁸ W dalszej części wywodów Bogdana Łajming najmocniej zaakcentowała zdanie: „System elementów znaczących jest więc siatką, którą przykłada się do rzeczywistości oznaczanej i która dostarcza jej formy.”³⁹

Semiologia Guirauda, intensywnie i wielokrotnie studiowana, o czym świadczą ślady kilku różnych narzędzi pisarskich użytych przez żonę artysty w podkreśleniach i dopiskach, stanowi szczególnie ważną część lekturowego i teoretycznego zaplecza, najprawdopodobniej też wsparcia, które towarzyszyło malarskim poszukiwaniom Łajminga. Lektura ta jasno oświeciła sens pojęcia ‘umowność,’ zapewne z rozmysłem wybranego przez malarza, aby w wykładzie kwalifikacyjnym najkrócej i najlepiej określiło charakter języka jego obrazów – przypomnijmy: „Wizja umownej martwej natury jest dla mnie wystarczającym polem dla wypowiedzi.”⁴⁰ Tłumaczy, dlaczego Łajming odchodził od jednoznaczności w dosłownym określaniu przedmiotów, od ich prostej rozpoznawalności w „znakach czysto przedstawiających,”⁴¹ by szukać „bardziej płynnej, intuicyjnej i subiektywnej” relacji między fragmentarycznie i ogólnie zarysowywanymi kształtami a ich przedmiotowymi desygnatami – takiej, przez którą kompozycyjne zestawienia owych kształtów mogły domyślnie „odnosić się do wielu elementów znaczonych.”⁴² Pozwala zrozumieć, dlaczego operował przy tym ‘analogią metonimiczną,’ zastępując i dyskretnie tylko podpowiadając wieloznacznym fragmentem jakąś pozostawianą wyobraźni całość.⁴³

Francuski językoznawca jest jednym z dwóch autorów, których teksty znajdujące się w domowej bibliotece Łajminga zwracają uwagę najęśniej naniesionymi podkreśleniami i innymi zaznaczeniami. Drugi to Władysław Strzemiński, jako autor *Unizmu w Malarstwie i Teorii Widzenia*. Artykuł o unizmie pokrewny jest strukturalistycznym ujęciom sztuki, przywołanym wyżej, ponieważ charakteryzuje obraz jako system budowy form i skupia się na określeniu podstaw tego sys-

temu, które, zdaniem Strzemińskiego, są w istocie stałe dla całej linii rozwojowej nowożytnego i nowoczesnego malarstwa, od baroku, poprzez Cézanne’a jako „inicjatora sztuki nowoczesnej,” po kubizm. Jego początki sięgają jednak renesansu, a konkretnie kluczowej dla renesansowego stylu zasady oparcia budowy obrazu na rytmie kontrastu linii prostych i łuków. Tę podstawową zasadę rytmicznego wiązania kształtów, rozwiniętą w baroku, uwydatnił kubizm „przez wprowadzenie zasady geometryzacji,” tak iż w malarstwie kubistycznym zyskała ona wyraźnie uwidoczniiony prymat, stała się „zasadą kierującą” budowy obrazu.⁴⁴ W sztuce barokowej „dociągano wszystkie kształty do formy łuku lub S (...), a w kubizmie konsekwentnie kształty sprowadzone są do linii prostej i łuku – do form najprostszych i najwyraźniejszych.”⁴⁵ Zasadę budowy rytmu linii prostych i łuków przyjął Strzemiński za historyczną i strukturalną podstawę malarskiego unizmu, który miał ją ostatecznie pogodzić z zasadą jednolitej całości obrazu przez ustalenie „jednakowego rytmu stosunków liczbowych wszystkich kształtów.”⁴⁶

Syntetyczne i na swój sposób strukturalistyczne podsumowanie dziejów malarstwa jako systemu budowy form, dokonane przez twórcę unizmu, pogłębia wydźwięk słów, którymi Łajming określił swoją malarską optykę, mówiąc o jej nastawieniu na grę linii okrągłych i prostych, i o konstruowaniu obrazu na zasadzie zestroju tych dwóch podstawowych typów linii. Również charakterystyczne dla struktury wizualnej samych jego dzieł rytmy kształtów prostokątnych, owalnych i esowatych czy falistych, budowane nie według logiki przestrzennego umiejscowienia przedmiotów, lecz według logiki zespolenia form w płaszczyźnie obrazu, znajdują w tym esencjalnym ujęciu historii malarstwa swój sugestywny kontekst, a prawdopodobnie też źródło inspiracji. Między ujawniającą się od początku lat siedemdziesiątych w kompozycjach gdańskiego malarza zasadą rytmizowania kształtów prostokątnych i kolistych a koncepcją Strzemińskiego rysuje się w każdym razie wyraźne pokrewieństwo malarskiej wrażliwości i podobne wyczucie porządku

form. Liczne podkreślenia w tekście o unizmie świadczą o tym, że analogie zostały dostrzeżone, choćby dopiero *ex post*.

Już od początku samodzielnej drogi twórczej mogła w jakiś sposób towarzyszyć Łajmingowi *Teoria Widzenia*, wydana w roku 1958 i od tego czasu szeroko recypowana w wielu środowiskach polskich artystów. Zwraca uwagę fakt, że podkreślenia i pojedyncze dopiski Bogdany Łajming na marginesach występują tylko w drugim rozdziale książki, szczególnie ważnym z tego względu, że Strzeмиński wyłożył tam swoją koncepcję zjawiska powidoków, przedstawiając je jako naturalną, fizjologiczną podstawę budowy obrazu na zasadzie rytmu form. Twierdził, że zasada ta, występująca już w najstarszych znanych malowidłach, legła u podstaw starożytnej sztuki Egiptu i Grecji, a wiązała się z ‘sylwetowym,’ płaszczyznowym widzeniem obiektów. „W chwili gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pisał Strzeмиński w jednym z zaznaczonych fragmentów rozdziału – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie (...). Tym tłumaczy się przenoszenie składników formy, ich ‘przesiákanie’ z przedmiotów znajdujących się obok.”⁴⁷ W naturalnym następstwie takiej transpozycji komponentów formalnych z jednego przedmiotu na inne powstaje wizualny rytm upodobnionych sylwet i stąd wzięła się zasada rytmicznego zestawiania sylwetowych linii, stanowiąca fundament systemu budowy obrazu. Strzeмиński nawiązał więc tutaj do podstawowej i stałej zasady rytmicznej organizacji form, opisanej już w artykule o unizmie, wywodząc ją nie tylko ze znacznie głębszych niż renesans, pradziejowych źródeł sztuki, lecz przede wszystkim z samej natury ‘powidokowego widzenia.’

Trudno nie skojarzyć tych treści drugiego rozdziału książki Strzeмиńskiego – też tyleż wątpliwych, co oryginalnych – z tak charakterystyczną dla malarstwa Łajminga metodą wizualnej redukcji przedmiotów do ich sylwetowo określonych kształtów, a tychże kształtów do roli modularnych figur, które ‘użyczają się’ różnym przedmiotowym desygnatom, przechodzą z jed-

nych na drugie i jednocześnie tworzą wyraźny rytm swoich zarysów w płaszczyźnie obrazu.

Z jednej strony wskazane wyżej teksty semiologiczne i strukturalistyczne, z drugiej strony teksty Strzeмиńskiego tworzą razem układ współrzędnych, który pozwala zinterpretować malarstwo Łajminga w ich siatce pojęciowej. Pierwsza oś wydobywa jego funkcję systemu znaków i szczególne cechy poetyki, która poprzez figury obrazowe mówi o tym, co najistotniejsze, bo podstawowe i stałe, ponadhistorycznie aktualne w relacji między człowiekiem a naturą. Druga odnosi go do historii sztuki, wskazując, że syntetyczna forma tego idiomu kondensuje w sobie najbardziej podstawowe, rdzenne i stałe, inwariantne cechy malarstwa w ogóle, które identyfikował Strzeмиński. Z obu względów zasadnie byłoby stwierdzić, że poszukując własnego języka wypowiedzi, jak chciał Studnicki, Łajming doszedł do malarstwa strukturalizmu.

Taka konkluzja, wpisująca twórczość artysty – wraz z symptomatycznym dla swojego czasu zapleczem lektur – w historyczny kontekst, nie może jednak przesłonić innego, co najmniej równie ważnego wymiaru tej twórczości: Łajming kierował się nie tyle potrzebą budowy językowego systemu, ile potrzebą formułowania wypowiedzi, malarstwa wyrażania się. Jeżeli w swoim wykładzie kwalifikacyjnym deklarował, że umowna martwa natura jest dla niego wystarczającym polem realizacji tej potrzeby, zwracał uwagę na nieskończony zakres różnych wariantów, w których konkretne obrazy, utrzymane w jednej ogólnej formule, mogą przemawiać za każdym razem inaczej. Artystę pociągała właśnie ta różnorodność, otwarte pole niewyczerpanych możliwości wyrazu. Tłumaczył, że zachowuje stały system konstrukcji swoich martwych natur po to, by w jego ramach różnicować nastrój, poszerzać kolejnymi obrazami skalę ekspresji, odmiennie budując przestrzeń, światło i kolor.⁴⁸ Umowny język obrazów Łajminga nie ma nic wspólnego z wyspekulowanym na chłodno systemem, który wymagałby rozkodowania kluczem takiej czy innej teorii. Na odwrót, przemawia najbardziej bezpośrednio do

wzrokowej wrażliwości, najprostszymi środkami wymowy zestroju malarskich form, barw i kształtów. Łajming był artystą wybitnym nie tylko dlatego, że mierzył się jednocześnie z podstawowymi zagadnieniami języka malarstwa i z najgłębszą, egzystencjalną tematyką, że udało mu się zbudować własny idiom zasad budowy obrazu na styku jednego z drugim. Najważniejszym świadectwem wybitnego poziomu jego artystycznych dokonań pozostają konkretne obrazy, absorbujące siłą przemawiania i zastanawiania skupioną w oszczędnej, syntetycznej formie, która sugestywnie prowadzi od tego, co najprostsze, najbliższe i zwyczajne, ku horyzontowi niezwykłości, ponadczasowości i transcendencji.

Tuczno, 22 lipca – 4 sierpnia 2023

Tekst powstał przy życzliwej pomocy Sławomira Lipnickiego i Ziemowita Łajminga, którym zawdzięczam możliwość obejrzenia trudniej dostępnych dzieł Włodzimierza Łajminga w różnych instytucjach Trójmiasta i w zbiorach rodzinnych, pozyskanie wielu materiałów wizualnych i dokumentalnych oraz informacji ustnych. Dzięki uprzejmości i gościnności Ziemka mogłem także zapoznać się z domowym archiwum i księgozbiorem jego Rodziców.

Przypisy

- ¹ Rada, którą Juliusz Studnicki kierował do swoich studentów, przytoczona przez Włodzimierza Łajminga, cyt. za: Janusz Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem przeprowadzona 12 stycznia 2006 roku,” dokument ZPAP w Gdańsku, z rodzinnego archiwum artysty.
- ² Juliusz Studnicki (1906–1978), absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, był uczniem m.in. Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza, należał do czołowych kolorystów. W 1945 r. osiadł w Sopocie i tam współtworzył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, przeniesioną w 1954 r. do Gdańska. Artysta kierował tam pracownią malarstwa, nim w 1963 r. zamieszkał w Warszawie.
- ³ Wypowiedź Łajminga w filmie dokumentalnym Anny Zelmańskiej-Lipnickiej i Sławomira Lipnickiego *Zbliżenia*, 2022.
- ⁴ Ibidem. A także Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem.” Por. Martin Heidegger, „Źródło Działa Sztuki,” tłum. Janusz Mizera, w Idem, *Drogi Lasu* (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997), 7–62.
- ⁵ Włodzimierz Łajming, „O Inspiracji. Wykład Kwalifikacyjny do Przewodu na Docenta,” 1976, maszynopis w archiwum rodzinnym.
- ⁶ Ibidem, 2.
- ⁷ Ibidem, 4.
- ⁸ Ibidem, 3.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Ibidem, 4.
- ¹¹ Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem.”
- ¹² „Łajming: Ja tej Swojej Czerni już nie Widzę,” rozm. przepr. Gabriela Pewińska, *Polska Dziennik Bałtycki*, 30 stycznia 2015, 21.
- ¹³ Wypowiedź z filmu Anny M. Mydlarskiej i Jacka Mydlarskiego, *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*, Telewizja Polska, 1996.
- ¹⁴ Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem.”
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Aleksandra Wrona, „Włodzimierz Łajming: Starszy Człowiek Więcej Mówi Szeptem,” materiał z portalu internetowego *Trójmiasto.pl*, dostępny 4 sierpnia 2023, <https://kultura.trojmiasto.pl/Wlodzimierz-Lajming-starszy-czlowiek-wiecej-mowi-szeptem-n109862.html>.
- ¹⁹ „Włodzimierz Łajming – Byłem Trębaczem w Gwardii Studnickiego,” materiał z portalu internetowego Sopockiej Galerii Essey, dostępny 4 sierpnia 2023, https://galeria-essey.pl/912,Wlodzimierz_Lajming_bylem_trebaczem_w_gwardii_Studnickiego.
- ²⁰ Anna M. Mydlarska i Jacek Mydlarski, *Sopockie Lata*, film, Telewizja Polska, 1996.
- ²¹ Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem.”
- ²² Ibidem.
- ²³ Obraz w zbiorach rodziny artysty.
- ²⁴ Obraz w zbiorach Galerii Sulmin.
- ²⁵ Wypowiedź w filmie *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*.
- ²⁶ Henri Matisse, „O Malarstwie” (1908), tłum. Stanisław Herstał, w *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963), 91.
- ²⁷ Mieczysław Porębski, *Ikonofera* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972).
- ²⁸ Ibidem, 24.
- ²⁹ Ibidem, 43.
- ³⁰ Ibidem, 44.
- ³¹ Ibidem, 48.
- ³² Pierre Guiraud, *Semiologia*, tłum. Stanisław Cichowicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974).
- ³³ Ibidem, 7.
- ³⁴ Ibidem, 15.
- ³⁵ Ibidem, 17.

³⁶ Ibidem, 19.

³⁷ Ibidem, 32.

³⁸ Ibidem, 35.

³⁹ Ibidem, 44.

⁴⁰ Łajming, „O Inspiracji,” 4.

⁴¹ Guiraud, *Semiologia*, 34.

⁴² Ibidem, 32, 35.

⁴³ Ibidem, 33.

⁴⁴ Władysław Strzemiński, „Unizm w Malarstwie” (1928), w *Artyści o Sztuce*, 410.

⁴⁵ Ibidem, 415.

⁴⁶ Ibidem, 416.

⁴⁷ Władysław Strzemiński, *Teoria Widzenia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958), 50.

⁴⁸ Wypowiedź w filmie *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*.

Bibliografia

Guiraud, Pierre. *Semiologia*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.

Heidegger, Martin. „Źródło Dzieła Sztuki.” Tłum. Janusz Mizera. W idem, *Drogi Lasu*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.

Janowski, Janusz. „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem przeprowadzona 12 stycznia 2006 roku.” Dokument ZPAP w Gdańsku.

Łajming, Włodzimierz. „O Inspiracji. Wykład Kwalifikacyjny do Przewodu na Docenta.” 1976, maszynopis.

Łajming, Włodzimierz. „Łajming: Ja tej Swojej Czerni już nie Widzę.” Rozmowę przeprowadziła Gabriela Pewińska. *Polska Dziennik Bałtycki*, 30.01.2015.

Mydlarska, Anna M. i Jacek Mydlarski. *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem* (film), Telewizja Polska, 1996.

Mydlarska, Anna M. i Jacek Mydlarski. *Sopockie Lata* (film), Telewizja Polska, 1996.

Porębski, Mieczysław. *Ikonosfera*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

Strzemiński, Władysław. „Unizm w Malarstwie.” W *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 436–453. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963.

Strzemiński, Władysław. *Teoria Widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958.

„Włodzimierz Łajming – Byłem Trębaczem w Gwardii Studnickiego.” Sopocka Galeria Essey. Dostępny 4 sierpnia 2023. https://galeriaessey.pl/912,Wlodzimierz_Lajming_bylem_trebaczem_w_gwardii_Studnickiego.

Włodzimierz Łajming. Malarstwo, Rysunek. Red. Wojciech Zmorzyński. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2007. Kat. wyst.

Włodzimierz Łajming. Red. Jarosław Bauć. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015

Wrona, Aleksandra. „Włodzimierz Łajming: Starszy Człowiek Więcej Mówi Szeptem.” *Trójmiasto.pl*. Dostępny 4 sierpnia 2023. <https://kultura.trojmiasto.pl/Wlodzimierz-Lajming-starszy-czlowiek-wiecej-mowi-szeptem-n109862.html>.

Zelmańska-Lipnicka, Anna i Sławomir Lipnicki. *Zbliżenia* (film), 2022.

SUMMARY

Stanisław CZEKALSKI

THE PAINTERLY LANGUAGE OF WŁODZIMIERZ ŁAJMING

The article analyses the sense that the concept of *painterly language* acquired in the work of Włodzimierz Łajming. This idea of discovering one's own language in painting was the focus of advice given to him by Juliusz Studnicki during his studies. The sense of this concept is considered in the article on three levels: on the level of the concept of art, which Łajming formulated by commenting on his paintings; on the level of the structure of his works; and on the level of a dialogue between the artist's painterly idiom and texts on art and language he accumulated in his home, the space where he created his paintings.

In 1976, during a presentation of his views on painting, Łajming emphasized the role of emotional experiences aroused by the shapes and colors of the external world, which find resonance in emotions that flow from the experiences of memory and from unrecognized spheres of the subconscious. Painterly sensitivities translate the effects of the interplay of both sources of inspiration into synthetic, undefined, and generalizing forms.

An analysis of the development of Łajming's work shows a consistent pursuit of still life motifs in a furnished interior as a form in such a condensed and general way that they are reduced to a symbol of man's habitation and means of siting himself in the world, or at the foot of a mountain, whose silhouette the artist

took as a symbol of everything that exceeds humanity, that remains inaccessible and mysterious.

The means of symbolizing basic and universal existential truths in the language of Łajming's paintings clearly corresponds with traces of his intensive reading of the theory of semiology and structuralism found on the pages of numerous books in this field, which constituted a significant part of his home library and accompanied the artist's work.

the 1990s, the number of people in the world who are obese has increased by 100% (World Health Organization 2000). The prevalence of obesity in the United States has increased from 15% in 1980 to 25% in 1994 (Flegal et al. 1994). In the United Kingdom, the prevalence of obesity has increased from 10% in 1980 to 15% in 1994 (Rees et al. 1995). The prevalence of obesity in the United Kingdom is similar to that in the United States (Flegal et al. 1994).

Obesity is a major risk factor for a number of chronic diseases, including coronary heart disease, stroke, type 2 diabetes, and certain types of cancer (World Health Organization 2000). Obesity is also a risk factor for a number of other health problems, including arthritis, asthma, and depression (World Health Organization 2000). Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Obesity is a complex condition, and its causes are not fully understood. However, it is generally accepted that a combination of genetic and environmental factors is responsible for the development of obesity. Genetic factors, such as the presence of certain genes, can increase the risk of obesity. Environmental factors, such as diet and physical activity, can also increase the risk of obesity. The interaction between genetic and environmental factors is complex, and it is not yet clear how they interact to cause obesity.

Patrycja IGNACZAK

Uniwersytet Warszawski, Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów
Humanistycznych i Społecznych (MISH)

POETYKA TRAUMY

Realizm traumatyczny wobec dekolonizacji

Pojęcie realizmu traumatycznego pojawiło się pierwotnie w obszarze literatury, prędko jednak znalazło głębokie uzasadnienie w polu sztuk wizualnych. Ta strategia obrazowa zdeterminowana fragmentarycznością, dekonstrukcją, inspiracją montażem okazała się doskonałą odpowiedzią na kryzys reprezentacji, szczególnie wobec doświadczeń wojennych. Trauma jako przeżycie wymykające się symbolizacji (a więc stanowiące ogromne wyzwanie dla sztuki przedstawiającej) znalazła odbicie w operowaniu narracją nieliniarną. Tradycyjne mimesis ustąpiło miejsca eksponowaniu śladów, urwanych gestów, deformacji ciała, ukazując tym samym pęknięcia rzeczywistości, których nie sposób w pełni opowiedzieć. Niemożność ujęcia w formę ujawniła się na poziomie reprezentacji malarskiej – niekoherentnej, jednostkowej i skoncentrowanej na cierpieniu.

Niniejszy artykuł stanowi metodologiczną próbę przedstawienia realizmu traumatycznego jako języka wizualnego wobec dekolonizacji. Poprzez zestawienie wybranych prac z wystawy *Dekolonizacje*, prezentowanej w 2022 roku w warszawskiej Galerii Studio, z malarstwem Emila Buckiego, osadzonym w kontekście zwrotu ar-

chiwalnego, ukazana zostanie rola artystycznego zawłaszczenia elementów ikonosfery kapitalizmu i socjalizmu jako formy gestu dekolonizacyjnego. Reinterpretacja zachodniej estetyki pop oraz trawestacja socrealistycznego idiomu będą odczytane jako proces świadomego przejmowania nad nimi kontroli, a tym samym stopniowego wyzwiania się spod wpływu obrazów zaimplementowanych w nieświadomości zbiorowej przez kolonizatora. W przypadku pop-artu – przez hegemoniczną kulturę amerykańską, natomiast w odniesieniu do realizmu socjalistycznego – przez politykę wizualną Związku Radzieckiego. Omawiane dzieła potraktowane zostaną jednocześnie jako nośniki traumatycznych treści w ujęciu psychoanalitycznym.

1. Wystawa *Dekolonizacje*

Wystawa *Dekolonizacje*, kuratorowana przez Dorotę Jarecką i Paulinę Olszewską, została otwarta 14 maja 2022 roku w warszawskiej Galerii Studio i trwała do 24 lipca tegoż roku.¹ Podejmowała problem sztuki głównie przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, powsta-

jącej w kontekście globalnych procesów dekolonizacyjnych.² Stanowiła ona kolejne ogniwo w łańcuchu działań wystawienniczych i naukowych wpisujących się w trend rozwijający się w ostatnich latach w obszarze nowej humanistyki, dotyczący dyskursów mniejszościowych. Pomysłodawczynie deklarują, że zarówno samą wystawę, jak i powstałą przy jej okazji publikację „można traktować jako wkład do tematu badań nad kulturą lewicową, także w krajach socjalizmu, powstającą w obliczu zmian dekolonizacyjnych.”³ Autorkom zależało bowiem na wyeksponowaniu praktyk artystycznych z obu stron żelaznej kurtyny, wyrastających na gruncie dezintegracji kolonialnych formacji, a co za tym idzie obyczajowo-mentalnej restrukturyzacji społeczeństw na Zachodzie.⁴

Pytanie o miejsce i rolę marginalizowanych dotąd narracji przyświecało kuratorce wystawy, starając się nie tylko przesunąć, lecz znieść opresyjnie skonstruowaną granicę między centrum artystycznej narracji a jej licznymi pograniczami. Wspólną ideologiczną płaszczyzną prac prezentowanych na wystawie okazał się protest antywojenny, natomiast elementem spajającym w znacznej mierze ich warstwę wizualną – popular art. Północnoamerykańskie techniki obrazowania, inkorporujące artefakty codziennej konsumpcji, zostały zreinterpretowane w lokalnym dla poszczególnych artystów duchu, stając się nośnikami treści społeczno-politycznych. Ilustrowały jednocześnie, jakimi strategiami peryferie artystyczne dochodziły do głosu poprzez emancypacyjne zawłaszczenie języka imperialistycznego centrum. Jednym z wymiarów poznania rzeczywistości, eksplorowanym na wystawie, było doświadczenie traumy, które również – jak postaram się to wykazać – znalazło swoje odbicie w estetyce sztuki pop.

2. Spór o dekolonizację

Pojęcie tytułowych ‘dekolonizacji’ w dyskursie akademickim generuje wiele problemów natury semantycznej. Jego definicja nie tylko pozostaje niejednoznaczna, lecz także często ulega arbitral-

nemu rozszerzeniu w zależności od zapotrzebowania. Walter Mignolo, jeden z czołowych badaczy zjawiska dekolonizacji, konsekwentnie różnicuje termin ‘dekolonizacja’ (*decolonization*) od terminu ‘dekolonialność’ (*decoloniality*).⁵ Ich znaczeniowa odmienność polega według niego na innym poziomie procesów wyzwolenia się z zależności kolonialnej, których te dotyczą. Pierwsze z przytoczonych pojęć wiąże bowiem wyłącznie z dekolonizacją państw Afryki i Azji w okresie zimnowojennym.⁶ Jej celem była wówczas walka o polityczną autonomię kraju. Termin *decoloniality* zaś ma dotyczyć dekolonizacji na poziomie *stricte* poznawczym. Chodziło o stopniowe oswobodzenie się z implementowanego przez kolonizatora sposobu myślenia, języka, internalizowanych mimowolnie obrazów czy komunikatów. Dążenie ku wolności miało się zatem dokonać poprzez „rekonstytucję epistemiczną,” polegającą na odrzuceniu wdrażanej długoletnio przez kolonizatora struktury wiedzy. Zamiarem w tym przypadku jest więc nie tyle wyzwolenie państwa, ile samego umysłu spod wpływu kolonizatora.⁷

Kuratorce posługują się na wystawie pojęciem ‘dekolonizacji’ dość tradycyjnie, bo w kontekście politycznym. Nie podejmują rozważań na temat zasadności użycia tego słowa w odniesieniu do Europy (Piotr Piotrowski uważał, że bardziej zasadne jest mówienie o postkomunizmie), lecz skupiają się na realiach geopolitycznych, w których osadzają prezentowane dzieła.⁸ Znaczącym zabiegiem jest jednak decyzja użycia tytułowego terminu w liczbie mnogiej. W ten sposób autorki świadomie zwracają uwagę na to, by nie powielać złudzenia homogenizacji zjawiska dekolonizacji. Wskazują, że nie było w historii jednorodnego kolonializmu, lecz istniało wiele zróżnicowanych kolonializmów, odznaczających się często zupełnie innym przebiegiem, poziomem zależności czy wreszcie panującymi realiami.⁹ Kuratorce, wychodząc z założenia, że język kształtuje świadomość, sprzeciwiają się redukcji lokalnych warunków omawianych procesów.

Wskazują jednocześnie, że chęć ukazania, w jaki sposób artyści w obszarze bloku wschodnie-

go oraz państw Zachodu poruszają problematykę związaną z procesami dekolonizacji, wymagała użycia liczby mnogiej. „Chociażby z tego powodu, że perspektywa z wewnątrz socjalizmu i z Zachodu na procesy dekolonizacyjne była inna; inaczej je obserwowano, inaczej o nich pisano, używano innych pojęć.”¹⁰

Na tle kulturowo-politycznym, zarysowanym przez kuratorki, sięgnięcie przez twórców po estetykę pop-artu samo w sobie jawi się jako wymowny zabieg dekolonizacyjny. Swoiste zawłaszczenie wizualnego języka, który jest tak mocno zakorzeniony w świecie amerykańskim, a właściwie niemal w całej kulturze anglosaskiej, można śmiało odczytać jako przewrotny gest emancypacyjny. Świadome przejęcie sposobu wytwarzania obrazów, utożsamianego dotąd jedynie z kolonizatorem, służyło bowiem rozbrojeniu wroga poprzez walkę jego własną bronią. Czerpanie i wykorzystywanie pop-artu nie było bynajmniej podyktowane chęcią biernego naśladownictwa, lecz oddolnym, autonomicznym impulsem negacji jego wpływu.

3. Pluralizacja pop-artu

W świadomości wielu odbiorców sztuki poza dyskursem akademickim pop-art uchodzi wyłącznie za synonim afirmacji kultury masowej. Oczywiście na elementarnym poziomie spełniał właśnie taką rolę. Uwikłany w romans z ikonosferą kapitalizmu jawił się jako zjawisko banalne, demokratyczne, zrywające z elitaryzmem sztuki. Umieszczenie przez Lawrence’a Allowaya sztuki masowej i wysokiej na linii kontinuum (w opozycji do ich tradycyjnego, hierarchicznego podziału) implikowało konieczność zmierzenia się ze statusem obrazów lansowanych przez mass media na równi z aprobowaną od wieków estetyką sztuk pięknych.¹¹ Jako że pop-art świadomie posługuje się pewnymi kliszami, reklamowanymi schematami czy rekwizytami codzienności, pozornie może być potraktowany jako instrument „standaryzacji świadomości.”¹² Podążenie jednak tym tropem

pozbawiłoby go wielokształtności, jaką właściwie odznaczał się od początku swego istnienia.

Pierwotnie, na gruncie brytyjskim, pop-art powstał jako zjawisko czysto kulturowe, a nie artystyczne. Dopiero z czasem, głównie za sprawą konferencji w MoMA, został nierozzerwalnie powiązany ze sztuką.¹³ Jako emanacja dylematów tożsamościowych w Wielkiej Brytanii lat pięćdziesiątych przejawiał się fascynacją amerykańską kulturą. To zauroczenie miało jednak charakter powierzchowny i w gruncie rzeczy wyłącznie estetyczny. Nie dotyczyło bowiem polityki, lecz sfery wizualności, komercyjnych wytworów niepopieranego ideowo systemu.

Urzekający przystępnością i aurą powszechności wygląd sztuki pop niejednokrotnie subtelnie przysłańiał pewnego rodzaju nihilizm leżący u podstaw jej wytworów.¹⁴ Marazm nie sprzyja rewolucyjnym nastrojom, jednak artyści szybko odkryli ogromny potencjał buntowniczo-krytyczny pop-artu. Często charakteryzował się on niechęcią, a nawet wrogością wobec amerykańskiej hegemonii gospodarczej.¹⁵ Nie był to bynajmniej koherentny model realizmu krytycznego, lecz wiele współistniejących pop-realizmów o zróżnicowanej, lokalnej specyfice. Nierzadko wchodziły one w przewrotny dialog ze strategiami północno-amerykańskiego pop-artu bądź tworzyły własne, odrębne taktyki plastycznego wyrazu. Adaptacja danego narzędzia (w tym narzędzia komunikacji artystycznej) nigdy nie jest procesem tożsamym jedynie z jego tłumaczeniem. Domaga się egzekwowania miejscowych realiów, wymusza transformację niektórych motywów, symboli i szeroko pojętą rekontekstualizację.¹⁶ Biorąc to pod uwagę, naturalnie w pozaamerykańskich odmianach pop-artu dominowały miejscowe osobowości telewizyjne, lokalne gwiazdy filmowe, regionalne domy mody i wszelkie inne wizualne znaki charakterystyczne dla danej zbiorowości. Wszystkie zjawiska artystyczne o wspólnym rdzeniu „pop” łączyła jednak reakcja na dynamicznie rosnącą, bezwzględłą dominację nowych środków masowego przekazu, a także powiązane z nimi obawy. Ekspresja niepokoju połączonego z polityczno-



1



2



3

1. Andrzej Strumiłło, *The Story of Christmas*, 1972–1973, offset, 69,5 x 49 cm. Dostępny 27 marca 2025. https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/5603?&arts_martist=4

2. Grzegorz Kowalski, *Kalendarz (styczeń)*, 1970/1971, serigrafia, 75 x 52,4 cm. Dostępny 27 marca 2025. <https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-222>

3. Emil Bucki, *Czerwona klatka*, 2023, olej na płótnie, 180 x 160 cm. Dzięki uprzejmości artysty

-społecznym wzburzeniem końca lat sześćdziesiątych znalazła ujście poprzez, zdawałoby się, pusty i błahy język pop-artu.

Jak pisze Piotrowski:

Rok 1968 w swym symbolicznym i rzeczywistym wymiarze wyznacza granicę periodyzacyjną w historii powojennej kultury.¹⁷ Porządek powojenny od dłuższego czasu chwiał się i kruszał powoli, by w końcu nieodwracalnie pęknąć wraz ze wszystkimi kanonami, nietkniętymi dotąd autorytetami i akademickimi relikami. Zdecydowane wytykanie błędów systemu nie ograniczyło się bynajmniej do instytucji oświaty i lokalnych władz, lecz odważnym krokiem wkroczyło do przestrzeni galeryjnej, odizolowanej sterylnymi ścianami od ludycznej rzeczywistości. Artyści zaczęli kolektywnie odwracać się od hermetycznych, skorumpowanych instytucji sztuki, podtrzymujących rasistowskie i mizoginiczne praktyki wystawiennicze. Sztuka, a tym samym i pop-art, zaczęła wreszcie wychodzić na ulice, stając się nie tylko niezwykle bliskim narzędziem krytyki, lecz także instrumentem agitacyjnym. Lewicowe ugrupowania, tworząc anarchistyczne grafiki i krytyczne plakaty, sięgały także po pop-art jako swój język sprzeciwu (choć nie była to oczywiście ani dominująca, ani tradycyjna estetyka tego środowiska).¹⁸

Nie wyczerpało to jednak wszystkich jego oblicz.

4. Pop-art jako realizm traumatyczny

Dla Jacques'a Lacana kategoria traumy, definiowanej jako przegapione czy odroczone spotkanie z Realnym, stanowiła prymarny element konstituujący rzeczywistość.¹⁹ Zgodnie z lacanowską koncepcją istotą traumatycznych doświadczeń jest ich nadmierna wczesność.²⁰ Jako że podmiot nie jest jeszcze w stanie wytworzyć adekwatnej reprezentacji w umyśle, to ujawniają się one jedynie w formie niejasnych repetycji.²¹ Niemożność pełnej werbalizacji konkretnych obiektów składających się na to wydarzenie powoduje, że desygnaty umykają psychice zostają jak gdyby trwale zawieszone w słodkim niedookreśleniu. Słodkim, bo chroniącym dążące do przyjemności *psyche* przed konfrontacją z wywołującą cierpienie rzeczywistością.

Przytoczone założenia lacanowskiej psychoanalizy wykorzystał Hal Foster do wywieńdzenia koncepcji realizmu traumatycznego jako sposobu odczytywania twórczości Andy'ego Warhola.²² Badaczowi zależało na odnalezieniu perspektywy teoretyczno-metodologicznej, która byłaby alternatywą dla interpretacji banalizującej pop-art. Przywołując prace z cyklu *Death and Disaster*, zastępuje on komercyjność sztuki popularnej wizją traumy zbiorowego podmiotu, tj. społeczeństwa.²³ Obsesyjna fiksacja artysty na punkcie reprodukcji wizerunków medialnych gwiazd miała skrywać w sobie, według Thomasa Crowa, „rzeczywistość cierpienia i śmierci.”²⁴

W tym sensie chroniczna, wręcz fanatyczna powtarzalność uprawiana przez Warhola bynajmniej nie może być w żaden sposób utożsamiana z bezrefleksyjną reprodukcją.²⁵ Nie służyła ona bowiem mimetycznej reprezentacji obiektu, lecz próbie uchwycenia prawdziwej treści traumy. Jak słusznie zauważyła Susan Sontag w swoim eseju o kampie: „Sztuka pop jest bardziej płaska i sucha, poważniejsza, bardziej zdystansowana, w końcu – bardziej nihilistyczna.”²⁶ Obraz zawiera w sobie zatem punkt na styku percepcji podmiotu i jego

świadomości bycia poddanym działaniu tegoż obrazu. Według Fostera miejsce to można identyfikować jako lacanowskie *tuché* albo wiązać je z *punctum* wprowadzonym przez Rolanda Barthesa.²⁷ W założeniu jest ono subiektywnym przymiotem fotografii, wykraczającym poza deklaratywną wiedzę odbiorcy na jej temat (*studium*).²⁸ *Punctum* jest tym, co wywołuje w widzu wrażenie nagłego ułucia, przeszywania na wskroś, jak gdyby pozwala na wgląd w metastrukturę zdjęcia.²⁹ W twórczości Warhola, biorąc pod uwagę, że posługuje się on obrazami, które już same w sobie mają status znaku, wydaje się, że *punctum* ulega paradoksalnemu procesowi uniwersalizacji.

Piotrowski, wykorzystując opracowaną przez Fostera koncepcję, zinterpretował sztukę realizmu bezpośredniego Andrzeja Wróblewskiego w kategoriach psychoanalitycznych.³⁰ Integrując lacanowskie aksjomaty traumy wraz ze spopularyzowanym przez Julię Kristevą terminem *abjection*, rozpatrzył cykl *Rozstrzelań* jako próbę ponownego budowania tożsamości i podmiotowości rozczłonkowanej przez doświadczenie traumy.³¹ Wskazuje to nie tylko na ponadczasowość metodologicznego podejścia Fostera, lecz także na uniwersalny charakter realizmu traumatycznego. Idea zastosowana do analizy twórczości nasyconej ikonografią amerykańskiej popkultury mogła bez trudu stać się narzędziem wobec polskiej rzeczywistości końca lat czterdziestych dwudziestego wieku.

5. Repetycja traumy

5.1. Wizualny protest

Wśród prac prezentowanych na wystawie *Dekolonizacje* znalazł się cykl czterech serigrafii Wolfa Vostella, zatytułowany *Olympiade*.³² Grafiki artysty, komentującego rzeczywistość społeczną z wnętrza Berlina Zachodniego, ukazują jedną z ofiar wojny wietnamskiej. Martwy mężczyzna nie został zanonimizowany przez Vostella; mimo nieznanej tożsamości, jego twarz pozostaje dokładnie widoczna. Ryciny przedstawiają zastrzelonego cywila leżącego w podartym ubraniu wśród innych ciał na suchej, kamienistej ziemi. Oblicze mężczyzny zwrócone jest w stronę odbiorcy. Poszczególne partie obrazu zostały potraktowane rozpuszczalnikiem, przez co tworzą puste, gładkie pola mglistego błękitu, rozlewające się niczym koryto rzeki.³³ Pozbawione wizualnej informacji strefy przedzierają się wzdłuż obrysu martwego ciała przedstawionego w monochromatycznej szarości. Mlecznoniebieskie połacie nie zakrywają ofiary na żadnej z odbitek, lecz dodatkowo podkreślają jej zwłoki. Jednocześnie rozczłonkują one ukazany kadr brutalnej rzeczywistości, tworząc z graficznej kompozycji zbiór nieustrukturalizowanych, przenikających się elementów.

We wszystkich czterech grafikach artysta anektuje poszczególne części ciała mężczyzny poprzez zabieg betonowania (*Betonierung*).³⁴ Praktyka ta, symptomatyczna dla twórczości Vostella, miała denotować upolitycznienie ciała w okresie wojennym. Czasie, w którym bezbronny człowiek staje się narzędziem politycznego szantażu.

Dzieło z wysokim prawdopodobieństwem można potraktować jako formę freudowskiej sublimacji, zaś wybór medium artystycznego jako rodzaj projekcji psychologicznej. Nieuświadomiony mechanizm przejawiałby się w tym, że grafika, a więc technika, której dystynktywną cechą jest wieloegzemplarzowość, doskonale materializuje uporczywą potrzebę powtarzalności, służącą próbie stworzenia adekwatnej reprezentacji traumatycznego obiektu. Nie należy w tym przypadku rozumieć go



1



2



3



4

Wolf Vostell, *Olympiade 1, 2, 3, 4*, 1972, serigrafia, 49 x 69 cm.
Dostępny 27 marca 2025.

<https://harvardartmuseums.org/collections/object/375737>

dosłownie, gdyż źródłem wypartego doświadczenia nie jest trauma sensu stricto, lecz długotrwała ekspozycja na bestialskie obrazy z wojny w Wietnamie przekazywane drogą medialną.

Rozkwit środków masowego przekazu sprawił, że dostęp do horrendalnych scen z frontu był z jednej strony nieuchronny, z drugiej zaś nieustający. „To lata 60. wraz z rewolucją medialną, telewizorem w każdym domu, umożliwiły zerwanie zasłony, mocniejszej niż żelazna kurtyna (...).”³⁵ Wstrząsające, wizualne świadectwa śmierci, barbarzyńskich gwałtów i piętrzących się mogił zostały nieodłącznie sprzężone z kieratem dnia. Trwałe wpisanie makabrycznych obrazów w prozę codzienności odcisnęło z czasem piętno na całym społeczeństwie, rozumiane jako bezpowrotna habituacja na wszelkie znaki cierpienia. Stopniowa transformacja mediów w archiwizację ofiar i repozytoria klęsk, współlistniejące ze splendorem kapitalizmu, rodziła nie tylko dysonans, lecz także zagubienie w tak ambiwalentnej rzeczywistości.

Absurdalna natura mediów rezonuje z gorzką ironią ówczesnego świata, jaką artysta dosadnie wytyka w swojej pracy. „Dlaczego ktoś, kto jest prześladowany w stanie wojny i dlatego musi biec, nie dostaje medalu, podczas gdy na olimpiadzie panuje kult medali?” – mówił Vostell, nawiązując do Igrzysk Olimpijskich, które odbyły się w 1972 roku w Monachium.³⁶ Poznawcza dezorientacja wraz ze wspomnianym emocjonalnym zubożeniem okazały się naturalnymi katalizatorami poszukiwań nowych realizmów. W świecie, w którym oddziaływanie obrazów wyparło siłę komunikatów tekstowych, zaś kultura przesycona została dyktatem wizualności, poznanie musiało bowiem przybrać charakter zapośredniczony.

Pop-art świadomie wykorzystujący emblematykę popkultury, a także czerpiący żarliwie z estetyki masowego odbiorcy, rozumieć można zatem jako jedną z dróg poznania współczesności. Przetwarzanie fotografii, reklam, włączanie w obręb dzieła insygniów sfery celebryckiej czy fetyszy nowoczesnego społeczeństwa nie służyło odzwierciedlaniu rzeczywistości, lecz docieraniu do jej istoty. Istnienie innych mediów stanowiło

zatem zarówno konieczny warunek powstania obrazu (pop-artowego dzieła), jak i środek poznania.

Fragmentaryzację grafik, poczynioną za pomocą rozpuszczalnika, rozumieć można jako nadpisywanie znaczenia. Pokawałkowanie pierwotnej fotografii zdaje się odzwierciedlać dezintegrację podmiotu, tj. rozszczepienie ludzkiej psychiki pod wpływem traumatycznego wydarzenia. Zupełnie tak, jak gdyby puste, nieregularne pola mimowolnie sugerowały niemożność konsolidacji zapamiętanych skrawków obiektu, utrudniającą jego przyswojenie.

Postać martwego mężczyzny, powielona na każdej z odbitek, ulega nieznacznym przesunięciom w polu obrazu, w zależności od tego, która część jego ciała zostaje ‘zabetonowana’. Na drugiej serigrafii znajduje się w takim miejscu kadru, że odsłania element niewidoczny na pozostałych rycinach – fragment nogi, najprawdopodobniej stojącego mężczyzny. Wystający fragment obuwia okazał się dla mnie składnikiem wyznaczającym emocjonalne nasycenie obrazu. *Punctum*, które subtelnie, lecz wyjątkowo przejrzyście sugeruje kulisy śmierci mężczyzny. Być może obuwi należy do amerykańskiego żołnierza odchodzącego z obojętnością z miejsca zbrodni, a być może do znalazcy zwłok czy towarzysza wojennego fotografa. Niejawność informacji pracy Vostella uczyniła ją jeszcze bardziej ekspresywną.

5.2. Polska odpowiedź

Piotrowski wskazuje, że posługiwanie się kategorią pop-artu w Europie Wschodniej jest problematyczne ze względu na napięcie między stylistycznym pojęciem dążącym do homogenizacji zjawiska a lokalną specyfiką tejże sztuki.³⁷ Artystyczny grunt wschodnioeuropejski nie był szczególnie podatny na północnoamerykańską fetysyzację trywialnej rzeczywistości ze względu na odmienne podłoże kulturowo-polityczne. Okres odwilży i dekady lat sześćdziesiątych upływał bowiem pod znakiem modernizmu, czy raczej należałoby powiedzieć – modernizmów. Artyści po oswobodzeniu się z więzów stalinizmu postrzegali

autonomię sztuki jako ostoję twórczej wolności.³⁸ Diagnoza Piotrowskiego również znajduje zastosowanie do terytorium Polski. W obszarze wpływów ZSRR, gdzie pacyfizm nie był znamieniem ruchów kontrkulturowych, lecz oficjalną polityką Układu Warszawskiego, pop-art wraz ze swym afektywnym ładunkiem i specyficznym zderzeniem obrazu z tekstem wykraczał poza aprobowane konwencje artystyczne.³⁹ „Władza wytworzyła sytuację, w której jakikolwiek protest przeciw wojnie stał się niezwykle trudny do wypowiedzenia, a pole dyskursywne nasączone zostało *ideozą*.”⁴⁰

Nie oznacza to oczywiście, że artyści nie czerpali z tego języka nowoczesności, czego dowodzi twórczość Andrzeja Strumiły. Jarecka w jednym z esejów określiła ją jako „socjalistyczny pop-art.”⁴¹ Mimo że, idąc tropem Piotrowskiego, można uznać to za pewne nadużycie, pozostaną przy zaproponowanej terminologii z uwagi nie tylko na analogiczny do innych pop-artów repertuar środków formalnych, jakim posługiwał się artysta, lecz także na charakterystyczne wówczas inkorporowanie wizerunków medialnych w jego dzieła o politycznym zacięciu.

Granicznym doświadczeniem, które niewątpliwie zaważyło na postawie (nie tylko artystycznej) Strumiły była podróż w 1969 roku do ogarniętego wojną Wietnamu.⁴² Artysta wcielił się wówczas niejako w rolę reportera makabrycznych wydarzeń zastanych na miejscu. Rysował i fotografował nie tylko na froncie, lecz także w bazach wojskowych. Zebrany materiał dokumentalny posłużył mu po powrocie do stworzenia wystawy *Wietnam 69*, później zaś, w 1973 roku, umożliwił wydanie albumu *The Story of Christmas* z serią offsetowych fotomontaży.⁴³

Uwzględniona na wystawie grafika artysty wykorzystuje autorską, wojenną fotografię przedstawiającą zwłoki matki z dzieckiem, umieszczoną na tle kwadratowych, anglojęzycznych druków reklamowych.⁴⁴ Dysonans między horrendalną sceną śmierci z frontu a ikonicznymi znakami współczesnej konsumpcji odzwierciedla nie tylko wspomnianą już dwoistą naturę mediów. Czerpiąc z freudowskiej psychoanalizy, można dostrzec

w nim mechanizm obronny izolacji, polegający na odłączeniu ładunku emocjonalnego od bolesnych sytuacji bądź separacji wykluczających się postaw w celu uniknięcia dyskomfortu wywołanego niespójnością między nimi. W świecie, w którym równocześnie niewinni ludzie tracą życie w wyniku konfliktów zbrojnych, a media bombardują widzów kolorowymi reklamami idealnego życia, proces izolacji tych dwóch faktów łatwo pozwala na zredukowanie nieprzyjemnego, wewnętrznego uczucia. Emocje związane z makabryczną sceną matki z dzieckiem zostają odłączone dzięki zestawieniu traumatycznego obrazu z beznamiętnymi, powtarzalnymi sloganami reklamowymi.

Podążając zaś za Lacanem, niepoddana symbolizacji rzeczywistość z wietnamskiego frontu domaga się powtórzenia, które odnajduje nie tylko w cyklu identycznych pod względem kompozycji grafik Strumiły, lecz także w zwielokrotnionych drukach reklamowych, w jakie usiane są tła odbitek. Jako że dojmujący ładunek emocjonalny został odseparowany od samej tragicznej sceny, to nie ona została zmultiplikowana na pracach artysty, lecz właśnie reklamowe broszury, zyskujące w tym oburzającym zestawieniu melancholijno-gorzki wydźwięk. Jak powiedział Warhol: „Nie chcę, by była ona istotowo taka sama – chcę, by była dokładnie ta sama. Ponieważ im dłużej patrzymy na dokładnie tę samą rzecz, tym bardziej znika sens i tym lepiej się czujemy, tym większą pustkę odczuwamy.”⁴⁵

Fotografia umierającej matki z dzieckiem odgrywa szczególną rolę jako kompozycyjne centrum. Po pierwsze, natychmiast przywołuje na myśl chrześcijańską ikonografię *pięty*, napęniając pracę dozą gorzkiej, brutalnej ironii.⁴⁶ Skojarzenie współczesnej, przeraźliwej sceny z nowotestamentowym motywem jest szczególnie wymowne w kontekście widniejących za nią znaków konsumpcji, wskazujących na zakłócony porządek sacrum i profanum. Te dwie sfery zdają się mieszać ze sobą nieustannie w świecie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pełnym kontrastów i ideologicznych antytez.



1. Emil Bucki, *Tak hartowała się stal*, 2022, olej na płótnie, 120 x 150 cm. Dzięki uprzejmości artysty

2. Emil Bucki, *Zapora*, 2023, olej na płótnie, 155 x 200 cm. Dzięki uprzejmości artysty

Po drugie, wizerunek matki z dzieckiem rezonuje z teorią relacji z obiektem Melanie Klein, w którym mechanizm rozszczepienia na wczesnym etapie życia jest naturalnym rozwojowym procesem, pozwalającym dziecku zachować symbiotyczną łączność z matką.⁴⁷ Rozszczepienie umożliwia wówczas porządkowanie zewnętrznego chaosu; dychotomiczne klasyfikowanie obiektów jako dobrych lub złych, przyjemnych albo nieprzyjemnych.⁴⁸ W pozycji schizoidalno-paranoidalnej dziecko unika skomplikowanej i niezrozumiałej jeszcze ambiwalencji zarówno ego, jak i tworzonych symbolicznych reprezentacji w umyśle.⁴⁹ Co ważne, pod wpływem stresujących bądź traumatycznych wydarzeń w życiu dorosłym pozycja ta może zostać ponownie uaktywniona.⁵⁰ Przedstawienie umierającej matki z dzieckiem zyskuje w tym kontekście kolejny wymiar; nie tylko jawi się jako dosadne świadectwo ludzkiej tragedii, lecz także stanowi ucieleśnienie psychicznych procesów wywołanych piętnem traumy.

Wyraźne aluzje do wojny w Wietnamie można odnaleźć także w *Kalendarzu* Grzegorza Kowalskiego,⁵¹ z którego dwa szkice znalazły się na wystawie *Dekolonizacje*.⁵² O ile trudno jednoznacznie określić tę wyjątkową w karierze artysty realizację pop-artem, o tyle niewątpliwie nasączona została wieloma cechami charakterystycznymi dla krytycznej odmiany tego nurtu. Komiksowość narracji, plakatowa szkicowość, schematyzacja, multiplikacja motywów i czerpanie z symboli popkultury wyraźnie wskazują na przyjętą pop-artową formułę. Ten nieoczekiwany zwrot w twórczości artysty był spowodowany wyjazdem do Stanów Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. To wówczas Kowalski zaczął wplatać w swoje prace „amerykańskie artefakty konsumpcji,” będące w PRL-u najczęściej towarami deficytowymi.⁵³

Kalendarz stanowi swoiste sprawozdanie wydarzeń oscylujących wokół roku 1968, przefiltrowane przez osobiste doświadczenia młodego wówczas mężczyzny. W szkicach prezentowanych na wystawie widoczne są przede wszystkim reminiscencje z paryskich zamieszek czy aluzje

wojenne uzyskane poprzez zastosowanie kształtu celownika karabinu.⁵⁴ Stypizowane, graficzne sylwetki ludzkie przewijają się przez kolejne karty, jak gdyby sugerując przewagę masy nad jednostką oraz anonimowość człowieka w obliczu władzy.

6. Postsowiecka trauma

O ile pop-art na podstawowym poziomie rozpatrywany był jako emanacja zachodniej kultury masowej, o tyle realizm socjalistyczny stanowił próbę stworzenia socjalistycznego odpowiednika kultury popularnej.⁵⁵ W wielu przypadkach opierał się on bowiem na reinterpretacji motywów, schematów oraz wizualnych klisz zaczerpniętych z zachodniego imaginarium. Formę filmu socrealistycznego lat trzydziestych cechowało chociażby podobieństwo do głównego wówczas nurtu filmu amerykańskiego.⁵⁶ Z kolei strukturalna analiza socrealistycznej literatury, podjęta przez Roberta Dudzińskiego, dowodzi, że wykorzystywała ona takie konwencje, które czyniły ją przystępną dla masowego odbiorcy.⁵⁷

W kontekście współczesnego malarstwa, które – na wzór historycznego pop-artu – posługuje się zmodyfikowanymi środkami wyrazu (tym razem trawestując jednak tropy socrealistyczne, a nie kapitalistyczne), warto przywołać twórczość Buckiego; artyści pochodzenia polsko-ukraińskiego, wykształconego i działającego w Krakowie. Obrazy Buckiego, szczególnie te powstałe w ciągu ostatnich trzech lat, zdefiniowane są formalnie przez dwie barwy: soczystą, jaskrawą czerwień i smolistą, głęboką czerń. Nasycone kontrasty kolorystyczne oraz sumaryczne, uproszczone kształty elementów naniesionych na malarską płaszczyznę nadają kompozycjom plakatowego rytmu. Zbliża to Buckiego w pewnym sensie zarówno do popartowych, lapidarnych realizacji, jak i wcześniejszej formuły malarstwa realizmu socjalistycznego (lata dwudzieste dwudziestego wieku), którą cechowała quasi-kolażowa struktura, wynikająca z inspiracji fotomontażem.⁵⁸ Świadomych wizualnych cytatów, jakimi posługuje się twórca, moż-

na dopatrzyć się chociażby w *Czerwonej klatce* (2023), w której usmolona twarz przedstawionej postaci męskiej przywodzi na myśl socrealistyczne fotografie górników.

Prace Buckiego roztaczają aurę surowości. Często pojawiają się na nich rozmaite przedmioty, których metaliczne powierzchnie zdają się skrzyć niczym wypolerowana, lustrzana tafla rażona snopem ostrego światła. Niekiedy są to zębate krawędzie pułapek na zwierzęta, innym razem ostrza gilotyny czy sugestywne geometryczne bariery, takie jak w obrazie *Zapora* (2023). Wszystkie z nich łączą konotacje przemocy, opresji i siły. Czyni to z nich wymowne znaki aktywizujące u odbiorców uniwersalne skojarzenia.

Jako ramę teoretyczną, umożliwiającą interpretację twórczości Buckiego, proponuję ujęcie jego praktyki artystycznej w perspektywie tzw. zwrotu archiwalnego. Egzemplifikacją tej postkonceptualnej tendencji w sztuce krajów nadbałtyckich jest chociażby zwrot archiwalny w ukraińskiej sztuce współczesnej. Wszelkie działania noszące znamiona zwrotu archiwalnego w Europie Środkowej i Wschodniej wpisują się natomiast w artystyczny nurt pracy z archiwami o charakterze globalnym.

Jak twierdzi sam artysta: „(...) dominującą kwestią, wokół której oscylują moje prace, są procesy społeczne i zjawiska kulturowe, zachodzące w krajach byłego bloku sowieckiego.”⁵⁹ Wydaje się więc, że o ile „socrealistyczne obrazy są właściwie zaklinaniem rzeczywistości mającej się dopiero zdarzyć,”⁶⁰ to kompozycje Buckiego stanowią gorzką konstatację rzeczywistości, która dzieje się na naszych oczach. Artysta bazuje w nich niejedenkrotnie na dokumentalistyce i materiałach propagandowych, co między innymi pozwala wpisać jego praktykę artystyczną do działań charakterystycznych dla zwrotu archiwalnego. Umacnia to dodatkowo fakt, że istotną rolę w jego malarskich poszukiwaniach odgrywają losy i korzenie rodzinne, rozrastające się na obszar Białorusi, Rosji i Ukrainy.⁶¹ Gra z socjalistycznym dziedzictwem staje się zatem równolegle sposobem na eksplorowanie części własnej tożsamości.

Jedna z najbardziej przekonujących hipotez, tłumacząca kolektywną chęć sięgania artystów w obszarze poradzieckim po praktyki archiwalne, wskazuje na pragnienie rewizji i (re)konstrukcji postsowieckiej kondycji oraz tożsamości.⁶² Tereeny uwolnione na początku lat dziewięćdziesiątych z okowów Związku Radzieckiego jawią się jako istna mozaika tożsamości, zdeterminowanych migracjami, doświadczeniami wojennymi oraz pluralizmem kultur i tradycji. Tym, co zdaje się pełnić funkcję konsolidującą dla tamtejszej ludności, jest doświadczenie traumy.

Piotr Sztompka, podkreślając znaczenie zjawiska traumy kulturowej, dodaje, że piętno blizn pozostawionych na kulturze jest najtrudniejsze do zmycia.⁶³ Wskazuje również, że dystynktywną cechą tzw. traum kulturowych jest ich wielopokoleniowy zakres oddziaływania.⁶⁴ Według Sztompki najbardziej traumogenne środowiska powstają wtedy, kiedy dominacja jednej kultury zostaje narzucona siłą, co doskonale odzwierciedla sytuację bloku wschodniego w okresie socjalistycznym.⁶⁵

Edit András, zamiast pisać o proponowanej przez Sztompkę postkomunistycznej „traumie zwycięstwa,”⁶⁶ postuluje, aby mówić o fenomenie akumulacji traum jako bardziej odpowiedniej diagnozie stanu postsocjalistycznego.⁶⁷ Kryje się pod tym swego rodzaju konglomerat niezasymilowanych, a więc wcześniejszych traumatycznych przeszłości socjalistycznych, przyćmionych przez nowe traumy zmian, pochodzące z hybrydowej transformacji regionu.⁶⁸ Badaczka nie tylko wskazuje dzięki temu na wielowymiarowy charakter tożsamości poradzieckich, lecz także demonstrowuje, że nie zasadzą się one na rozumianej binarnie opozycji socjalizm/kapitalizm. Kluczem do zrozumienia ich złożoności ma być bowiem hybrydyczna fuzja zarówno elementów kultury i sfery poznawczej kapitalizmu, jak i socjalizmu.

Mnogość i niejednoznaczność tożsamościowych tropów, zakorzenionych w socjalistycznej przeszłości, transformacji i kapitalistycznej teraźniejszości, może być zagrażająca dla poczucia intrapsychicznej integracji i wewnętrznej stabilno-

ści. Wskazany kryzys tożsamości zespolony zostaje z kryzysem tradycyjnej reprezentacji. Przejście w nowy rejestr rzeczywistości czy też, jak w przypadku młodego pokolenia twórców, nagłe wybudzenie się ze starego porządku kształtowanego dyktatem kolonizatora zyskuje status zdarzenia modernistycznego,⁶⁹ do którego tradycyjne formy obrazowania oparte na przyczynowo-skutkowej ciągłości zostały wyczerpane. Właściwym językiem wizualnym, pozwalającym uchwycić nie tylko zetknięcie się z czymś granicznym, lecz także hegemonicznym, takim jak narzucona konfrontacja ze spadkiem po socjalizmie, okazuje się realizm traumatyczny.

Dla wielu artystów pochodzenia ukraińskiego praca z archiwami jest często zaledwie pretekstem do badania własnej tożsamości. Wykorzystując *foundfootage*, materiały informacyjne, zawartość znalezionych przedmiotów codziennego użytku,⁷⁰ stają się, jak gdyby w duchu teorii Fostera, nieprofesjonalnymi etnografami. Penetrując obszary traumy i historii oraz poddając analizie procesy społeczne, dokonują przy tym niejednokrotnie renegotjowania własnej tożsamości. Towarzyszy temu także proces odzyskiwania kontroli. Młode pokolenie twórców mierzy się bowiem w swojej twórczości nie tylko z historyczną traumą kulturową, związaną z upadkiem komunizmu, lecz także z doświadczeniem pełnoskalowej inwazji rosyjskiej, rozpoczętej 24 lutego 2022 roku. Ogromna część inicjatyw wystawienniczych nakierowana była w ostatnich latach na eksplorację niewyraźnego słowami okrucieństwa wojny, a wraz z nią niemożliwej do wyartykułowania traumy. Podczas gdy w latach 2014–2022 artyści w znacznej mierze zwrócili się ku reinterpretacji i rewizji kwestionowanej historii w ramach procesu postkolonialnej rekombinacji, sytuacja po 2022 roku, a więc po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji, uległa zmianie polegającej na przemieszczeniu akcentu z działań mających na celu lokalną konwersję przeszłości na konstruowanie i negocjowanie teraźniejszości.⁷¹ Wybierając archiwum jako medium lub punkt odniesienia, artyści zaczynają tworzyć własne narracje historiozoficzne. Rozkładają przy tym traumy

kulturowe na czynniki pierwsze, zyskując w ten sposób aktywną władzę nad nimi, a tym samym kontrolę nad kształtowaną przez nie tożsamością.

Jednym z kluczowych elementów ukraińskiego dyskursu artystycznego jest złożony i niejednoznaczny stosunek do socrealizmu. Styl ten, sięgający korzeniami jeszcze pieriedwiżników,⁷² jawi się z jednej strony jako wstydlive dziedzictwo czasów spędzonych w radzieckich okowach, z drugiej zaś jako rodzaj gramatyki obrazu, który na tyle zdominował ikonosferę Europy Wschodniej, że pozostał immanentną częścią współczesnego malarstwa z tego regionu. Estetyczna scheda ZSRR stała się istotnym punktem odniesienia dla młodego pokolenia artystek i artystów.⁷³

Jednoznaczny przekaz to aspekt, który rysuje wyraźną paralelę między malarstwem Buckiego a plastycznym dziedzictwem realizmu socjalistycznego. Dosadna wykładnia dzieła socrealizmu była często dookreślana przez tytuły, które stanowiły integralny składnik prac, mający za zadanie zagwarantować ich czytelny wymiar. Tytuły nadane przez Buckiego, lapidarne i często dosłowne, utwierdzają widzów w ich przesłaniu.

Symptomatyczna z kolei w kontekście realizmu traumatycznego jest malarska fascynacja techniką montażu, jaką przejawia Bucki. Operowanie poetyką fragmentu, abstrahowanie określonych elementów z obrazowego pola, celowe konstruowanie świata w sposób nieuporządkowany stały się antidotum na niemożność opowiedzenia historii w sposób koherentny. Nie bez przyczyny Georges Didi-Huberman stawia tezę o narodzinach fotomontażu w okopach wojennych.⁷⁴ Zdarzenia o charakterze granicznym i przemożnym traumatycznym potencjale wymagały nowych formuł wizualnych, które musiały się narodzić wraz z początkiem dwudziestego wieku.

Cechy estetyki realizmu traumatycznego (m.in. intensywna emocjonalność, skoncentrowanie na przedstawieniu śmierci/traumy, dekonstrukcja, brutalność) szczególnie ogniskuje w sobie obraz *Tak hartowała się stal* (2022). Rozczłonkowane (*dis-membered*) męskie figury wywiedzione jak gdyby z tradycji Wróblewskiego

wskazują nie tylko na dezintegrację fizyczną, lecz także psychiczną jednostki w obliczu wojennego cierpienia. Nasycona czerwień ich ciał konotuje przy tym zarówno rozlaną krew, jak i komunistyczne barwy. Aktywizuje skojarzenia zarówno z opresją minionego komunistycznego reżimu, jak i bardzo aktualnymi wydarzeniami zza wschodniej granicy. Zapewnia ona jednocześnie wrażenie odrealnienia całej sceny, brutalnego przecięcia z Realnym.

7. Wnioski

Rozważania podjęte w niniejszej pracy dowodzą aktualności i wielowymiarowości realizmu traumatycznego, która bynajmniej nie wyczerpała się wraz z drugą połową dwudziestego wieku. Z przytoczonych w tekście przykładów wyłania się propozycja metodologicznego rozszerzenia tej plastycznej formuły o zjawiska odnoszące się nie tylko do ekspresji cierpienia czy traumy wojennej, lecz także do traumy pojmowanej jako ślad cięcia Realnego w strukturze rzeczywistości.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zilustrowanych przez wystawę *Dekolonizacje*, realizm traumatyczny manifestował się w estetyce pop-artu, podczas gdy dziś przybiera formę zwrotu archiwalnego. Oba wskazane konteksty malarskie (historyczny i współczesny) łączy wyraźne odniesienie do konfliktów zbrojnych oraz próba zmierzenia się z kolektywnym doświadczeniem traumy i zewnętrznej opresji. Ich wspólnym mianownikiem pozostaje także przewrotna apropiacja motywów wizualnych, utożsamianych z symbolem wizualnego dyktatu kolonizatora.

Zróznicowane oblicza realizmu traumatycznego determinowane są specyfiką lokalnej ikonosfery i wizualnych tradycji danego regionu. Kluczowa pozostaje jednak paralela między wykorzystaniem tego idiomu po wschodniej i zachodniej stronie żelaznej kurtyny. Sięganie przez twórców, szczególnie poza głównymi kanałami artystycznej narracji, po emblematyczne znaki ikonosfery opresyjnego kapitalizmu i socjalizmu jawi

się jako świadomy gest dekolonizacyjny. Jest nie tylko zawłaszczeniem, lecz także lokalną adaptacją języka kolonizatora, przejęciem kontroli nad jego transferowaniem i wymową. Oczywiście dopatrywanie się w każdym dziele, noszącym chociażby znamiona sztuki pop, reakcji na doświadczenie traumy byłoby nagannym nadużyciem. Niosłoby także ze sobą ryzyko jej fetyszyzacji. Nie zmienia to jednak faktu, że przedstawiona perspektywa rzuca nowe światło na problem interpretacji omówionych dzieł, zaś koncepcja realizmu traumatycznego domaga się poszerzenia o kolejne, pomijane dotąd obszary.

Przypisy

- ¹ Opis wystawy *Dekolonizacje*, dostępny 3 marca 2023, <https://teatrstudio.pl/pl/galeria/wystawy/dekolonizacje/>.
- ² Ibidem.
- ³ Dorota Jarecka i Paulina Olszewska, *Dekolonizacje* (Warszawa: Galeria Studio, 2022), 15. Kat. wyst.
- ⁴ Ibidem, 9.
- ⁵ Walter Mignolo, "Interview – Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts," rozm. przepr. Alvina Hoffmann, *E-International Relations*, 21.01.2017, dostępny 21 lutego 2023, <https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Piotr Piotrowski, *Globalne Ujęcie Sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2018), 45–46.
- ⁹ Dorota Jarecka, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opalka i Aleksy Wójtowicz, „Nie Magritte, nie Dali. Rewizje Surrealizmu. Debata Wokół 38 Numeru SZUMU,” *Magazyn Szum* 38 (2023), dostępny 15 lutego 2023, <https://magazynszum.pl/rewizje-surrealizmu/>.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Sylvia Harrison, "Lawrence Alloway: Pop Art and the Pop Art–Fine Art Continuum," w *Pop Art and Origins of Post Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 37–67.
- ¹² Donald Kuspit, "Pop Art: A Reactionary Realism," *Art Journal* 36(1) (1976): 33.
- ¹³ Konferencja *Pop Art Symposium*, MoMA, 1962.
- ¹⁴ Kuspit, "Pop Art," 37–38.
- ¹⁵ Jessica Morgan, "Political Pop: An Introduction," *Tate Research Publication*, 2015, dostępny 15 kwietnia 2023, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/jessica-morgan-political-pop-an-introduction>.
- ¹⁶ Stefana Djokic, "Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s," *Art in Translation* 14(2) (2022): 143–144.
- ¹⁷ Piotr Piotrowski, *Globalne Ujęcie*, 123.
- ¹⁸ Morgan, "Political Pop."
- ¹⁹ Jacques, Lacan, *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: Including the First English Translation of "Position of the Unconscious" by Jacques Lacan*, red. Richard Feldstein, Bruce Fink i Maire Jaanus (Albany, New York: State University of New York Press, 1995).
- ²⁰ Agata Bielik-Robson, „Słowo i Trauma: Czas, Narracja, Tożsamość,” *Teksty Drugie* 5 (2004): 28.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Hal Foster, "The Return of the Real," w *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, red. Hal Foster (Cambridge: MIT Press, 1996), 130.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Ibidem, 132.
- ²⁶ Susan Sontag, „Notatki o Kampie,” tłum. Wanda Wartenstein, *Literatura na Świecie* 9(101) (1979): 323.
- ²⁷ Foster, "The Return of the Real," 132.
- ²⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), 25–28.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Piotr Piotrowski, *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1999), 10–22.
- ³¹ Ibidem.
- ³² Wolf Vostell, *Olympiade 1–4*, 1972.
- ³³ Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 135.
- ³⁴ Ibidem, 137.
- ³⁵ Ibidem, 9.
- ³⁶ Ibidem, 135.
- ³⁷ Piotrowski, *Globalne Ujęcie*, 107.
- ³⁸ Ibidem, 109.

- ³⁹ Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 65.
- ⁴⁰ Ibidem, 63.
- ⁴¹ Ibidem, 79.
- ⁴² Ibidem, 69.
- ⁴³ Ibidem, 69–75.
- ⁴⁴ Andrzej Strumillo, *The Story of Christmas*, 1972–73.
- ⁴⁵ Hal Foster, „Powrót Realnego,” tłum. Mariusz Bryl, *Artium Quaestiones* 18 (2007): 283.
- ⁴⁶ Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 75.
- ⁴⁷ Natalia Antoszevska, „Mechanizmy Obronne w Ujęciu Psychoanalitycznym,” *Wrocławskie Studia Erazmiankie* 5 (2010): 122–123.
- ⁴⁸ Ibidem, 122–123.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Ibidem, 125–126.
- ⁵¹ Grzegorz Kowalski, *Kalendarz*, 1970–1971.
- ⁵² Grzegorz Kowalski, *Szkic do Kalendarza (Styczeń)*, 1970/1971 oraz *Szkic do Kalendarza II*, 1970–71.
- ⁵³ Aleksy Wójtowicz, „Retransmisja z Rewolucji. »Dekolonizacje« w Galerii Studio,” *Magazyn Szum* (2022), dostępny 7 marca 2023, <https://magazynszum.pl/retransmisja-z-rewolucji-dekolonizacje-w-galerii-studio/>.
- ⁵⁴ Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 55.
- ⁵⁵ Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, „Socrealizmy i Modernizacje. Rama Teoretyczno-historyczna Projektu,” w *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017), 7–45.
- ⁵⁶ Tomasz Rachwald, „Rita Hayworth na Traktorze. Socrealizm i Kino Popularne,” w *Socrealizmy i Modernizacje*, 461.
- ⁵⁷ Robert Dudziński, „Realizm Socjalistyczny i Kultura Popularna. Przypadek Literatury Polskiego Socrealizmu,” w *Socrealizmy i Modernizacje*, 463–478.
- ⁵⁸ Por. prace Aleksandra Deneiki.
- ⁵⁹ Wypowiedź Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenal, dostępny 12 lutego 2024, <https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291PoddP9mop18>.
- ⁶⁰ Anna Łazar, „Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska. Słów Kilka o Recepcji Socrealizmu w Ukrainie,” *Herito* 37(4) (2019): 202.
- ⁶¹ Dalszy ciąg wypowiedzi Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenal, dostępny 12 lutego 2024, <https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291PoddP9mop18>.
- ⁶² Harry Weeks, “Re-cognizing the post-Soviet Condition: The Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States,” *Studies in Eastern European Cinema* 1(1) (2010): 59.
- ⁶³ Piotr Sztompka, “The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies,” w *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Alexander, Ronald Eyerman, Bernhard Giesen, Piotr Sztompka (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004), 155–195.
- ⁶⁴ Ibidem, 162.
- ⁶⁵ Edit András, “An Agent Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past,” dostępny 20 marca 2024, <https://springer.in.at/en/2008/3/nachwirkungen/>.
- ⁶⁶ Sztompka, “The Trauma of Social Change,” 171.
- ⁶⁷ András, “An Agent Still at Work.”
- ⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁹ Odwołuję się tu do definicji zdarzenia modernistycznego (*modernist event*) Haydena White’a.
- ⁷⁰ Weeks, “The Trauma,” 59.
- ⁷¹ Svitlana Biedarieva, “Repeat After Me II: Echoing the War,” w *Repeat After Me II*, red. Marta Czyż (Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, 2024), 87–90. Kat. wyst.
- ⁷² Łazar, „Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska,” 202.
- ⁷³ Elżbieta Kal, „Awangarda, Totalitaryzm, Globalizacja: Wspólne Doświadczenie? Wybrane Zagadnienia Sztuki XX Wieku na Ukrainie i w Polsce,” *Ars inter Culturas* 7 (2018): 175–180.
- ⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Strategie Obrazów. Oko Historii 1*, tłum. Janusz Margański (Warszawa–Kraków: Nowy Teatr – Ha!Art, 2011), 91.

Bibliografia

- András, Edit. "An Agent Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past." Dostępny 20 marca 2024. <https://springer.in.at/en/2008/3/nachwirkungen/>.
- Antoszewska, Natalia. "Mechanizmy Obronne w Ujęciu Psychoanalitycznym." *Wrocławskie Studia Erazmiankie* 5 (2010): 114–130.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Biedariewa, Svitlana. "Repeat After Me II: Echoing the War." W *Repeat After Me II*, red. Marta Czyż, 87–99. Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, 2024.
- Bielik-Robson, Agata. "Słowo i Trauma: Czas, Narracja, Tożsamość." *Teksty Drugie* 5 (2004): 23–34.
- Didi-Huberman, Georges. *Strategie Obrazów. Oko Historii 1*. Tłum. Janusz Margański. Warszawa–Kraków: Nowy Teatr – Ha!Art, 2011.
- Djokic, Stefana. "Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s." *Art in Translation* 14(2) (2022): 142–172.
- Dudziński, Robert. "Realizm Socjalistyczny i Kultura Popularna. Przypadek Literatury Polskiego Socrealizmu." W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 463–478. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.
- Foster, Hal. "Powrót Realnego." Tłum. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* 18 (2007): 277–328.
- Foster, Hal. "The Return of the Real." W *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, red. Hal Foster, 127–168. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Harrison, Sylvia. "Lawrence Alloway: Pop Art and the Pop Art–Fine Art Continuum." W *Pop Art and Origins of Post Modernism*, 37–67. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Jarecka, Dorota, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opalka i Aleksy Wójtowicz. "Nie Magritte, nie Dali. Rewizje Surrealizmu. Debata wokół 38 Numeru SZUMU." *Magazyn Szum* 38 2023. Dostępny 15 lutego 2023. <https://magazynszum.pl/rewizje-surrealizmu/>.
- Jarecka, Dorota i Paulina Olszewska. *Dekolonizacje*. Warszawa: Galeria Studio, 2022.
- Kal, Elżbieta. "Awangarda, Totalitaryzm, Globalizacja: Wspólne Doświadczenie? Wybrane Zagadnienia Sztuki XX Wieku na Ukrainie i w Polsce." *Ars inter Culturas* 7 (2018): 144–188.
- Krippner, Stanley, Deirdre Barrett. "Transgenerational Trauma." *The Journal of Mind and Behavior* 40(1) (2019): 53–62.
- Kuspit, Donald. "Pop Art: A Reactionary Realism." *Art Journal* 36(1) (1976): 31–38.
- Lacan, Jacques. *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis: Including the First English Translation of "Position of the Unconscious" by Jacques Lacan*. Red. Richard Feldstein, Bruce Fink i Maire Jaanus. Albany, New York: State University of New York Press, 1995.
- Łazar, Anna. "Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska. Słów Kilka o Recepcji Socrealizmu w Ukrainie." *Herito* 37(4) (2019): 198–209.
- Mignolo, Walter. "Interview – Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts". Rozm. przepr. Alvina Hoffmann, *E-International Relations*, 21.01.2017. Dostępny 21 lutego 2023. <https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>.
- Morgan, Jessica. "Political Pop: An Introduction." *Tate Research Publication* 2015. Dostępny 15 kwietnia 2023. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/jessica-morgan-political-pop-an-introduction>.
- Opis wystawy *Dekolonizacje*. Dostępny 03 marca 2023. <https://teatrstudio.pl/pl/galeria/wystawy/dekolonizacje/>.
- Piotrowski, Piotr. *Globalne Ujęcie Sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2018.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 Roku*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1999.
- Rachwald, Tomasz. "Rita Hayworth na Traktorze. Socrealizm i Kino Popularne." W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 440–462. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.
- Sontag, Susan. "Notatki o Kampie." Tłum. Wanda Wartenstein. *Literatura na Świecie* 9(101) (1979): 307–323.
- Sumorok, Aleksandra, Tomasz Załuski. "Socrealizmy i Modernizacje. Rama Teoretyczno-Historyczna Projektu." W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 7–45. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.
- Sztompka, Piotr. "The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies." W *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Alexander, Ronald Eyerman, Bernhard Giesen i Piotr Sztompka, 155–195. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004.

Weeks, Harry. "Re-cognizing the post-Soviet Condition: the Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States." *Studies in Eastern European Cinema* 1(1) (2010): 59–70.

Wójtowicz, Aleksy. "Retransmisja z rewolucji. »Dekolonizacje« w Galerii Studio." *Magazyn Szum* 2022. Dostępny 07 marca 2023. <https://magazynszum.pl/retransmisja-z-rewolucji-dekolonizacje-w-galerii-studio/>.

Wypowiedź Emila Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenal. Dostępny 12 lutego 2024. <https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291PoddP9mop18>.

SUMMARY

Patrycja IGNACZAK

THE POETICS OF TRAUMA Traumatic realism and decolonization

The subject of this article is a theoretical reflection on the use of the formula of traumatic realism as a visual idiom of decolonisation. In her reflections, the Author analyses selected works from the exhibition *Decolonizations* (Studio Gallery, 2022), curated by Dorota Jarecka and Paulina Olszewska, and the paintings of Emil Bucki. Drawing on the recognitions of Jacques Lacan's psychoanalysis and Hal Foster's concept applied to the interpretation of pop art, the Author proposes a methodological framework in which works are treated both as symptoms of trauma and as signs of a denial of the colonizer's visual influence. She demonstrates how the reinterpretation of images from both the capitalist and socialist iconospheres gains the status of a decolonial gesture in the work of contemporary artists. At the same time, she highlights the continuity of the tradition of traumatic realism — from the pop art of the late 1960s and early 1970s to contemporary painting associated with the archival turn.

Julia BUGAJNA

Uniwersytet Łódzki

NAUKOWOŚĆ MUZEÓW SZTUKI Studia przypadków Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzea – w tym muzea sztuki – to w Polsce instytucje kultury ustawowo predestynowane m.in. do naukowego opracowywania powierzonego im dziedzictwa materialnego i niematerialnego. Kwestia muzeum jako miejsca nauki jest zagadnieniem do tej pory słabo rozpoznanym i opracowanym na gruncie badawczym. W tekście rozpatruję sytuację polskich muzeów sztuki w kontekście prawnych i organizacyjnych warunków prowadzenia działalności naukowej oraz specyficznej dla tych instytucji formy naukowości.

W celu przeprowadzenia kompleksowej, wieloaspektowej analizy i oceny tej sytuacji, dokonałam przeglądu dostępnej literatury przedmiotu, aktów prawnych i wewnętrznych dokumentów instytucji. Wykorzystałam także informacje i komentarze zaczerpnięte z szeregu nieustrukturyzowanych, pogłębionych wywiadów z pracownikami i pracownicami działów Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Sztuki w Łodzi wyspecjalizowanych w działalności naukowej. Punktem wyjścia dla podjętych rozważań są pytania o miejsce i formy działalności naukowej – wytwarzania i popularyzacji wiedzy – w muzeum sztuki. Czy muzeum może być jednostką tworzącą i dystrybu-

ującą wiedzę naukową? Na czym polega specyfika tej wiedzy? Czym uwarunkowane są procesy jej wytwarzania? W jaki sposób są regulowane, organizowane i realizowane? Jakże specyficzne sposoby podejścia do tych zagadnień zostały wypracowane w obu wspomnianych placówkach kultury?

Ramy Prawne i Organizacyjne dla Działalności Naukowej Muzeów w Polsce

Pojęcie *muzeum* w polskiej polityce legislacyjnej pozostaje nieobjęte ochroną prawną. Mianem tym można nazwać zarówno sztandarowe instytucje kulturalne kraju charakteryzujące się merytorycznym przekazem,¹ jak i prywatne placówki skoncentrowane głównie na komercyjnej działalności.² Już w 1987 roku Marta Krzemińska zauważyła, że liczne w dwudziestym wieku definicje muzeum uderzają swoją różnorodnością, a ich przedmiot nieustannie się zmienia, umożliwiając dalsze modyfikacje.³ Jednak – w rozumieniu, które można uznać za jedno z najbardziej powszechnych – jest

to „instytucja, której zadaniem jest gromadzenie i przechowywanie materialnych świadectw cywilizacji człowieka i jego otoczenia, ich naukowe opracowywanie, konserwowanie i udostępnianie w celu badań, nauczania i rozrywki.”⁴ Takie ujęcie koresponduje z aktualną definicją Międzynarodowej Rady Muzeów (International Council of Museums – ICOM) działającej przy UNESCO, która definiuje muzeum jako „nienakierowaną na czerpanie zysku, stałą instytucję w służbie społeczeństwu, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i eksponuje materialne i niematerialne dziedzictwo. Otwarte dla publiczności, dostępne i inkluzywne muzea propagują różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie i z udziałem społeczności, oferując różnorodne doświadczenia dla edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą.”⁵ Zbliżoną definicję przytacza przygotowana przez polski rząd *Ustawa o Muzeach* z 1996 roku, określająca muzeum jako jednostkę „organizacyjną nienastawioną na osiąganie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.”⁶ Rozumiane w ten sposób muzea, działające w oparciu o uzgodniony z ministrem kultury i dziedzictwa narodowego statut bądź regulamin, są wpisane do wykazu muzeów prowadzonego przez MKiDN.⁷ Najbardziej znaczące i szanowane z nich wpisane są dodatkowo do Państwowego Rejestru Muzeów.⁸ Są to wyjątkowe placówki muzealne, których działalność odznacza się wysokim poziomem merytorycznym, a ich zbiory mają duże znaczenie dla kultury Polski.

Muzeum jest także pojmowane jako miejsce poświęcone muzom, sztuce i nauce.⁹ W okresie PRL muzea zatrudniały wybitnych naukowców, takich jak np. Jan Białostocki, Kazimierz Michałowski czy Stanisław Lorentz, pracujących na

uniwersytetach oraz w instytutach badawczych,¹⁰ a zasłużeńi pracownicy i pracownice muzeów – np. Helena Blum czy Jerzy Zanoziński – otrzymali stopnie doktora i nominacje na stanowiska docentów. Od 1975 roku muzea w Polsce znajdują się na liście instytucji uprawnionych do posiadania stanowisk naukowo-badawczych.¹¹

Do zadań wyznaczonych tym instytucjom w *Ustawie o Muzeach* z 1996 roku należą m.in. „katalogowanie i naukowe opracowanie zgromadzonych zbiorów” oraz „organizowanie i prowadzenie badań.”¹² Naukowy kontekst działalności muzeów widoczny jest także w ich służebnej roli wobec innych podmiotów. Obejmuje ona takie działania jak: magazynowanie dóbr kultury w sposób dostępny do celów naukowych, udostępnianie ich do celów naukowych i edukacyjnych, a także prowadzenie działalności wydawniczej, która może pozwolić na upowszechnianie efektów badań prowadzonych przez osoby pracujące w muzeum czy współpracujących z nimi badaczy i badaczek. W ten sposób – jak zauważył Rafał Golać – wyodrębniają się dwa aspekty kontekstu naukowego muzeów: ich samodzielna aktywność naukowa oraz działalność o charakterze służebnym.¹³

Działalność naukowa okazuje się szczególnie ważna dla muzeów rejestrowanych, choć pozornie nie jest to wyeksponowane w regulacjach prawnych. W rzeczywistości kontekst naukowy wpływa na ocenę muzeów przy podejmowaniu decyzji o ich zakwalifikowaniu do Państwowego Rejestru Muzeów, a także podczas weryfikacji faktu, czy konkretne muzeum nadal spełnia warunki, aby na tej liście nadal się znajdować. Wpis do rejestru wiąże się nie tylko z prestiżem, ale także z dofinansowaniem ze strony państwa oraz szczególną ochroną z jego strony.¹⁴ Minister kultury i dziedzictwa narodowego określa w drodze rozporządzenia wzór wniosku o wpis do rejestru, warunki i tryb dokonania tego wpisu oraz okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia, czy muzeum nadal spełnia warunki wpisu.¹⁵ To właśnie na tym etapie uwidacznia się kontekst naukowy. Ostatnie dwie części: E i F wniosku o wpis do Państwowego Rejestru

Muzeów z 13 maja 2008 roku, dotyczą osób zajmujących się podstawową działalnością muzeum oraz opracowywania zbiorów. W części E należy podać liczbę pracowników ze stopniami naukowymi (określając ich tytuł lub stopień: profesor, doktor habilitowany, doktor) oraz wymienić doradców naukowych, jeśli placówka korzysta z ich usług. Część F koncentruje się m.in. na wydawnictwach naukowych muzeum, w tym katalogach naukowych zbiorów; publikacjach naukowych periodycznych (monograficznych i w czasopismach) poświęconych zbiorom lub poszczególnym muzealnom w ostatnich pięciu latach; publikacjach popularnonaukowych, stałych i okazjonalnych; badaniach naukowych prowadzonych w muzeum w ostatniej połowie dekad; formach współpracy z zagranicą w ostatnich pięciu latach.¹⁶

Do niedawna szczególnym przypadkiem było posiadanie przez instytucję statusu jednostki naukowej. *Ustawa o Zasadach Finansowania Nauki* z 30 kwietnia 2010 roku¹⁷ pozwoliła na zaliczenie muzeów – obok instytutów badawczych czy podstawowych jednostek organizacyjnych uczelni w rozumieniu statutów tych uczelni – do tego typu jednostek. Muzea te powinny być jednostkami organizacyjnymi posiadającymi siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, prowadzącymi badania i upowszechniającymi wiedzę.¹⁸ Muszą też w swojej codziennej działalności prowadzić w sposób ciągły badania naukowe lub prace rozwojowe. Nie bez znaczenia jest sam sposób zdefiniowania badań naukowych we wspomnianej ustawie. Od różnica ona badania podstawowe oraz stosowane.¹⁹ Pierwsze to „oryginalne prace badawcze eksperymentalne lub teoretyczne podejmowane przede wszystkim w celu zdobywania nowej wiedzy o podstawach zjawisk i obserwowalnych faktów bez nastawienia na bezpośrednie praktyczne zastosowanie lub użytkowanie.”²⁰ Zaś drugie są „podejmowane w celu zdobycia nowej wiedzy i zorientowane przede wszystkim na zastosowanie w praktyce.”²¹ Z możliwości uzyskania statusu jednostki naukowej wykluczone są muzea nieposiadające osobowości prawnej, a więc takie, które zostały założone przez osoby fizyczne lub fundacje.²²

Jeszcze niedawno w Polsce liczba muzeów posiadających status jednostki naukowej rosła. Po ewaluacji obejmującej okres 2013–2016 Komisja Ewaluacji Jednostek Naukowych (KEJN) przyznała go siedmiu instytucjom: Muzeum Archeologicznemu w Poznaniu, Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie, Muzeum i Instytutowi Zoologii Polskiej Akademii Nauk, Muzeum Narodowemu w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.²³ Niełatwo było znaleźć się w tym gronie. W przeciwieństwie do uniwersytetów czy instytutów badawczych – co podkreślili Łukasz Bratasz, Barbara Świątkowska i Kamilla Twardowska z MNK – struktura organizacyjna muzeów nie jest przystosowana do prowadzenia działalności naukowej.²⁴ Brak choćby regulacji dotyczących podziału kadry muzealników zatrudnionych w działach naukowych na tych, którzy w swojej pracy prowadzą także badania naukowe, i tych, którzy jej nie prowadzą. Same kryteria oceny także nie sprzyjały muzeom. Po zmianach wprowadzonych przez *Ustawę o Zasadach Finansowania Nauki* z 30 kwietnia 2010 roku, jednostki naukowe w Polsce były oceniane w ramach kategoryzacji z podziałem na cztery podstawowe dziedziny naukowe, co pozwalało na porównanie dokonań naukowych w tych samych lub zbieżnych obszarach badawczych. Były to nauki: 1) humanistyczne i społeczne, 2) ścisłe i inżynierskie, 3) o życiu, 4) o sztuce i twórczości artystycznej.²⁵

Na ocenę miały wpływ cztery kryteria:

- 1) dokonania naukowe i twórcze – dotyczą publikacji w czasopismach czy monografiach naukowych, a w przypadku grupy nauk o sztuce i twórczości artystycznej – także prac konserwatorskich, wystaw plastycznych czy scenariuszy, przy czym w przypadku tej grupy oraz grupy nauk o sztuce spójne tematycznie referaty wygłoszone na konferencjach naukowych są również uznawane za publikację naukową;
- 2) potencjał naukowy – odnosi się do posiadania uprawnień do nadawania stopni naukowych,

rozwoju kariery naukowej, funkcji pełnionych w redakcjach, władzach towarzystw, organizacji i instytucji;

3) efekty materialne – w ramach tego kryterium oceniane są przychody finansowe pozyskane z badań naukowych, ekspertyz, opracowań lub działań artystycznych przygotowanych na zlecenie podmiotów zewnętrznych;

4) pozostałe efekty działalności naukowej – ostatnie kryterium pozwala na pochwalenie się dziesięcioma najważniejszymi dokonaniem o charakterze ogólnospołecznym lub gospodarczym, takimi jak: organizacja konferencji, najistotniejsze publikacje, wystawy, wydarzenia popularnonaukowe i artystyczne, upowszechnianie wiedzy.²⁶

Ocena była dokonywana przez KEJN, która przyznawała jednostkom jedną z pięciu kategorii, mającą odzwierciedlać poziom reprezentowany przez placówkę w kontekście naukowości: A+, A, B+, B, C, gdzie A+ to poziom najwyższy, przodujący w skali kraju, a C – najniższy, niezadawalający. Wynik na podstawie analizy dokonanej przez KEJN miał być z jednej strony cennym odniesieniem do prowadzenia przez państwo polityki naukowej, z drugiej – wskazówką dla ocenianych placówek w rozwoju zarządzania swoją działalnością. Przyznana kategoria naukowa wiązała się z prestiżem (bądź – w przypadku niższych ocen – jego brakiem) oraz wysokością dofinansowania ze strony ministerstwa.²⁷

Trudność, z jaką mierzyły się muzea była związana z drugim kryterium, czyli potencjałem naukowym. Najwięcej punktów przyznawano tu jednostkom posiadającym prawo do nadawania stopni naukowych doktora i doktora habilitowanego (kolejno: 30 i 70 punktów), zaś muzea, pozbawione tego prawa, były na straconej pozycji. Spora dysproporcja istniała też w liczbie punktów przyznawanych za zdobycie stopnia lub tytułu naukowego przez pracownika instytucji: dwa punkty w przypadku stopnia doktora i do dziesięciu punktów w przypadku stopnia profesora (tytuł profesora). Tak duża strata w punktacji praktycznie uniemożliwiała muzeom, w których rzadko pra-

cują osoby ze stopniem naukowym wyższym od doktora, otrzymanie od KEJN noty A+.²⁸

Istotne zmiany dla muzeów przyniosła *Ustawa z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce*, zwana też ‘Konstytucją dla Nauki’ lub ‘Ustawą 2.0.’ Na jej mocy do uzyskania lub utrzymania statusu jednostki naukowej jest wymaganych co najmniej 12 pracowników lub pracowników naukowych, przypisujących swój dorobek do określonej dyscypliny naukowej. Sama ewaluacja dotyczy nie tyle jednostek jako takich, ile dyscyplin naukowych w nich prowadzonych. Dodatkowo, w ramach nowego podziału na dziedziny i dyscypliny naukowe, oddzielono od siebie nauki o kulturze i religii oraz nauki o sztuce, czyli pola, w które często wpisują się badania prowadzone w muzeach sztuki. W praktyce badawczej i publikacyjnej podział ten nie jest łatwy do przeprowadzenia. Jeśli zatem muzeum miało 12 pracowników lub pracowników naukowych, to wszystkie te osoby musiałyby przypisać swój dorobek do tej samej dyscypliny – nauk o sztuce albo nauk o kulturze i religii – uznanej przez instytucję za optymalną w zakresie oceny. W rezultacie, nowe zasady znacznie utrudniły muzeom zdobycie lub utrzymanie statusu jednostek naukowych. W wyniku kolejnej ewaluacji, obejmującej lata 2017–2021, spośród siedmiu instytucji, które go wcześniej zyskały, sześć musiało się z nim pożegnać, w tym wszystkie muzea sztuki. Zachowało go jedynie Muzeum i Instytut Zoologii PAN.²⁹

Zapisy prawne Konstytucji dla Nauki przyczyniły się do osłabienia pozycji muzeów, a w dalszej konsekwencji zmusiły je do ‘kolonizowania’ wiedzy wytwarzanej przez uniwersytety i inne typowe instytucje badawcze. Brak możliwości uzyskania lub utrzymania statusu jednostki naukowej nie tylko oznaczał obniżenie prestiżu związanego z uznaniem wkładu w rozwój nauki, ale też zamykał muzeom drogę do finansowania inicjowanych przez nie projektów naukowych, a w konsekwencji osłabiał ich szanse na współpracę z akademickimi badaczami i badaczkami.

Naukowy wymiar działalności muzeów wydaje się od lat zagwarantowany od strony formal-

no-prawnej. Mimo to organizatorzy, zarządy i zespoły muzeów mierzą się z licznymi trudnościami i wyzwaniem na polu nauki. Głównym problemem jest uznanie ich naukowości przez organy decydujące o przyznaniu, zachowaniu lub odebraniu statusu jednostek naukowych. Na przeszkodzie stoją zbyt ogólne przepisy prawne, które nie uwzględniają specyfiki profilu, misji i sposobu funkcjonowania instytucji, jakimi są muzea. Szerszym problemem, wykraczającym poza niedostatki formuł prawnych, jest dostrzeżenie, zdefiniowanie i uznanie specyfiki naukowości, z jaką mamy do czynienia w przypadku muzeów – odrębnych sposobów wytwarzania, istnienia oraz dystrybucji wiedzy.

Naukowość w Perspektywie Muzeologii i Praktyki Muzealnej

Istnieje wiele definicji nauki. W powszechnym rozumieniu można określić ją jako „zespół poglądów stanowiących usystematyzowaną całość i wchodzących w skład określonej dyscypliny badawczej”³⁰ lub – w ujęciu edukacyjnym – jako „uczenie się lub uczenie kogoś.”³¹ Niektóre działania podjęte przez muzea w Polsce i na świecie w sposób szczególny mają charakter naukowo-badawczy, co pozostaje w centrum zainteresowań niniejszej pracy. Jest to rozumiane przede wszystkim jako działania dążące do poznania naukowego, a drogą w jego kierunku są badania, czyli „prace zmierzające do poznania czegoś za pomocą analizy naukowej.”³² W niektórych aspektach, jako ściśle związane ze *stricte* naukowym kontekstem, uwzględnia się jednak inicjatywy o charakterze edukacyjnym, propagującym naukę i wiedzę naukową, którą zajmują się muzea.

Muzeolog Tomasz F. de Rosset twierdzi, że muzeum nie jest instytucją naukową – choć może się nią stać, jak w przypadku instytucji nobilitowanych dzięki zyskaniu statusu jednostek naukowych – lecz raczej, zgodnie z klasyfikacją polskiego porządku prawnego, instytucją kultury.³³ Jest natomiast *miejszem nauki*, czyli miejscem

jej przejawiania się: przestrzenią, gdzie naukę się uprawia i odbiera. Pojęcie to zostało utworzone w analogii do *miejsca sztuki*, to znaczy miejsca, w którym sztuka powstaje i można z nią obcować czy wejść w jej posiadanie. Termin *miejsce nauki* może być rozumiany bardzo szeroko i różnorodnie, co pociąga za sobą zróżnicowanie podmiotów, do których się odnosi.³⁴ W zależności od przyjmowanej koncepcji muzeum, do miejsc nauki można zaliczyć m.in.: museiony, centra edukacji i badań, biblioteki, gabinety, miejsca kultu, a także słowniki, zbiory zapisów, encyklopedie.³⁵ De Rosset podkreśla obecność pierwiastka naukowego w nowożytnej koncepcji muzeum jako przestrzeni realnej (kolekcja, biblioteka) lub dyskursywnej (encyklopedia), naturalnej lub wytworzonej sztucznie, a także publicznej lub prywatnej. Dopiero z czasem przestrzeń ta zaczęła być rozumiana jako domena doświadczeń zmysłowych, a nie intelektualnych.³⁶ Choć proporcje wytwarzania wiedzy do prezentowania kolekcji obiektów zmieniły się w koncepcji i praktyce muzeów, oba aspekty są wciąż w niej silnie obecne.

„Nie może istnieć muzeum pojmowane wyłącznie jako placówka naukowa, warsztat określonej grupy zatrudnionych tu pracowników, ale również nie można spełnić żadnego z celów muzealnictwa, jeśli się nie przygotuje instrumentów codziennej pracy jako instrumentów naukowych.”³⁷ Nauka jest obecna w podstawowych zadaniach realizowanych przez muzea. Tworzenie i rozwijanie kolekcji muzealnej winno być powiązane z ugruntowanym badawczo wartościowaniem eksponatów. Odpowiednie metody ich badań, uwarunkowane profilem placówek, powinny wyznaczać kryteria wyboru nowych eksponatów. Zgromadzone zbiory wymagają z kolei odpowiednich praktyk konserwatorskich, obejmujących także profilaktykę w tym zakresie.³⁸ Wymaga to interdyscyplinarnego podejścia. Konserwatorzy zatrudnieni w największych muzeach sztuki opracowują i wykorzystują techniki analizy fizycznej. Do prześwietlania obrazów stosowane są promienie Roentgena, zaś autoradiografia neutronowa, spektroskopia z transformacją Fouriera i reflek-

tografia w podczerwieni umożliwiającą analizę dzieł pod kątem niewykrywalnych dotąd cech fizyko-chemicznych.³⁹

Działalność naukowa prowadzona przez muzeum w dużej mierze zależy od jego specjalizacji oraz miejsca w hierarchii organizacyjnej sieci muzealnej.⁴⁰ Refleksja badawcza zdaje się być istotniejsza w przypadku dużych instytucji narodowych niż pomniejszych placówek regionalnych. Badania w muzeach zajmujących się naukami przyrodniczymi, archeologią czy etnologią mogą wydawać się bardziej oczywiste niż w muzeach sztuki. Nie umniejsza to jednak wagi tych drugich. Działalność badawcza jest wymagana do ochrony dziedzictwa kulturowego ludzkości, co jest powinnością wszystkich muzeów.

Bożena Steinborn podkreśla, że aspekt naukowy ma praca prowadzona w każdym muzeum, nie tylko w tych uhonorowanych przez KEJN. Rozdziela go przy tym na dwie sfery. Po pierwsze, dostrzega go w codziennych działaniach zespołów muzealnych, wymaganych na podstawie *Ustawy o Muzeach*, tzn. w badaniu i identyfikacji zbiorów muzealnych. Istotną rolę odgrywają w tym kontekście obiekty zgromadzone w kolekcji udostępniane publicznie i popularyzowane oraz wiedza na ich temat.⁴¹ Drugi, znacznie rzadziej spotykany sposób uprawiania nauki w muzealnych murach obejmuje praktyki, dzięki którym powstają nowe perspektywy badawcze lub nowe metodologie danej dyscypliny naukowej.⁴² Jak wskazuje Ivan Gaskell, przykładem takich działań, powstających często w wyniku długiego procesu badawczego, są wystawy i towarzyszące im katalogi.⁴³ Na skutek profesjonalizacji dyskursu wystawienniczego w sztuce, nie tylko w wymiarze instytucjonalnym, ale także wiedzotwórczym, wystawy stały się „przemyślanym i świadomie planowanym nośnikiem konkretnych wartości, postaw i, co najważniejsze, wiedzy.”⁴⁴

Steinborn, wskazując na szereg wartościowych badań realizowanych w ramach przygotowania wystaw, zaznacza jednocześnie, że warunki pracy badawczej w obszarze muzealnictwa polskiego mogłyby być znacznie lepsze. Niepełne spożytkowanie

potencjału pracowników naukowych zatrudnionych w muzeach wynika z błędnej organizacji pracy – obciążenia ich sprawami administracyjnymi.⁴⁵ Dobrymi praktykami pozwalającymi rozwiązać takie problemy mogłyby być: przejęcie opieki nad zajęciami związanymi z ruchami muzealiów przez osoby niepracujące na stanowiskach naukowych; kooperacja bibliotek muzealnych pozwalająca na sprawniejsze zdobycie potrzebnej literatury badawczej; międzynarodowa współpraca muzealników w celu wzajemnej wymiany doświadczeń i inspiracji w pracy twórczej.⁴⁶ Zmiana organizacji pracy może znacznie zwiększyć czas na zajęcia badawcze w muzeach, a w efekcie przyczynić się do znacznie lepszego wykorzystania potencjału instytucji w tym zakresie.

Gaskell, w ślad za Stevenem Connem, głosi tezę o degradacji muzeów w hierarchii organizacji naukowej, wynikającej z epistemicznej przemiany myśli zachodniej pod koniec dziewiętnastego stulecia.⁴⁷ Doszło wtedy do odejścia od paradygmatu obserwacji i gromadzenia i pójścia w stronę eksperymentalnego testowania hipotez. Uniwersytety i inne ośrodki badawcze zaczęły na skutek tej zmiany wieść prym w wytwarzaniu wiedzy, zostawiając w tyle muzea – ściśle związane z wcześniejszym modelem. Nadal wspierają one od tego czasu badania naukowe i podejmują projekty intelektualne, ale jednocześnie zajmują się przede wszystkim wiedzą na poziomie podstawowym, przyczyniając się do jej ilościowego przyrostu przez popularyzację, rezygnując jednak z zadań wiedzotwórczych.

Szansę na pozytywną zmianę dla muzeów Gaskell widzi w wykorzystaniu „zwrotu materialnego:” powrotu do produkcji wiedzy w oparciu o przedmioty, których aspekt materialny jest uchwytne dla ludzkich zmysłów,⁴⁸ który wydaje się znaczący dla instytucji muzealnych. Można powiedzieć, że są one powołane do gromadzenia przedmiotów, a tym samym – zapisanych w nich informacji. Musimy być jednak świadomi cząstkowości zgromadzonych kolekcji, pamiętając o elementach świata materialnego, które mimo ludzkiej skłonności do instytucjonalizacji nie zostały

zachowane z przeszłości, od tej najdawniejszej po najnowszą. Te ograniczenia wynikają między innymi z nietrwałości rzeczy materialnych. W tej sytuacji nieocenione są opisy przedmiotów z kolekcji przygotowane przez naukowców i naukowczynie.

Być może jednym z działań, które należałoby podjąć, aby rozwinąć naukową działalność muzeów, byłoby stworzenie osobnych działów lub innych jednostek organizacyjnych zajmujących się pracą badawczą. Postulował to Piotr Piotrowski, odnosząc się w 2014 roku do kwestii nauki w muzeach.⁴⁹ Jego zdaniem w ramach instytutów studiów zaawansowanych wydzielonych w strukturze muzeów miałyby zostać powołane trzy odrębne zespoły, składające się z:

- 1) dyrektora i pracowników administracyjnych (ciało egzekutywne);
- 2) „samodzielnych pracowników nauki,” tj. takich, którzy posiadają przynajmniej stopień doktora habilitowanego, zatrudnionych w instytucji (ciało programowe);
- 3) członków zaproszonych z zewnątrz lub dobranych z grona pracowników muzeum, posiadających tytuł naukowy lub młodszych, którzy zajmowałiby się danym problemem badawczym.

Ostatnia grupa byłaby wyłaniana na przykład w drodze konkursu oraz zatrudniana na czas podjęcia projektu o danej tematyce. Piotrowski doszukiwał się źródeł finansowania instytutów w środkach zewnętrznych, takich jak granty krajowe i – przede wszystkim – międzynarodowe. Jako przykłady instytucji potencjalnie mogących finansować takie granty publiczne podawał polskie Narodowe Centrum Nauki i Narodowy Program Rozwoju Humanistyki oraz europejskie European Research Council, wskazywał także na możliwość ubiegania się o granty z Unii Europejskiej. Takie rozwiązanie wydaje się jednak niepewne w kontekście zapewnienia ciągłości przeprowadzanych badań, w także – w szerszej perspektywie – trwania instytucji. Uzależnienie prowadzenia badań wyłącznie od zewnętrznych źródeł finansowania wydaje się zagrażać samodzielności i niezależno-

ści takich jednostek. Co więcej, powszechne skoncentrowanie się na pozyskiwaniu grantów przez muzea skutkowałoby dużą rywalizacją w dążeniu do zdobycia środków finansowych niewystarczających dla wszystkich, ta zaś odbija się negatywnie na warunkach prowadzenia badań i ogólnym rozwoju nauki.

Zróżnicowanie obszarów badawczych, którymi mogą zajmować się instytuty studiów zaawansowanych wydaje się oczywiste. Tak jak odmienne są same muzea, tak mogą różnić się od siebie utworzone przez nie jednostki naukowe. Podstawowy podział obejmuje dwa ich typy: ogólny oraz autonomiczny.⁵⁰ Pierwszy odnosi się do studiów o szeroko zakrojonym profilu, być może nawet transgresyjnym, tzn. obejmującym dyscypliny spoza głównego pola zainteresowań instytucji, co poszerza instytucjonalną bazę specjalistycznych badań. Model autonomiczny w założeniu koncentruje uwagę zespołu badawczego na własnym obszarze muzealnym, w tym na refleksji o muzeach i prowadzonych przez nie działaniach, historii i polityce instytucji na wszystkich poziomach. Takie działania mogą pozwolić na rozbudowanie wiedzy w tym zakresie, zwłaszcza, że dzięki bezpośredniemu kontaktowi z badaną materią uzyskane dane mogą być wiarygodniejsze od teorii stworzonych przez społeczność akademicką. Autoanaliza i płynące z niej wnioski mogą być przetestowane przez zespół oraz publiczność muzeum. Usytuowanie i stosowanie w praktyce wyników badań prowadzi do ich upublicznienia – jest to więc szczególnie wkład muzeów w przyrost wiedzy na temat kultury i sztuki. Co więcej, usytuowane i stosowane badania pozwalają na krytyczny ogląd innych działań podejmowanych przez instytucje: ekspozycyjnych, edukacyjnych, gromadzenia, selekcji zbiorów itd.⁵¹

Ponad dekadę temu przykładów dobrych praktyk – które należałoby przyswoić, mając na uwadze specyfikę kontekstu środkowoeuropejskiego – Piotrowski doszukiwał się na arenie muzealnictwa amerykańskiego.⁵² Tamtejsze instytuty działające przy muzeach z powodzeniem rywalizują na polu badań historyczno-artystycznych

z jednostkami typowo badawczymi, jak uniwersytety i samodzielne instytuty badawcze. Wydaje się jednak, że szukając obecnie przykładów dobrych praktyk, można sięgać znacznie bliżej, nie wykraczając poza granice Polski.

Muzeum Narodowe w Krakowie

– w Stronę Komplementarności Wiedzy

Naukę uprawianą w MNK można wpisać w tradycyjny model dominujący w środowisku muzealnym. Obejmuje on głównie badania nad kolekcją w zakresie historii sztuki i konserwacji. To przede wszystkim działania potrzebne do opracowania zbiorów oraz zabezpieczenia ich przed degradacją, tak aby zachowały się w jak najlepszym stanie możliwie długo – od zabytkowych obiektów archeologicznych po zwykle nietrwałe prace współczesne, stanowiące nowe wyzwanie w zakresie ochrony dziedzictwa. Oczywiście MNK prowadzi także innego typu działania naukowe, jednak te wydają się szczególnie wyróżniać pod względem jakości badawczej i merytorycznej. Są one realizowane przez zaprojektowane do tego działy muzeum.

Laboratorium Analiz Nieniszczących Badania Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) to wyspecjalizowany dział naukowo-badawczy MNK.⁵³ Powstał w 2004 roku jako pierwsze w Polsce laboratorium tego typu i nadal stanowi unikatową w skali kraju placówkę o światowym standardzie.⁵⁴ Od początku zadaniem LANBOZ-u było interdyscyplinarne opracowywanie muzealiów oraz ich konserwacja oparta o wiedzę z różnych dziedzin nauki i sztuki. Pierwotnie do jego podstawowych zadań należały badania materiałów w celu ustalenia „budowy obiektów muzealnych i technik ich wykonywania oraz pomiary i monitoring warunków przechowywania, prezentowania i transportu sztuki.”⁵⁵ W szerszym kontekście – zespół zajmował się doskonaleniem „zasad i metod szeroko pojętej polityki konserwatorskiej ochrony i opracowywania zbiorów,”⁵⁶ dbając o to, by metody te

były zgodne z najwyższymi międzynarodowymi standardami. Starania w tym zakresie dwukrotnie zostały docenione nagrodą Sybilli.⁵⁷

W trosce o rozwój merytoryczny oraz dostrzegając zapotrzebowanie na praktyki badawcze z obszaru nauk ścisłych, w 2007 roku postanowiono rozszerzyć zakres działalności LANBOZ-u. Zostało ono przekształcone w „nowoczesną jednostkę naukową, prowadzącą badania specjalistyczne o randze światowej, inspirującą współpracę z grupami badawczymi spoza muzeum, upowszechniającą wiedzę, szkolącą młodych badaczy i konserwatorów.”⁵⁸ Zacieśniono współpracę z ekspertami z dziedziny nauk ścisłych z innych instytucji. Zatrudniono nowych specjalistów, w tym także specjalistkę do spraw zarządzania projektami,⁵⁹ co pozwoliło na intensywne przygotowywanie wniosków aplikacyjnych do krajowych i międzynarodowych konkursów programowych.⁶⁰ Nowe projekty i uzyskane na ich poczet środki finansowe umożliwiły zakup nowoczesnej aparatury badawczej, zatrudnienie kolejnych osób oraz prowadzenie badań w zgodzie z najwyższymi standardami. W efekcie MNK uczestniczyło w licznych projektach naukowo-badawczych i niejednokrotnie je koordynowało.⁶¹

Rozszerzony profil działalności LANBOZ-u objął nie tylko wsparcie podstawowych zadań konserwatorskich pomiarami, analizami nieniszczącymi i badaniami technologicznymi, ale także badanie mechanizmów powstawania fizycznych i chemicznych zniszczeń obiektów oraz działania prewencyjne mające na celu opracowanie długofalowych strategii ochrony muzealiów. W 2020 roku z LANBOZ-u wyodrębnił się samodzielny Dział Prewencji Muzealnej pod kierunkiem Joanny Sobczyk⁶² skoncentrowany na takich praktykach, przy czym oba działy wzajemnie się uzupełniają. Specjalistyczne badania, dzięki wykwalifikowanym ekspertom i nowoczesnemu sprzętowi, pozwoliły na opracowanie autorskich metodologii, które mogą być wykorzystywane nie tylko w MNK, ale także w innych instytucjach w Polsce i na świecie.⁶³

Podstawową ideą, stojącą u genezy powstania LANBOZ-u i mającą zastosowanie do dzisiaj,

jest koncepcja *three-legged stool* zaproponowana już w 1928 roku przez Georga Stouta.⁶⁴ Ta interdyscyplinarna metoda konserwacji nadal jest doceniana i uznawana na świecie. Fundamentalna jest tutaj ścisła współpraca między trzema filarami: konserwatorem, historykiem sztuki i naukowcem. Zgodnie z tą koncepcją, w celu optymalizacji podejmowanych działań konserwatorskich, w laboratorium równolegle prowadzone są szeroko pojęte zabiegi prewencyjne i działania interwencyjne wspierane analizą i badaniami z zakresu nauk ścisłych: fizyki, chemii, biologii. Schemat *three-legged stool* w MNK zakłada funkcjonowanie LANBOZ-u jako jednego z trzech podstawowych komponentów koncepcji – filaru naukowego.⁶⁵ Jednocześnie kierownik laboratorium, Julio del Hoyo-Meléndez, dostrzega potrzebę konstruowania interdyscyplinarnego zespołu badawczego samego LANBOZ-u,⁶⁶ co ma przyczynić się do komplementarnego wytwarzania wiedzy w oparciu o wyniki badań powstające w polu różnych dziedzin i przy użyciu odmiennych narzędzi badawczych, a w efekcie – pogłębić jej złożoność i wieloaspektowość.

Wykwalifikowany zespół może dokonywać imponujących działań w zakresie badawczo-analitycznym nie tylko dzięki posiadanej wiedzy i umiejętnościom, ale również za sprawą nowoczesnego sprzętu. Badania są przeprowadzane w trzech zakresach: poprzez obrazowanie, badania fizyko-chemiczne oraz przez analizę pobranych próbek. Sprzęt MNK różni się od asortymentu innych laboratoriów: jest przystosowany specjalnie do analiz na obiektach zabytkowych, dzięki czemu zazwyczaj nie jest wymagane pobranie próbki materiału, a tym samym naruszenie dzieła.⁶⁷ W efekcie przeprowadzone przez zespół LANBOZ-u badania pozwalają na określenie składu i właściwości minerałów, z których wykonano pracę artystyczną oraz opracowanie sposobów ich ochrony, ustalenie autentyczności i historii dzieła sztuki,⁶⁸ określenie konstrukcji powierzchni obrazu, zmian kompozycji dokonujących się na przestrzeni czasu, a czasem nawet odnalezienie ukrytego w warstwie spodniej pierwotnego obra-

zu, później zamalowanego. W asortymencie laboratorium znajdują się również sprzęty przenośne, przystosowane do badania dzieł sztuki w miejscach przechowywania czy ekspozycji. Mobilna aparatura została wykorzystana między innymi przy konserwacji *Czwórki* Józefa Chełmońskiego w oddziale w Sukiennicach, która ze względu na okazałe rozmiary nie zmieściłaby się w laboratorium. Ponadto, urządzenia są wykorzystywane do badań w terenie, poza muzealnymi murami, niejednokrotnie w ramach realizacji zewnętrznych zleceń. Dostrzegając ogólnopolskie zapotrzebowanie na badania realizowane przez LANBOZ, od 2015 roku MNK we współpracy z NIMOZ prowadzi projekt Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem, udostępniając potencjał kadrowy i aparaturę innym placówkom muzealnym. Podstawową misją projektu jest stworzenie ogólnopolskiej struktury badawczej, dzięki której możliwe będzie podejmowanie działań służących poznawaniu i ochronie materialnych zasobów dziedzictwa kulturowego znajdujących się w muzeach.

Muzeum Sztuki w Łodzi

– Nowa Humanistyka i Autorefleksja

Muzeologiczna

Wiedzotwórczym wyróżnikiem MSŁ jest realizowanie innowacyjnych projektów osadzonych w kontekście nauk humanistycznych, a ściślej – nowej, inter- i transdyscyplinarnej humanistyki, czerpiącej też inspiracje i narzędzia badawcze z pola nauk społecznych. Podczas prowadzonych badań wykorzystuje się narzędzia i analizuje zagadnienia różnorodnych dyscyplin naukowych: od filozofii, przez kulturoznawstwo i historię sztuki, po socjologię czy antropologię.⁶⁹ Przyczyn takiego ukierunkowania badań można doszukiwać się w specyfice kolekcji oraz historii instytucji. Awan-gardowe antecedeny, na których zbudowane zostało MSŁ, myśl o społecznej misji muzeum, propagowana przez Władysława Strzemińskiego, a także koncepcje i praktyki wieloletniego dyrek-

tora Ryszarda Stanisławskiego, korespondujące z tą ideą, wydają się wpływać na obecny kształt działalności naukowej Muzeum Sztuki.

Ucieleśnieniem i głównym narzędziem realizacji tak pojętych praktyk naukowych jest Centrum Muzeologiczne (CM). To ośrodek teoretycznej i analitycznej refleksji naukowej nad problemami sztuki – od dwudziestowiecznej po najnowszą. Głównymi jego zadaniami są: „rozpoznanie najważniejszych kontekstów teoretycznych mających znaczenie dla recepcji i interpretacji sztuki oraz związanych z nią instytucji, w kontekście aktualnych przemian społecznych i kulturowych.”⁷⁰ CM jest także określane jako „katalizator naukowej działalności Muzeum.”⁷¹ Ma ono wspierać inne działy – współpracować z nimi merytorycznie i organizacyjnie, jednocześnie pozostając autonomicznym.⁷²

Agnieszka Pindera⁷³ dzieli realizowane przez CM zadania na trzy typy: działania towarzyszące wystawom, działania autonomiczne oraz wieloletnie projekty interdyscyplinarne.⁷⁴ Pierwsze wpisują się w program publiczny towarzyszący aktualnym wystawom czasowym w MSŁ i mają charakter ‘usługowy,’ są elementem działań, inicjowanych i zasadniczo realizowanych przez inne działy. Praktyki autonomiczne to autorskie projekty, konferencje naukowe, debaty itp. organizowane przez zespół CM. Z czasem rozwinęły się też złożone projekty wieloletnie, łączące w sobie takie formy działań, jak sympozja czy publikacje.

Przykładem takiego projektu było *Awangardowe Muzeum*. Przedsięwzięcie składało się z międzynarodowej konferencji naukowej *Muzeum Awangardy czy Awangardowe Muzeum? Kolekcjonując to, co Radykalne*, publikacji *Awangardowe Muzeum* oraz wystawy problemowej o tym samym tytule. Pierwszy z komponentów był jednocześnie zwieńczeniem zainaugurowanego przez MSŁ Roku Awangardy. W grudniu 2017 roku w międzynarodowym gronie zaprezentowano badania dotyczące kolekcjonowania sztuki jako praktyki awangardowej, instytucjonalizacji awangardy w różnych kontekstach kulturowych oraz znaczenia omawianych praktyk dla dzisiejszej

działalności muzealniczej.⁷⁵ Efektem konferencji stała się książka (2020),⁷⁶ którą Katarzyna Jagodzińska uznała za „nieocenione kompendium wiedzy na temat początków instytucjonalizacji sztuki awangardowej.”⁷⁷ W publikacji, oprócz artykułów współczesnych badaczy i badaczek, znalazły się materiały źródłowe: teksty, dokumenty ikonograficzne i fotografie dotyczące czterech (para)instytucji sztuki. Ostatnim etapem projektu była wystawa zainspirowana ekspozycjami historycznymi.⁷⁸ Jej naukowo-badawcze znaczenie zostało docenione m. in. przez Piotra Słodkowskiego, który wyróżnił ją jako jedną z trzech najlepszych wystaw historycznych 2021 roku:⁷⁹ „trzeba (...) przede wszystkim oddać temu projektowi sprawiedliwość, gdy chodzi o ciężar koncepcji kuratorskiej i zasięg kwerendy historyczno-archiwalnej.”⁸⁰

Innym przedsięwzięciem zrealizowanym przez CM było *Opowiedzieć Muzeum*. Praca nad nim rozpoczęła się w 2018 roku i została zwieńczona w 2022 roku publikacją *Proszę Mówić Dalej. Historia Społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*.⁸¹ Podczas badań doszło do międzypokoleniowej integracji w postaci spotkań oraz wywiadów obecnych pracowników MSŁ z dawnymi pracownikami i pracownicami.⁸² Badania o charakterze historyczno-kulturowym i socjologicznym opierały się na wykorzystaniu *oral history*, realizowanej zgodnie z zaleceniami Polskiego Towarzystwa Historii Mówionych oraz Łódzkiego Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich Topografie. Przeprowadzone wywiady narracyjno-biograficzne miały na celu opracowanie społecznego dziedzictwa MSŁ. Efektem jest studium muzeum jako doświadczenia pokoleniowego,⁸³ będące zarazem kontynuacją wieloletnich tradycji (auto)refleksji muzeologicznej obecnej w tej instytucji. Wyniki badań zostały jednak udokumentowane w sposób nieoczywisty: zamiast hermetycznego języka naukowego i akademickich artykułów, autorki zdecydowały się na bardziej inkluzywną formę literacką, przekazując transkrypcje wywiadów pisarzom i pisarkom, aby ci opracowali je i przygotowali w formie przystępniejszej dla szerokiego grona odbiorczego. Następnym publikacji jest wystawa *Jak Działa*

*Muzeum*⁸⁴ prezentowana w MSŁ od kwietnia 2025 roku do stycznia 2026 roku.⁸⁵ Ekspozycja skupia się „na tym, co (...) towarzyszy i pozwala funkcjonować” historii sztuki i kolekcji MSŁ.⁸⁶

Warto w tym kontekście przywołać wypowiedź Natalii Słaboń: „Wydaje mi się, że CM rysuje się gdzieś na spektrum, które wyznacza *Awangardowe Muzeum* i *Opowiedzieć Muzeum*.”⁸⁷ *Awangardowe Muzeum* to duży, pięcioletni projekt, złożony z wielu etapów, bardzo silnie osadzony w akademickich standardach badawczych, analitycznych i dyskursywnych. Patronat i zewnętrzne granty ministerialne podkreślały rangę tego wielowymiarowego zadania oraz umożliwiły podjęcie szeroko zakrojonych działań. *Opowiedzieć Muzeum* było natomiast oddolnym projektem pracownic CM, żmudnie realizowanym przez cztery lata, niejako obok głównych zadań jednostki. Przedsięwzięcie nie było też finansowane z zewnętrznych, z dodatkowych grantów. Klasyfikowana w ten sposób działalność jednostki rysuje się jako z jednej strony mocno ugruntowana w działaniach *stricte* naukowych, ale z drugiej – uzupełniana aktywnościami, które można określić jako bardziej popularnonaukowe, prospołeczne i edukacyjne. W ten sposób można doszukiwać się dwojakiego rozumienia i uprawiania nauki na gruncie CM: wytwarzania wiedzy zgodnej ze standardami akademickimi oraz jej dystrybucji, rozumianej jako wprowadzanie w obieg społeczny.

Innym dyskursywnym przedsięwzięciem była międzynarodowa konferencja *O Naukowości Muzeów*,⁸⁸ zorganizowana we współpracy z NIMOZ-em,⁸⁹ która odbyła się w grudniu 2021 roku.⁹⁰ Rozmawiano wtedy o placówkach muzealnych jako miejscach uprawiania działalności naukowej, produkcji wiedzy i aktywności analityczno-dyskursywnej. W kolejnym roku ukazała się publikacja pokonferencyjna.⁹¹ Idea przyświecająca organizacji sympozjum, a w następstwie publikacji, jest zgodna z misją CM-u, do której należy (auto)refleksja muzeologiczna. Według Słaboń muzea powinny same zdefiniować specyficzne dla siebie pojęcie naukowości i określić standardy odpowiadającej mu praktyki.⁹² Być może dzięki temu

w dalszej perspektywie możliwe będzie zniwelowanie lub przynajmniej zmniejszenie dysproporcji między ewaluacją działalności naukowo-badawczej muzeów względem uniwersytetów i instytutów badawczych. „Muzea aspirują” – zauważa Słaboń – „do bycia jednostkami naukowo-badawczymi, mimo że wiedzą, iż będą jednak na tym jakoś stratne, wobec oceniania choćby w relacji do uniwersytetów (...), przez system nieprzystosowany do wzięcia pod uwagę bądź rozszerzenia kategorii wyjściowych, ewaluacyjnych.”⁹³ Uwzględnienie specyfiki działalności naukowej prowadzonej w muzeach mogłoby wyrównać szanse, a tym samym wzbogacić instytucjonalne pole wytwarzania wiedzy o nowe jednostki.

Działania CM sprawiają, że MSŁ wyróżnia się na tle instytucji sztuki w Polsce i pełni wiodącą rolę w działalności naukowo-badawczej wpisującej się w ramy nowej humanistyki i czerpiącej inspiracje z nauk społecznych. Co więcej, szeroka (auto)refleksja przynosi działania, których celem jest zdefiniowanie specyfiki ‘naukowości muzeów’ oraz podjęcie działań na rzecz stworzenia mechanizmów prawnych, organizacyjnych i ekonomicznych, które wspierałyby jej rozwój.

Wnioski i Postulaty

Wszystkie muzea figurujące w Państwowym Rejestrze Muzeów prowadzonym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zobowiązane są do prowadzenia działalności naukowej. Jest to regulowane przez dokumenty krajowe (w pierwszej kolejności przez Ustawę o muzeach z 1996 roku) i międzynarodowe (Konstytucja ICOM).

Do niedawna szczególnym przypadkiem było posiadanie przez muzeum statusu jednostki naukowej nadawanego przez MNiSW. Wiązało się ono z prestiżem, a także z dofinansowaniem ze strony tego resortu. Wyróżnienie wynikało z wysokich standardów, którym musiały sprostać jednostki poddawane ewaluacji. Choć kryteria, które należy spełnić, od początku nie były dostosowane do specyfiki instytucji kultury, to w 2017 roku na

liście jednostek naukowo-badawczych figurowało siedem muzeów, w tym cztery muzea sztuki: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie, Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Sztuki w Łodzi. Zmiany legislacyjne z 2018 roku (Konstytucja dla Nauki) doprowadziły do tego, że muzea nie mają szans na wysoką ocenę prowadzonej przez siebie działalności naukowej i utrzymanie statusu jednostek naukowych. Obecnie nie posiada go żadne muzeum w Polsce,⁹⁴ a w chwili obecnej (wiosna 2025) nie ma informacji, aby trwały prace nad ponownym włączeniem ich do ewaluacji jednostek naukowych. Nie oznacza to jednak, że zaprzestały one uprawiania nauki albo ich dokonania w tym zakresie stały się mniej znaczące.

MNK i MSŁ mogą posłużyć za przykłady placówek muzealnych o wysokim standardzie działań naukowo-badawczych. Oba muzea zajmują się zwyczajową, podstawową działalnością z zakresu konserwacji i historii sztuki, które wynikają z elementarnego zadania placówek muzealnych: dbałości o powierzone im dziedzictwo materialne i niematerialne. Jednocześnie wyspecjalizowały się one, kładąc nacisk na różne dziedziny nauki. Ich praktyki badawcze odbywają się mimo niekorzystnych warunków prawno-organizacyjnych, kryteriów oceny dokonań oraz ograniczeń w pozyskiwaniu środków finansowych na te cele. Muzea, dzięki swojej specyfice, budują perspektywę badawczą odmienną i komplementarną względem nauki akademickiej. A tym samym przyczyniają się do bardziej holistycznego opracowywania zagadnień nie tylko z zakresu sztuki czy muzeologii, ale i dotyczących kluczowych problemów nauk humanistycznych, społecznych czy technologicznych i ścisłych.

Dlatego ważne wydaje się uznanie instytucji muzealnych za placówki naukowe i naukowo-badawcze, równoprawne wobec ośrodków akademickich czy instytutów badawczych, a także włączenie specyficznych dla nich form wytwarzania i prezentowania wiedzy do norm naukowości. Znaczącą zmianą w zakresie warunków uprawiania przez nie działalności naukowej mogłoby okazać się opracowanie nowych norm ewaluacji

wszelkich jednostek prowadzących aktywność naukowo-badawczą, które nie faworyzowałyby uniwersytetów czy instytutów badawczych kosztem instytucji kultury. Wymagałoby to opracowania kryteriów (lub subkryteriów) oceny uwzględniających specyfikę muzeów i możliwych przez nie do spełnienia dla. Z jednej strony muzea powinny funkcjonować we wspólnych ramach naukowości z jednostkami akademickimi, z drugiej – powinny być w nich wyodrębnione, przede wszystkim prawnie, organizacyjnie i ekonomicznie, właśnie ze względu na swoją specyfikę. Wyrównałoby to ich szanse na finansowanie i rozwój działalności naukowej, ale jednocześnie pozwoliłoby na współpracę badawczą i konsolidację z akademickim środowiskiem naukowym.

Przypisy

- ¹ Ich przykładami mogą być rezydencje królewskie, Muzeum Powstania Warszawskiego czy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.
- ² Przykładowo: Muzeum Szczęścia i Iluzji (*Be Happy Museum*) oraz Muzeum Mydła i Historii Brudu w Bydgoszczy. Z profilem działalności tych muzeów można zapoznać się na stronach internetowych, dostępne 3 stycznia 2024, <https://behappymuseum.com/> oraz <https://muzeummydla.pl/>.
- ³ Marta Krzezińska, *Muzeum Sztuki w Kulturze Polskiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 8.
- ⁴ Encyklopedia PWN, hasło „muzeum,” dostępny 4 stycznia 2024, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html>.
- ⁵ „A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.” (tłum. własne) – *Museum Definition*, International Council of Museums, dostępny 10 sierpnia 2024, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.
- ⁶ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385), art. 1.
- ⁷ W listopadzie 2023 roku wykaz muzeów obejmował 1047 pozycji i zawierał następujące informacje: nazwę placówki; adres jej siedziby; nazwę podmiotu, który utworzył muzeum, a w przypadku osoby fizycznej – jej imię i nazwisko.
- ⁸ Są to placówki muzealne, które muszą odznaczać się wysokim poziomem merytorycznym, a ich zbiory powinny być znaczące dla kultury Polski – zob. Państwowy Rejestr Muzeów: dostępny 3 stycznia 2024, <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php>.
- ⁹ Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński i Władysław Niedźwiecki, red., *Słownik Języka Polskiego*, t. 2 (Warszawa: 1980; oryg. 1904), cyt. za Bogdan Rymaszewski, „Nauka jako Instrument Pracy Muzeów Polskich,” *Muzealnictwo* 26 (1983): 20.
- ¹⁰ Muzeum Narodowe w Warszawie, „Historia Muzeum Narodowego w Warszawie,” dostępny 10 czerwca 2025, <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/historia-mnw/>.
- ¹¹ Rymaszewski, „Nauka jako Instrument Pracy Muzeów Polskich,” 20.
- ¹² Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, art. 2.
- ¹³ Rafał Golat, „Aspekty Naukowe w Przepisach o Muzeach,” *Muzealnictwo* 55 (2014): 69–70.
- ¹⁴ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, art. 13.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Wzór wniosku o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów z 13 maja 2008 roku.
- ¹⁷ Wspomniana *Ustawa o Zasadach Finansowania Nauki* została uchylona w październiku 2018 roku, a w jej miejsce została uchwalona tak zwana ‘Konstytucja dla Nauki.’ Istotne dla muzeów zmiany, jakie ona wniosła są opisane dalej w tekście.
- ¹⁸ Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 roku o zasadach finansowania nauki (t.j. Dz. U. z 2018 r. poz. 87 ze zm.), art. 2, pkt. 9.
- ¹⁹ Golat, „Aspekty Naukowe w Przepisach o Muzeach,” 71.
- ²⁰ Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 roku o zasadach finansowania nauki, art. 2, pkt. 3, lit. a.
- ²¹ Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 roku o zasadach finansowania nauki, art. 2, pkt. 3, lit. b.
- ²² Golat, „Aspekty Naukowe w Przepisach o Muzeach,” 71.
- ²³ POL-ON, „Spis Jednostek,” dostępny 10 sierpnia 2024, <https://www.polon.nauka.gov.pl/opi/aa/rejestry/nauka?execution=e1s1>.
- ²⁴ Łukasz Bratasz, Barbara Świątkowska i Kamilla Twardowska, „Jak Zorganizować Działalność Naukową w Muzeum,” *Muzealnictwo* 55 (2014): 21.
- ²⁵ Ibidem, 23–24.
- ²⁶ Ibidem, 24.
- ²⁷ Ibidem, 24–25.
- ²⁸ Ibidem, 25.
- ²⁹ POL-ON, „Ewaluacja Działalności Naukowej,” dostępny 3 listopada 2024, <https://radon.nauka.gov.pl/dane/ewaluacja-dzialalnosci-naukowej?pageNumber=4&pageSize=50&fieldName=name&sortOrder=ASC>.
- ³⁰ Słownik Języka Polskiego PWN, hasło „nauka,” dostępny 12 sierpnia 2024, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/nauka.html>.
- ³¹ Ibidem.
- ³² Słownik Języka Polskiego PWN, hasło „badanie,” dostępny 12 sierpnia 2024, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/badanie>.

³³ Tomasz F. de Rosset, „Muzeum jako Miejsce Nauki,” w *O Naukowości Muzeów*, red. Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń i Anna Saciuk-Gąsowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022): 32–36.

³⁴ Na tę różnorodność wpływa również fakt, że samo pojęcie nauki na przestrzeni dziejów było rozumiane w zróżnicowany sposób, jest więc ono uwarunkowane historycznie. Do grona nauk w minionych epokach zaliczano między innymi alchemię czy astrologię. W takim rozumieniu miejscami nauki byłyby także pracownie aptekarzy, alchemików, medyków czy klasztory.

³⁵ Dorota Folga-Januszewska, *Muzeum. Fenomeny i Problemy* (Kraków: Universitas, 2015), 14–18, cyt. za de Rosset, „Muzeum jako Miejsce Nauki,” 34.

³⁶ De Rosset, „Muzeum jako miejsce nauki,” w *O Naukowości Muzeów*, 34.

³⁷ Rymaszewski, „Nauka jako Instrument Pracy Muzeów Polskich,” 23.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivan Gaskell, „Muzeum Wielkich Idei,” *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* 6 (2019): 37.

⁴⁰ Patryk Banasiak, „Muzea – Nauka, Edukacja, Popularyzacja,” *Przegląd Geograficzny* 8 (2019): 669.

⁴¹ Bożena Steinborn, „Czy Muzealnik Jest Naukowcem? Kilka Uwag Praktyka,” *Muzealnictwo* 55 (2014): 19.

⁴² Ibidem.

⁴³ Gaskell, „Muzeum Wielkich Idei,” 31–32.

⁴⁴ Natalia Słaboń, „Instytucja Wiedztwórcza. O Naukowości Muzeów,” *Kalejdoskop Kultury* 2 (2021): 3–4.

⁴⁵ Steinborn, „Czy Muzealnik Jest Naukowcem? Kilka Uwag Praktyka,” 21.

⁴⁶ Ibidem, 21.

⁴⁷ Gaskell, „Muzeum Wielkich Idei,” 39–40.

⁴⁸ Ibidem, 33.

⁴⁹ Piotr Piotrowski, „Muzeum Naukowe,” *Muzealnictwo* 55 (2014): 14–18.

⁵⁰ Ibidem, 17.

⁵¹ Charles Esche, „O Badaniach Muzealnych,” w *O Naukowości Muzeów*, 9–10.

⁵² Piotrowski, „Muzeum Naukowe,” 16.

⁵³ Muzeum Narodowe w Krakowie, „LANBOZ,” dostępny 10 października 2024, <https://mnk.pl/lanboz>.

⁵⁴ Janusz Czop i Julio del Hoyo-Meléndez, rozm. Ewa Szkurlat, Radio Kraków, 15 września 2028, dostępny 10 października 2024, <https://www.radiokrakow.pl/audycje/lanboz-specjalistyczne-laboratorium-muzeum-narodowego-w-krakowie>.

⁵⁵ Janusz Czop, Barbara Łydzba-Kopczyńska i Barbara Świątkowska, „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa,” *Muzealnictwo* 58 (2018): 125.

⁵⁶ Janusz Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” *Spotkania z Zabytkami* 2 (2018): 26.

⁵⁷ Po raz pierwszy jednostkę wyróżniono za rok 2004, przyznając jej II nagrodę w kategorii *Dokonania z zakresu działalności naukowej*, a po raz drugi – za 2006 rok – II nagrodą w tej samej kategorii za kompleksowe zbadanie zagadnienia zastosowania komputerowej analizy obrazu w nieniszczących badaniach obiektów zabytkowych, w ramach której opracowano nową metodę pozwalającą zwiększyć możliwości diagnozowania. *Culture.pl*, „Sybilla 2004,” dostępny 10 października 2024, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/sybilla-2004>; *Muzeum Narodowe w Krakowie*, „Sybilla 2006,” dostępny 10 października 2024, <https://mnk.pl/aktualnosci/sybilla-2006>.

⁵⁸ Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” 27.

⁵⁹ Była to Barbara Świątkowska. Zob. Czop, Łydzba-Kopczyńska i Świątkowska, „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa,” 125.

⁶⁰ Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” 27.

⁶¹ Od 2000 do 2017 roku MNK uczestniczyło w siedemnastu projektach naukowo-badawczych. Zob. Czop, Łydzba-Kopczyńska i Świątkowska, „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa,” 125; Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” 27.

⁶² Joanna Sobczyk to wieloletnia pracowniczka LANBOZ-u, jego założycielka i kierowniczka. Z czasem jednak uznano, że dla efektywniejszego rozwoju badań technologicznych i praktyk z zakresu prewencji muzealnej warto rozwinąć autonomiczny dział, wzajemnie uzupełniający się z LANBOZ-em.

⁶³ Za przykład służą efekty projektu FIBER – *Bezpośrednie Monitorowanie Odształceń Tkanin w Celu Ochrony Zabytkowych Obiektów Tekstylnych i Podobrazi*. Polega on na rozpoznaniu własności mechanicznych i stopnia degradacji zabytkowych tkanin oraz skonstruowaniu czujnika światłowodowego do pomiarów odształceń w tkaninach zabytkowych. Natomiast owocem innego projektu, ANOXIA – *Bezpieczna Ekspozycja w Muzeach Dzieł Sztuki Wrażliwych na Fotodegradację*,

było opracowanie bezpiecznej metody stałej prezentacji dzieł sztuki wrażliwych na światło i przygotowanie metodyki testów pozwalających na dokonanie ich właściwej selekcji. Zob. Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” 27–28.

⁶⁴ Czop, Łydzba-Kopczyńska i Świątkowska, „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa,” 124.

⁶⁵ Czop et al., „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie,” 26–28.

⁶⁶ Wywiad z Julio del Hoyo-Meléndez'em, 26 września 2024, archiwum własne.

⁶⁷ Czop i del Hoyo-Meléndez, rozm. Ewa Szkurlat, Radio Kraków.

⁶⁸ Czop, Łydzba-Kopczyńska i Świątkowska, „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa,” 124.

⁶⁹ Muzeum Sztuki w Łodzi, „Centrum Muzeologiczne,” dostępny 24 września 2024, <https://msl.org.pl/centrum-muzeologiczne>.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Tak jest od września 2024 roku – wywiad z Natalią Słaboń, 12 września 2024, archiwum własne.

⁷³ Agnieszka Pindera kierowała Centrum Muzeologicznym w latach 2016–2023.

⁷⁴ Wywiad z Agnieszką Pinderą, 12 listopada 2024, archiwum własne.

⁷⁵ Muzeum Sztuki w Łodzi, „Konferencja „Muzeum Awangardy czy Awangardowe Muzeum? Kolekcjonując to, co Radykalne,” dostępny 24 września 2024, <https://msl.org.pl/konferencja-muzeum-awangardy-czy-awangardowe-muzeum-kolekcjonujac-co-radykalne>.

⁷⁶ Książka została wydana w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej.

⁷⁷ Katarzyna Jagodzińska, „Awangardowe Muzeum w XXI Wieku,” *Przegląd Kulturoznawczy* (2022), dostępny 24 września 2024, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/od4db989-e748-4ffc-80e1-06587ee1aco2/content>.

⁷⁸ Wystawa *Awangardowe Muzeum* była kuratorowana przez Agnieszkę Pinderę i Jarosława Suchana, a prezentowana w MSŁ od października 2021 do maja 2022 roku.

⁷⁹ Pozostałe dwie wystawy to *Gdzie Jesteś* w Żydowskim Instytucie Historycznym (16.11.2020–30.09.2021, kuratorzy: Paweł Śpiwak, Piotr Rypson) oraz *Zimna Rewolucja* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki (27.05–10.10, kuratorzy: Joanna Kordjak, Jérôme Bazin) – Piotr Słodkowski, „Awangardowe Muzeum, 1918–2021,” *Miej Miejsce*, dostępny 24 września 2024, <http://miejmiejscce.com/sztuka/awangardowe-muzeum-19182021>.

⁸⁰ Piotr Słodkowski, „Awangardowe Muzeum, 1918–2021,” *Miej Miejsce*, dostępny 24 września 2024, <https://miejmiejscce.com/sztuka/awangardowe-muzeum-19182021/>.

⁸¹ *Proszę Mówić Dalej... Historia Społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022).

⁸² Ibidem, 12–13.

⁸³ Stach Szablowski, „Rzeczy, Które Robisz w Łodzi, Nie Będąc Martwym,” *Miej Miejsce*, dostępny 24 września 2024, <http://miejmiejscce.com/sztuka/rzeczy-ktore-robisz-w-lodzi-nie-bedac-martwym>.

⁸⁴ Wywiad z Natalią Słaboń, 12 września 2024, archiwum własne.

⁸⁵ Natalia Słaboń, kierowniczka CM-u od września 2024 roku, badaczka w projekcie *Opowiedzieć muzeum* i współredaktorka *Proszę Mówić Dalej...*, wystąpiła tutaj jako jedna z osób kuratorujących wystawę.

⁸⁶ Muzeum Sztuki w Łodzi, „Jak Działa Muzeum,” dostępny 29 marca 2025, https://msl.org.pl/jak-dziala-muzeum?fbclid=IwY2xjawJVWahleHRuA2FlbQIxMAABHU8izdRCASpxjxFg4Uyf4d8qGuSNpY3scJGpWx1iaFmDFfgRjIGHRoDnWQ_aem_cRZipM_kgJv9iAHQkrCbcA.

⁸⁷ Wywiad z Natalią Słaboń.

⁸⁸ Konferencja *O Naukowości Muzeów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, dostępny 26 lipca 2024, <https://msl.org.pl/konferencja-o-naukowosci-muzeow>.

⁸⁹ Podczas konferencji NIMOZ był reprezentowany przez dyrektora Piotra Majewskiego.

⁹⁰ Dyskutanci i dyskutantki brali w niej udział zarówno stacjonarnie, jak i online, a publiczność mogła obserwować obrady wyłącznie online.

⁹¹ Tom został wydany w formie e-booka: *O Naukowości Muzeów*.

⁹² Wywiad z Natalią Słaboń.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Wyjątek stanowi Muzeum i Instytut Badawczy PAN, które jednak nie jest samodzielną placówką muzealną.

Bibliografia

- Banasiak, Patryk. „Muzea – Nauka, Edukacja, Popularyzacja.” *Przegląd Geograficzny* 8 (2019): 667–679.
- Bratasz, Łukasz, Barbara Świątkowska i Kamilla Twardowska. „Jak Zorganizować Działalność Naukową w Muzeum.” *Muzealnictwo* 55 (2014): 21–25.
- Czop, Janusz, Barbara Łydzba-Kopczyńska i Barbara Świątkowska. „Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem – Nowa Inicjatywa na Mapie Polskiego Muzealnictwa.” *Muzealnictwo* 58 (2018): 124–125.
- Czop, Janusz, Julio del Hoyo-Meléndez, Anna Klisińska-Kopacz, Barbara Łydzba-Kopczyńska, Joanna Sobczyk i Barbara Świątkowska. „LANBOZ – Piętnaście Lat Badań Interdyscyplinarnych w Muzeum Narodowym w Krakowie.” *Spotkania z Zabytkami* 2 (2018): 26–28.
- Encyklopedia PWN. Hasło „muzeum.” Dostępny 4 stycznia 2024. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html>.
- Esche, Charles. „O Badaniach Muzealnych.” W *O Naukowości Muzeów*, red. Agnieszka Pindera, Natalia Słaboń i Anna Saciuk-Gąsowska, 9–10. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.
- Gaskell, Ivan. „Muzeum Wielkich Idei.” *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* 6 (2019): 31–40.
- Golat, Rafał. „Aspekty Naukowe w Przepisach o Muzeach.” *Muzealnictwo* 55 (2014): 69–72.
- International Council of Museums. „Museum Definition.” Dostępny 10 sierpnia 2024. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.
- Jagodzińska, Katarzyna. „Awangardowe Muzeum w XXI Wieku.” *Przegląd Kulturoznawczy* 1 (2022). Dostępny 24 września 2024. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/0d4db989-e748-4ffc-80e1-06587ee1ac02/content>.
- Karłowicz, Jan, Adam Antoni Kryński i Władysław Niedźwiecki, red. *Słownik Języka Polskiego*, t. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980 [oryg. 1904].
- Krzemińska, Marta. *Muzeum Sztuki w Kulturze Polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. „Państwowy Rejestr Muzeów.” Dostępny 3 stycznia 2024. <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php>.
- Muzeum Narodowe w Krakowie. „LANBOZ.” Dostępny 10 października 2024. <https://mnk.pl/lanboz>.
- Muzeum Narodowe w Warszawie. „Historia Muzeum Narodowego w Warszawie.” Dostępny 10 czerwca 2025, <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/historia-mnw/>.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. „Centrum Muzeologiczne.” Dostępny 17 września 2024. <https://msl.org.pl/centrum-muzeologiczne>.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. „Jak Działa Muzeum.” Dostępny 29 marca 2025. <https://msl.org.pl/jak-dziala-muzeum>.
- Pindera, Agnieszka, Natalia Słaboń i Anna Saciuk-Gąsowska, red. *O Naukowości Muzeów*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022. E-book.
- Pindera, Agnieszka i Natalia Słaboń, red. *Proszę Mówić Dalej... Historia Społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.
- Piotrowski, Piotr. „Muzeum Naukowe.” *Muzealnictwo* 55 (2014): 14–18.
- POL-ON. „Spis Jednostek Naukowych.” Dostępny 10 sierpnia 2024. <https://www.polon.nauka.gov.pl/>.
- Radon. „Ewaluacja Działalności Naukowej.” Dostępny 3 listopada 2024. <https://radon.nauka.gov.pl/dane/ewaluacja-dzialalnosci-naukowej>.
- Rymaszewski, Bogdan. „Nauka jako Instrument Pracy Muzeów Polskich.” *Muzealnictwo* 26 (1983): 20–23.
- Słaboń, Natalia. „Instytucja Wiedzotwórcza. O Naukowości Muzeów.” *Kalejdoskop Kultury* 2 (2021): 3–4.
- Słodkowski, Piotr. „Awangardowe Muzeum, 1918–2021.” *Miej Miejsce*. Dostępny 24 września 2024. <http://miejmiejсце.com/sztuka/awangardowe-muzeum-19182021>.
- Steinborn, Bożena. „Czy Muzealnik Jest Naukowcem? Kilka Uwag Praktyka.” *Muzealnictwo* 55 (2014): 19–21.
- Szablowski, Stach. „Rzeczy, Które Robisz w Łodzi, Nie Będąc Martwym.” *Miej Miejsce*. Dostępny 24 września 2024. <http://miejmiejсце.com/sztuka/rzeczy-ktore-robisz-w-lodzi-nie-bedac-martwym>.
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, t.j. Dz.U. z 2022 r., poz. 385.
- Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki, t.j. Dz.U. z 2018 r., poz. 87 ze zm.
- Wywiady z Natalią Słaboń (12.09.2024), Agnieszką Pinderą (12.11.2024), Julio del Hoyo-Meléndezem (26.09.2024), archiwum własne.

SUMMARY

Julia BUGAJNA

THE SCIENTIFIC ACTIVITY OF ART MUSEUMS

The National Museum in Kraków
and Muzeum Sztuki in Łódź as
Case Studies

Museums are cultural institutions whose activities include scientific work. They carry out advanced research and scientific projects of a high standard. Some museums can even be considered research institutes. This article is a study on the specifics of the science carried out in museums. The first part discusses the legal and organizational situation of the scientific activities carried out in these institutions. This is followed by the case studies of the National Museum in Kraków, which is supplementing conventional conservation with advanced technological research and using science in art, and the Muzeum Sztuki in Łódź, whose activities reflect the trends located within the new humanities and self-referential reflection in museum studies. The article concludes a call to support museums and normalize the specific form of science they conduct.

DOKU
MENTA
CJA /
DOCU
MENTA
TION

Cornelia LAUF

ISLAMIC ARTS BIENNALE: A VIEW FROM ROME

Arriving early for the flight Rome-Jeddah, I went to buy chocolates for my Saudi hosts. Assiduous reading prior to departure helped winnow out potentially disrespectful items. No, to the box depicting the cupola of Saint Peter's. No, to the one featuring a hatted girl with skimpy dress, strolling along the Amalfi coast. No, to the vintage baskets with Easter eggs, no bunnies, no daisies, no reference to alcohol. By the time I made up my mind, it was time to head to the gate, clutching two non-descript boxes in my hands.

And there, I encountered a harbinger of my destination: a cloud of clearly devout men, swathed in the white *ihram*, en route to Mecca, many of them washing and changing into their religious attire in restrooms near the gate. The dress consists of an upper cloth, the *rida*, draped over the shoulder, and a skirt, the *izar*, not too far in type from the Roman military tunics one can see on statues of Caesar.

I was traveling to the center of Islam, at its most holy time of year, to the Islamic Arts Biennale, an exhibition assembled by a team of experts under the aegis of the Diriyah Biennale Foundation. In honor of God, in honor of the

creative spirit, in honor of beauty and the divine. *Caput mundi* -- claimed by a city other than Rome.

Research and preparation for the trip to Saudi Arabia had included general demographics, the history of the country, fine points on living in a theocracy, and everything from short lessons in conversation to a list of regulations, in terms of social mores and norms. Chris, an amiable British airline mechanic seated next to me on the plane, offered some words of advice. "Don't stress," he said, "it will be fine." When asked how one could see the effects of the British, he noted drily that electrical plugs are always the giveaway, as to which colonial power influenced infrastructure and engineering. Whisked through an easy customs, and placed in a taxi, I was indeed fine, surprised by the sobriety, enchanted by the courtesy, upon arrival. "*Wasta*," Chris had added, the skill of knowing people, was a good thing to invoke.

The full-faced *hijab* is a majestic costume, its wearers utterly comfortable with their attire, and if anything, I yearned for one myself, to allow only my eyes to speak, elongate that kohl stick to the point of a hieroglyph, and sweep down a corridor, ageless.

I had two full days to see the heights of Islamic art. During Ramadan. Forty-eight kilometers from Makkah (Mecca). With the exhibition opening at 8 p.m., as Muslims spend the days fasting and praying. Two days to map over 500 objects, nearly 1500 years of Islam, chronicle over two dozen contemporary art installations, meet a few people, and eat some good food. I managed to do all this, and buy a caftan, which I promptly sported in the hotel lobby. I also managed to rip a muscle, and visit an efficient and cost-free public hospital. I toured the most important gallery in Saudi Arabia, in its Jeddah location, guided by an affable young man named Hasan Abuabdallah, a communications officer at ATHR gallery. He was dressed in streetwear, and was just back from London. I had donned diamonds, and the new *hijab*, over my best Aspesi dress, for the occasion. At ATHR I saw some good art, with fine exhibitions by Rami Farook, Ayman Yoosri Dayoban, and Lulua Alyaha. Geographic differences vanished, and it was just the ether in which culture swims, that passport-less, borderless, world where ideas live by their own rules.

My stay in Saudi Arabia was facilitated by Send/Receive, an agile communications company based in Berlin. Their whip-smart team communicated the 2025 Islamic Arts Biennale, as well as a contemporary art exhibition in Diriyah, organized in 2024 by international curator, Ute Meta Bauer. The company is led by the duo of Jeremy Higginbotham and Sander Manse; my guide in Jeddah was Jan-Willem Marquardt. A writer and communications strategist, aficionado of electronic music and digital environments, Jan-Willem has a degree in the communications of social and economic contexts. The time we spent together was an invaluable introduction to the Saudi exhibition, and charming company for exploring the winding streets of historic Al-Balad, as well as the Corniche seaside area, where I might have gotten lost on my own. We took in the Ritz Carlton, and a nearby public park, and delighted in the scenes

we witnessed - families picnicking in public parks, snack stands with fanciful English names, like "Sea Cones," "Hamburger Noodles," or "Bin Yali," the destination our taxi cheerfully drove us to when we asked for the "Biennale."

And now to the Biennale itself. It is located near Jeddah airport, in a vast tent city engineered from tensile fabrics that won its architects, Skidmore, Owings, and Merrill, innumerable accolades upon its 1981 completion. The terminal was originally built to harbor pilgrims traveling to the holy sites, a procession called the *hajj*, and one that every devout Muslim should aim to make at least once in their lives. The genius of the Hajj Terminal lies not only in its vast canopies, but in the magnificent golden earth floor, left bare, in a visionary move that contemporary architects would do well to heed today. This is great architecture. As I peeped out from my hotel window, near the Biennale, it was with a yearning eye for those patches of land still left barren in Jeddah. The desert landscape is one of Saudi's riches, and I fervently hope that a taste for the unvanquished natural will be included in the design idiom of this rapidly mushrooming city.

Visiting the Islamic Arts Biennale during Ramadan was possibly even preferable to witnessing it at its inception. To break the 18-hour fasting day, and perhaps lure visitors with families, a charming necklace of food carts had been installed in the central space of the beautifully lit terminal area. Alternating carts were artfully decorated with palmetto leaf mats, bags of dried spices, or amphora displays, while the snack stands featured the most delicious of tastes, from fried Yemeni flatbread, rolled around mincemeat and vegetables, to Indian *samosa*, or stuffed grape leaves, in Mediterranean tradition. There is no such thing as a national dish, as food writer Anja von Bremzen has convincingly observed, in her eponymous bestseller. Saudi food, like that of every nation, is a mix of influences and flavors we call Middle Eastern, or even Asian. Blessedly resisting Western branded food, the Biennale cuisine was a curatorial

statement itself, an arena of food history, with the elegance of the servers, the beauty of the tin receptacles, and the flair with which the carts were decorated, adding to the experience. A caravan of flavors for the visitor to savor.

Another visible narrative, for the observer attending the Biennale after its thronged international opening, was what we can call “the pedagogical turn.” Not only was the culture of food offered, and its history, but a fascinating and rigorous program of art and craft activities curated by the Biennale organizers. This is possibly a legacy of the groundwork laid by curator Ute Meta Bauer, whose formation as a curator in a conceptual matrix has shaped many of her projects. Educational programming is a legacy of post-conceptual art practice, in which an understanding of culture as process, not product, encourages the instantiation of pedagogy as a possible and necessary field of art-making. The center area of the tented pavilions was given over to picnic tables and outdoor workshops, in which children eagerly translated crafts and artistic themes from the objects on display. This was an educational exhibition, on many levels, for both the regional and international public.

What we witness in the Islamic Arts Biennale is a complex geo-political and cultural story, a leveraging of narratives that range from the Qur'an to the kind of wall or catalogue texts produced by museum education departments worldwide. There are also innumerable inscriptions inciting to prayer and reflection. And then there were exhortations to sharpen minds and souls, particularly those of the young: crafts and art-making workshops, and a fleet of pink wagons, filled with mind-bending mathematical games and other goodies, inciting youngsters to hone their intellect in the manner of the Ancients. The gift shop was finely stocked, with a selection of objects both regional and national, carefully curated for the exhibition. A lighting project for the entire terminal was the work of studio GLARE, suffusing all activities with a panoply of colors. A dramatic exhibition design was created by OMA,

the architecture firm founded by Rem Koolhaas, for temporary exhibition pavilions designed by Giò Forma. The exhibition is an international *Gesamtkunstwerk*, a feast for all senses.

Why did so many, perhaps even competing, international institutions participate in what is basically a Saudi exhibition? Why the Al-Thani collection from Qatar, or the Vatican? Why dozens of institutions, from Oxford to Timbuktu, lending their most priceless works? Maps of the Nile, and daggers studded with rubies? Diaphanous jade and crystalline chess pieces? Why may we see the gilded key that opened the Ka'bah some 700 years ago, or gaze at the *Kiswah*, exhibited in its entirety for the first time, that black and gold-embroidered shroud that veils the Ka'bah, and was once manufactured in Egypt, only to have its making brought to Saudi Arabia for a home-grown production?

It is of course because we are near the cities of Makkah and Madinah, only a few dozen kilometers from the extraordinary poles of Islam, closed to non-Muslims, and at the core, not only of the Kingdom of Saudi Arabia, its magnanimous custodians, but of the entire Islamic world. This undeniable and essential fact is the heart and center of the Islamic Arts Biennale, uniting all peoples around it. Scrapping national differences, and entrusting the selection of art to an eminent team of art historians and exhibition-makers, an international exhibition was built, that, indeed, is like no other.

The exhibition is stewarded by the Diriyah Biennale Foundation, under the patronage of H.H. Prince Badr bin Abdullah bin Farhan Al Saud, and the guidance of Islamic arts experts, Julian Raby, Amin Jaffer and Abdul Rahman Azzam, along with Saudi artist, Muhannad Shono, and the bravura leadership of Aya Al-Bakree, CEO. It features over 500 artworks culled from collections in over 20 countries, housed in seven pavilions and covering over 100,000 meters of exhibition space. Unlike its nominal motherboard, the Venice Biennale, the exhibition functions as one tapestry, each of its myriad, glistening threads

contributing to a master narrative: art in the service of God, and as an expression of the Divine, as interpreted by Islam. The story of art, the story of religion, and the story of story-telling, in art, religion, and statesmanship, are fascinating subtexts of the Islamic Arts Biennale.

The exhibition is titled after a poetic phrase in the Qur'an, and divided into the following pavilions. The first, called *AlBidayah* (The Beginning), presents objects connected to the Ka'bah, and copies of the Holy Qur'an (*masahif*) that come from the King Abdulaziz Waqf Libraries Assembly in Al-Madinah al-Munawwarah, several of them copies that were donated to the Prophet's Mosque. The room also displays panels of the *Kiswah* textile that covered the Ka'bah in 2023–24. Contemporary installations by artists including Saudi artist Saeed Gebaan and Italian artist Arcangelo Sassolino, visually augment this area.

A second space, *AlMadar* (The Orbit), showcased contemporary works in a continuum with objects gleaned from over twenty countries, and demonstrating the high art of diplomacy behind the exhibition. In this pavilion, more than thirty partner institutions present selected objects from their holdings, collectively contributing to an exhibition about mathematics, geometry, astronomy, and the role of numbers in arts and culture with an Islamic focus. Pillars of light, hidden inside plinths of cloth, seemed to emanate from the vitrines. The abstract, diaphanous installation by OMA was designed by Syrian-born and trained architect, Iyad Alsaka, a partner in OMA, along with Kaveh Dabiri.

In this section, there were ancient objects with striking modernity - one, a *firman*, or legal decree, stemming from the ITHRA collection, conjures the ancient modernity of Joan Mirò. However, each stroke of what looks like the expressive pull of a brush is composed of thousands of small Arabic letters. Extraordinary skills are revealed in Islamic miniature traditions, but also in the seemingly more simple calligraphy, as folios from the celebrated Blue Qur'an, or the Nurse's Qur'an, demonstrate. Calligraphic spontaneity take on a level of essentialism and

perfection that is staggering, to say the least.

In the *AlMuqtani* (Homage) pavilion, we see further celebration of the sublimely crafted object, culled from two of the most prominent private collections in the Middle East, the Al Thani Collection and The Furusiyya Art Foundation. Founded by Sheikh Hamad bin Abdullah Al Thani, The Al Thani Collection is characterized by a taste for precious materials and virtuosic artistry, with a particular focus on jeweled objects. The Furusiyyah Art Collection, created by Rifaat Mehdat Sheikh El Ard is renowned for metalwork - especially works of art associated with horsemanship and the chivalric arts. This writer enjoyed the array of raw gemstones in the former collection, as well as select objects dating to the earliest years of the Islamic faith. An enormous diamond seemed to capture the interest of children and adults alike, its size simply astounding, but the craftsmanship in a jeweled bird holding a ruby in its beak nearby, evinced no lesser admiration. Engineering innovations in the armour of the Furusiyya collection was well-explained curatorially, enabling the viewer to understand the technological innovations and efficacy in modes of Islamic warfare.

In the area called *AlMidhallah* (The Canopy), contemporary installations by artists selected by Mohannad Shono contemplate the theme of the environment. Most of these works were specially commissioned for IAB 2025 and were predominantly handmade and laboriously produced. This was a deliberate and highly interesting feature of the entire Biennale. Of particular beauty was the installation of Imran Quereshi, a brilliantly patterned woven carpet, hosting families with happily playing children. Taking its cues from the ancient near Eastern garden - a symbol of paradise and a place where the heavenly and earthly meet - artworks like Quereshi's, as communications materials state, "explore themes of community, restoration and repair, knowledge, and inspiration: engaging with today's pressing questions, from amplifying underrepresented histories to envisioning a sustainable future for humans and all life."

Despite interesting attempts to highlight climate change and environmental activism, the long run of the exhibition was not kind on all of the plant-based exhibits under the canopy. Perhaps *Heavy Petals*, a metal floral work gracing a huge outdoor pool, fared best in the arid climate.

Environmental concerns will do much to build the new Saudi Arabia. Preserving the indigenous vegetation systems in the Saudi desert, for example, is the topic of a recent publication by Mark Dion, produced under the auspices of a series of major art installations curated by Iwona Blazwick at AlUla. Tiny in form, but massive in scope, it positions the desert itself as the sculpture, and gives name, space, and dignity to its denizens, from the smallest insect to birds and animals of prey. This is conceptual art in service, and it is a true way forward, tied to the work of environmentalists, archaeologists, anthropologists and social scientists, while not necessarily occupying physical space. Finding future form for critical research is a future challenge for artists and scientists alike.

Natural materials also prevailed in the final pavilions, all crafted of materials that clearly engaged the hand. This included *AlMusalla*, an external pavilion for prayer designed by East Architecture Studio, the winner of the *AlMusalla* prize. Two pavilions dedicated to Makkah and Madinah completed the Islamic Arts Biennale. The narrative intention here centered on the contrasting characters and energies of *AlMukarramah* (The Honored) and *AlMunawwarah* (The Illuminated). As other press materials state, *And All That Is in Between* “explores how faith is experienced, expressed, and celebrated through feeling, thinking, and making.” Juxtaposing historic objects from around the Islamic world with art being made today, the exhibition indeed fulfills its mandate, offering “a unique insight into a timeless culture at a moment of global transformation.”

It is difficult to underrate the extraordinary nature of the objects at hand. Curator and cultural strategist, Auronda Scalera offered the following insight:

The Islamic Art Biennale was one of the most remarkable I have ever experienced. It masterfully balanced historical depth and contemporary artistic expression, creating an immersive and profoundly moving atmosphere. The curatorial approach was exceptional, with each artwork and installation carefully positioned to engage not only with the physical space but also with the broader narrative of Islamic art. In an era where exhibitions increasingly prioritize experiential engagement, this Biennale elevated the concept to another level. It was not just an exhibition but a transcendent and almost mystical journey—where art and spirituality were deeply interwoven. The dialogue between contemporary and ancient art was both fluid and intellectually stimulating, forging a bridge between tradition and modernity in a way that felt entirely organic. I found myself profoundly connected to many of the artworks, drawn into their depths in a way that made time feel irrelevant. This, to me, is what art should achieve - a reconnection with both the world and oneself. In a time when life moves at an almost relentless pace, such moments of stillness and reflection are increasingly rare. (letter to this author, 20 March 2025)

For the global audience visiting this exhibition, including pilgrims that wish to commence or close their journey with insight into the material culture of their profound faith, an assortment of historical artefacts and large contemporary art installations merge the history of public exhibition with the aims of monarchy, in a time-honored tradition characterizing many great empires.

Processions depicting the spoils of those vanquished dot the history of humankind since its recorded beginnings. Their use as rhetorical tools, in public, permanent display, is mapped in the modern West with Pope Sixtus IV's 1471 presentation to the Roman people of a series

of magnificent objects, to encourage pride of place (they include the bronze she-wolf suckling Romulus and Remus). Commonly seen as the beginning of the Western museum expository tradition, this form of presentation has been echoed by governments and leadership spanning the globe. The display of personal history is a profound self-mirroring device that creates identity and commonality, lifting the spirit considerably in all times. And this possibility is today evinced in ways that are currently under intense scrutiny and from many perspectives (decolonization, restitution, poetic narration rather than academic explication, artistic installation). One of these is the increased willingness of some of the great religious traditions to utilize techniques and formulations once the domain of what has been known as avant-garde. At a recent alumni reception at Columbia University (for art history alumni like myself) Avinoam Shalem, Riggio Professor of Art History, Arts of Islam, remarked, “We are living in a post-secular world.” He expanded on his comment in an email to this author (23 March 2025):

What I mean by saying post secular era, which is, in fact, a term coined by some historians and philosophers, among which J. Habermas is perhaps the most notorious, is linked to the concept, manifested in the ‘90s by Bruno Latour, “We have never been Modern”, in which the whole project of modernism, as bound to secular society, appears to collapse. Moreover, it seems that in many spaces, especially in the Third Room, like in spaces of the Global South, modernism was implemented and a religious social matrix was still in active form! This means that the project of modernity in the West, seemingly and perhaps only ideologically, was considered to be secular. What we see today is a sort of post-(Western) secular era, in which religion makes its comeback. And yet, saying all this, I insist on still

calling our era post-colonial...(in the Edward Said understanding of this term) and even if now, in these very moments, there is a wish to bring it to its rapid end.

Contemporary political leaders in countries where church and state are separate cannot mount an exhibition such as the Islamic Arts Biennale. Granted, there’s an upswing in the use of faith with the aid of contemporary art in recent years. Already at the time of Pope Ratzinger, and then accelerating with Pope Francesco, contemporary art has been harnessed in the service of Catholicism, culminating in the advent of Vatican pavilions or projects, and the efforts of important cultural operators ranging from Marco Delogu, Chiara Parisi, and Cristiana Perella, to Maurizio Cattelan, Marinella Senatore, and Franciscan monk, Sidival, to script a new narrative of Catholic faith that reaches the spirit through contemporary art. In Japan, an extraordinary tenth century Shinto monastery, Daizafu Tenmangu is one of the top attractions in Fukuoka, welcoming tens of thousands of visitors and pilgrims annually, and hosting a series of highly respected contemporary art exhibitions, in which artists such as Ryan Gander interact with the religious site.

We have often witnessed the transformation of abandoned religious shrines in Europe into activities that irregularly record or maintain ties with the spiritual purposes that once suffused them. Deconsecrated, they are often transformed into hotels, nightclubs, movie theaters, or art galleries. Berlin-based artist Christian Jankowski has undertaken numerous works on the topic of spirituality, from working with Vatican priests to casting an actor most similar to Jesus, to transforming little-used churches in the city of Leipzig into supermarkets. Artists like Marc Chagall, Sigmar Polke, and Gerhard Richter, have executed stained-glass windows for European cathedrals; a recent Venice Biennale saw innumerable exhibitions staged in churches (Ai Weiwei, Berlinde de Bruyckere, Anish Kapoor,

et al.), often denoting a non-denominational interpretation of faith. Scholar Yvonne Dohna has long integrated contemporary art and faith into her teachings at the Gregoriana University, Rome.

A relativistic interpretation of faith is not the scope of the Islamic Arts Biennial. This exhibition underwrites the living aspects of Islam and utilizes a narrative taking place within that faith, and with respect and devotion to its core tenets. To understand this fact, despite an infinite array of crafts and objects, we are ultimately asked to ponder the immaterial, not the visible. This is another key aspect of what this extraordinary material culture-based, yet post-capitalist, exhibition addresses. A cosmopolitan installation, English-Italian title, biennial formulation, and museology tropes are simply tools to posit something else: an occasion to reflect on the otherworldly, to approach, understand, and interact with one of the great religions in world history. To that end, and to this writer, it is the Qur'ans and illumination traditions that are the most moving aspects of the exhibition.

David Brafman, Rare books Curator at the Getty Research Institute offers the following observations (letter to the author, 3 March 2025):

In Classical Islam, the book is the art-medium of knowledge. Science is seen as a form of spirituality. Book-art techniques like illumination evoke wonder; reading yields revelation about the nature of divine. Creativity mirrors creation.

He continues:

Qur'an [is] from the verb *qara'a* – to read, recite. Angel Gabriel recited/revealed it to the Prophet Muḥammad when he ascended to Heaven at *al-quds* = Jerusalem = The Holy/ The Shrine/ Sanctuary, i.e., Dome of the Rock. Putting it into written form was a sacred act. The book is a sacred object., as is the written word. Art of the word may be the most important, certainly the

foundational art-form in Islam. Arabic for calligraphy is *al-khaṭṭ* (الخط) – line, stroke, and thus script. Practicing and perfecting the scribal art is a spiritual act. It traces a straight line to the sublime.

Installed with vitrines and lighting, wall texts and object narratives, as we have come to expect in modern museum displays, the Islamic Arts Biennale accomplishes its mission to transport, with the Word as its base, beyond time. It is a brilliant example of faith and nation-building, with venerable roots. These include the founding of art academies in Florence and Rome, in the sixteenth centuries, the rise of the *Wunderkammer* and *Kunstkabinett*, the founding of the Capitoline Museums (1722), British Museum (1759), Musée du Louvre (1792), National Gallery in London (1824), Metropolitan Museum of Art (1870), National Gallery in Berlin (1876), and in 1891, the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Building on many centuries of encyclopedic display culture, the Islamic Arts Biennale adds the element of the contemporary art installation. This curation by Saudi artist, the aforementioned Muḥannad Shono, effortlessly avails itself of the modernist tradition of juxtaposing past and the present. Historical antecedents for this curatorial approach include early twentieth century displays of Expressionist woodcuts with Greek or African sculpture (Hamburg Kunsthalle and Folkwang Museum Essen), the 1955 alternation of COBRA paintings with African masks at the Stedelijk van Abbemuseum, as well as more recent ancient-contemporary installations positing the museum system as material, by artists including Andy Warhol, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Fred Wilson, Mark Dion, Barbara Bloom, Vladimir Arkhipov, Louise Lawler, Andrea Fraser, Christian Phillipp Müller, Komar and Melamid, Christoph Büchel, and many more.

Implementing the prior examples of institutions such as the Brooklyn Museum, Palais des Beaux Arts, Brussels; Musée d'Orsay, Paris; Museum for Applied Arts, Vienna, or

Musée du Louvre, the historical sparkles within the contemporary. Astrolabes, medieval maps, mathematical and astronomical charts, silken brocades, graceful instruments, masterful ceramics, and above all, the leaping, sweeping, arching, running Word, are contrasted to the installations dramatically installed by Shono. It is a narrative ranging across institutions, periods, and media, succeeding beyond measure, in showing the intellectual sophistication and beauty created in worship of Allah.

Shono ably carries forward spiritual theme of the exhibition, noting, in conversation with this author (28 March 2025), that he is the emissary of Saudi Arabia in an upcoming meeting in Osaka. He is profoundly recognizant of his role, yet states that “change is in the air” in his homeland. “It is felt and transformative,” he says. Historical objects created for religious and scientific purpose are brought into proximity and dialogue with a type of art that only a few years ago might have been underground. “Art is now on an equal footing with the past, and shaping the future,” he said to this author. He highlights the subtleties in the poetic choices of exhibition titles, for both the first and second Saudi biennials. They are selected phrases from the Qur’an, and meant to suggest that guiding words are not invented, but divine. At the same time, they fit perfectly into a tradition of naming that originates with exhibitions such as *When Attitudes Become Form*, titled by artist Keith Sonnier for Harald Szeemann’s legendary exhibition. Such titling has become a poetic envelope when diversity of approach and subject matter defy strict definition.

When asked whether he derives his curatorial inspiration from other exhibitions in the Middle East, such as the Sharjah Biennial, or Art Dubai, Shono demurs. “It’s really more in relation to my own artistic practice,” he says, confirming that many of the artists are friends, and from a circle of voices he finds more interesting than a singular narrative. “I am interested in the fragmentation of the singular, with the mind of the collective,” he notes, and

it is this choral approach, also in the creation of exhibition displays and installation that involved a cast of hundreds, that resonates throughout. It is to the credit of Shono that he could so ably work with the design of OMA, founded by Rem Koolhaas, Giò Forma, with Black Engineering, and GLARE, to create gripping installations inside the genius of Skidmore, Owens, and Merrill, uniting all forces with one goal, to access the spirit through beauty.

It is not the task of this writer to parse out the relation between object, humans, and the divine. Nor is it the work of *Sztuka i Dokumentacja*, a magazine born in post-Solidarność Poland, to lecture or moralize abroad. Each moment, is a unique one, each place, its own special biotope, and the vast geo-political conflation of factors causing an Islamic Arts Biennale to arise today, in the Middle East, is beyond our mandate to judge. We are stricken by Palestinian suffering, by acts of violence against music-loving Israeli youth, we are appalled by the reduction of latter-day Assyro-Babylonian capitals to rubble, we are revolted today, as 70 years ago by machines of racism and genocide. Basic exchanges in places we have been used to practice them, are abrogated, and we stand in solidarity with peace-loving friends, be they in Jeddah, Moscow, Kiev, Tel Aviv, Tripoli, Delhi, Beirut, or New York.

In this fraught moment, we can only say that it is a stroke of good fortune that practitioners of one of the most-practiced and growing world religions, yoked to one of the world’s strongest economies, choose to emphasize scholarship, science, and contemporary art, under the aegis of an international board and foundation, based in Riyadh and Jeddah. With deep pockets and the scholarly acumen to filter through millions of objects globally, and select those pieces that best tell the story of art - and Islam - the Diriyah Biennale Foundation has done something no other entity could.

If the sheer beauty of Qur’ans, curved swords, golden crescents, and shimmering glassware were not enough, the project’s

contemporary artworks, its architectural competition in the form of a prayer pavilion, plus its social and educational programs, make it a standout project. Since the emphasis is on interpretation of the Qur'an in spirit, and of Islam, as a spiritual guide, it is natural that most of the contemporary artists hail from countries if not faiths, where the religion is predominant. A few works allude to the human form - Ahmed Mater's response to the *Kiswah*, in which the human wave of devout followers circling the Ka'bah is indicated by iron splinters encircling a black magnet, or a performance piece screened onto a video wall by Billal Alaf, in what surely was a magical piece to witness in person. Contemporary art installations activate the exhibition of material culture, and provided a form of respite from the cacophony of finery. Eye-catching installations include those of Fatma Abdullah, Charwei Tsai, Bashaer Hawsawi, Hayat Osamah, Imran Querishi, Louis Guillaume, and Lucià Koch. Each work in the contemporary section was itself the fruit of extraordinary, often manual effort, and technical logistics to erect it; each work, a feat of engineering. Shono makes a decisive effort to include female artists; their touch is absolutely essential, in a city that also once housed the ancient tomb of Eve.

Shono utilized the vast spaces of the King Abdulaziz Terminal well, animating the fallow moments between pavilions, and creating a link to the now. The artworks' contemporaneity is secondary to a general architectonic effect. That there were material modalities that might remind us of the wall paintings of a Sol LeWitt or Richard Long, running curtains of Christo, chroma in the work of Lucas Samaras, lighting fixtures of Jorge Pardo and Tobias Rehberger, thingness of Jackie Winsor, or capitals of Luciano Fabro, does not matter. Art plays a different role here; it is not isolated on stage, rupturing present and future, but acting in tandem with other elements of the exhibition, and with the public. Large objects become akin to architecture--seen most dramatically, perhaps, in the gigantic, bamboo pavilion, a dinosaur bird's nest, by Asim Waquif,

spread on one side of the exhibition. Perhaps a nod to Patrick Dougherty, Tadashi Kawamata, or even the Starn Twins, it is built in perfect counterpoint to the architecture at hand, and a marvel in itself, no less so than the ancient miracles locked under vitrines.

Blessedly, and brilliantly, the flooring of Skidmore Owings & Merrill is the unadulterated packed earth, and thus, with every footstep across the packed red hearth, one feels connected to the archaic past. This is accentuated, in no small measure, by the extreme elegance of women dressed in black Islamic attire, incredibly still surviving in metropolitan modern times. I was moved by their grace, by the flicker of rings and shiny manicures, peeping forth from total hijabs. Why ban such marvelous and ancient clothing, as Bulgaria has recently done? The darkness was not remotely frightening to this author, nor was near-total occlusion of the face; neither, an impediment to appetite or rounding up an errant child. I saw no one that seemed to mock their own garb, say, with the addition of a baseball cap, and in fact, encountered dozens of impeccably trained, well-spoken, young museum guards, who had often learned English on their own, and seemed fiercely proud of their homeland and dress.

Communications of an event like the Islamic Arts Biennale is performed over many platforms and by hundreds of actors from all around the globe, weaving a highly complex narrative. There are many international agencies engaged today to narrate the new Saudi Arabia, some working at more corporate levels, others, like Send/Receive using the codes of contemporary art to launch content in ways that feel fresh and like art itself. I met highly capable communications directors from a variety of agencies - Flint, Burson, Pelham, and the team of ATHR. In each case, the dexterity in using words, to properly frame what it is taking place, seemed of the utmost importance. Art book publishing is growing as a medium, with regional players such as Kaph Books leading the way for art and photography publishing in the Arab world. Domitilla Sartogo, art publisher of Drago, Rome, says: "Many Saudi

artists have risen to the forefront of contemporary Arab creation. It would be interesting to push the boundaries of art publishing as an exciting field of research in the Middle East, investigating further the Arab culture and bridging their visual and literary expression.” In 2019, Drago published the catalogue for the first Saudi national pavilion, at the Venice Biennale. Titled *After Illusion*, artist Zahrah Alqhamadi created a work on memory and identity. This ground-breaking catalogue was produced by the Ministry of Culture and the Misk Art Institute, founded by Prince Badr Badr Badr bin Abdullah bin Farhan Al Saud, and is an important predecessor for the current approach. We must not forget regional publications, and historic publications setting the groundwork, such as the historic benchmark publication by Wijdan Ali, *Contemporary Art from the Islamic World* (1989).

In a few incisive years, the Saudis have set an exhibition modus operandi, that will be hard to emulate. Leo Peeters, Ambassador, tracks precedents in the Gulf - and their implications (email with author, 5 April 2025):

As an ambassador with a 35-year worldwide professional career, I have always believed in the transformative power of cultural diplomacy, rooted in a deep appreciation for both contemporary and traditional arts. My admiration for the role of art in fostering mutual understanding was profoundly reinforced during my posting in Kuwait, where I was deeply impressed by the Al Sabah Collection of Islamic and pre-Islamic art. Under the guidance of Sheikha Hussa Al Sabah, the collection has become a beacon of cultural diplomacy - she and the collection itself are true cultural ambassadors of Kuwait. The Diriyah Islamic Art Biennale 2025 in Jeddah reminds me of that same spirit. The Biennale not only celebrates the richness of Islamic artistic heritage and contemporary creation, but also serves as a vital platform

where values and identity are expressed and exchanged - cultural diplomacy at its most powerful.

May one suggest possible areas of development for even this superlative Islamic Arts Biennale? A few modest suggestions come to mind. One might try different registers in photography. Photography of architecture needs a different eye than photography of contemporary art. The tone of an architectural publication is vastly different than a regular news outlet, or an art magazine. Other areas that might receive attention are in the arena of naming, since the different organizational entities, and even pavilions, had similar-sounding titles. This general attention might be extended to the branding of Jeddah itself. It is odd to see the formulation of graphic designer, Milton Glaser, and his 1976 campaign for New York City, in the “I Love JED” merchandise promoted at the city’s airport. “Jed” is a common abbreviation of the Hebrew “Jeddiah,” and perhaps warrants reformulation for a city positioned as the gateway to Mecca and Madinah.

In fact, Jeddah is an ancient seaport and spiritual center embracing contemporaneity in a manner justifiably its own. Progressive outreach has been effected within the Biennale itself, in important arenas of historic preservation, child and arts pedagogy, culinary field, and the involvement of disabled and senior citizens. There were workshops for regional schools, juxtaposed with projects of Stanford University, ancient woodcarving techniques were promoted on site and in the city, in conjunction with the King Charles Foundation for the Traditional Arts. Hands-on training was organized featuring local calligraphers, plant dyes, cooking lessons, and the regional inflection one so dearly wants to see in these global days.

One of the strongest suits of the exhibition is its ability to draw from an international pool of resources, thereby placing loans from Mecca alongside Vatican bequests, with Greek and Latin

texts and Jewish scholarship also in evidence, was an extraordinary act of diplomacy for a resolutely Islamic state such as Saudi Arabia. Without refuting the theme that “there is no god but God,” as the Qur’an stipulates, and with Islam as the ardent focus, there are indications throughout Saudi Arabia that the cosmopolitan, multi-faith aspect of historical Islamic empires are part of its future, and not past memory alone.

Without the long and venerable history of exhibition-making, starting with public display in the Louvre, in the seventeenth century, to the taxonomies by national school and period governing displays of the nineteenth century and twentieth centuries, this exhibition would not be. Its very contemporaneity is the ability to build on these traditions, with a sophisticated conceptualization as artful as the actual display. Granted, OMA’s architecture-signed installation is an ideal vehicle. Volumes and sinuous curtain materials carve spaces in identical geometries to the mathematical formulae configured centuries ago, in the Arabic books on view. The choice of white as space divider seemed particularly effective as a reminder of pilgrimage and prayer, as well as shrouds for the beyond. Concrete dividers create rhythmic interludes all over the Western Terminal grounds, now disused as a site for pilgrim congregation and dedicated solely to the art exhibitions.

Key takeaways of the Islamic Arts Biennale were the careful explication of craft techniques, and the grounds for a burgeoning and essential historic preservation movement. The palmetto leaf weaving, gold thread embroidery, and wood carving skills of this ancient land, must not disappear, nor its perfumed clouds of frankincense and myrrh. In fact, imaging the spice trade, and Arabian immaterial culture is part of the vanguard nature of what’s going on curatorially. A multi-sensory history of the incense trade was recently mounted under the auspices of AIMES, in AlUla, notes Katy Spurrell, AIMES’ Head of Art and Programmes.

The balance seems to be going in the right direction. The restoration of Al-Balad will be a beautiful tribute to the heart of Jeddah, a UNESCO patrimony site that is the beneficiary of fruitful partnerships, and under the leadership of figures such as Ahmad Angawi.

One stellar example, reproduced in 1:1 replica, was a *roshan* window, a highly ornamental casing to be found in the Red Sea area and Arabian Gulf, and visible in many of the houses of the historic district Al-Balad district. The IAB exhibition catalogue explains:

In the Hijaz region it is called a *roshan*, derived from the Farsi word for “bright,” which highlights its role as a source of light and air for the interior of the building while also providing privacy for those looking out. Typically crafted using the mangour technique, the *roshan*’s screens involve carving strips of wood into shapes that, when interlocked, create geometric patterns in the negative spaces between the strips. In this particular *roshan*, the patterns of the eight mangour panels, based on quatrefoils and eight-pointed stars, are arranged to evoke symmetry and balance across the screened expanses. This geometric harmony extends to the inlaid areas above and below the screens.

The design and construction of this *roshan* were undertaken by local students from Jeddah participating in the Building Arts and Crafts Diploma program. Their process included extensive study of historic *roshans* in Jeddah’s Al-Balad district, focusing on traditional construction methods and design principles to inform their modern interpretation.

Honoring its ancient sites, its pre-Islamic periods, from Neolithic and Biblical to Roman, and merging art and architecture with design, is building the twenty-first century Saudi Arabia. Expository efforts are in complete synch. Saudi exhibitions abroad have already cemented this

approach, we recall a 2019 exhibition in Rome, at the Museo Nazionale Romano, under the direction of Alessandra Capodiferro, and featuring graphic design by Studio Leonardo Sonnoli. Is there a relation between the Ka'bah and the *lapis niger* in the Roman forum? How to tell the story of a pluri-millennial immaterial culture, depicting travel and trade? In what way can the kinetic aspects of spiritual exercise coexist with the human desire to fix things with form?

Patrizio Fondi, a diplomat who served in the Gulf as Ambassador of the European Union to the United Arab Emirates in Abu Dhabi (2015-2019) after serving as Ambassador of Italy to Jordan in Amman, offers the following remarks (letter to author 28 March 2025):

Today the Gulf States are the most interesting and practical example of a massive investment in soft power, aimed at promoting their international image. Culture, sport and tourism are seen - in particular by Saudi Arabia, the United Arab Emirates and Qatar - as the most effective tool to present themselves on the world stage in an attractive way, also to overshadow some controversial aspects of their national realities (such as the situation of political rights or the treatment of foreign workers). Think of the pharaonic tourist city of Neom under construction on the Saudi coast, the magic Louvre of Abu Dhabi in the cultural district of the Saadiyat island, the acquisitions of foreign football clubs or the restorations of prestigious European artistic and cultural assets. Furthermore, let us not forget their stubborn determination to get assigned high visibility events, such as the Universal EXPO or the World Football Championships. It is a very smart and intelligent approach, with a huge impact on millions of people both in the Western countries and in the Global South, generating admiration and even sympathy in all social and demographic groups of

the world population. I do not hesitate to say that the role of the Gulf States will increase more and more in the future, under the political, economic and cultural point of view.

This view is surely shared by the many cultural workers setting their sights on Saudi Arabia. I spoke to editors, museum professionals, and curators. All shared optimism regarding the development of the Saudi culture scene, the founding of art schools, interest in art publishing, and burgeoning museum culture. All shared a love of place.

Ahmad, a Roman vegetable vendor, is, in fact, a skilled marble worker hailing from Egypt. He cried out when I mentioned I'd visited Jeddah. He, too, was fasting for Ramadan. "You've been to Jeddah!," he exclaimed. "It's my favorite city in the world. I took my mother and aunt to Mecca. It was so beautiful. The sounds and the prayers. It was peace. Peace." Ahmad's shop is only a few hundred meters from Michelangelo's dome.

Perhaps it is the essence of this feeling that the Islamic Arts Biennale bequeaths. How to live the spiritual today? How to venerate art and beauty in the world we inhabit? How to achieve harmony? The creative arts, and knowledge of the hand, combined with the societal, educational, and political possibilities that such practices can offer, have a great role to play. We hope for more marvel, ferment, and above all, peace, as this Islamic Arts Biennale has willed, and to the highest order.

The author gratefully acknowledges

Hasan Abuabdallah, Rana Alamuddin, David Brafman, Patrizio Fondi, Leo Peeters, Domitilla Sartogo, Auronda Scalera, Avinoam Shalem, Muhannad Shono, Paulo von Vaccano, Jeremy Higginbotham, Sander Manse, Jan-Willem Marquardt of Send/Receive, and *Sztuka i Dokumentacja* editor-in-chief, Lukasz Guzek, as well as Anka Lesniak, Academy of Fine Arts, Gdansk. The following individuals: Sam Akel, Wijdan Ali, Bushra Alslanti, Juli Cho Bailer, Ute Meta Bauer, Iwona Blazwick, Francesca Brizzi, Alfredo Cramerotti, Elizabeth Flanagan, Louisa Grasso, Nicole C. Paxton, and Katy Spurrell, kindly provided inspiration and insights during the research phase. Special thanks Crowne Plaza Hotel, Jeddah. This article has been made possible thanks to an invitation by the organizers.

Islamic Arts Biennale

List of participating institutions

The David Collection (Copenhagen, Denmark), The Bodleian Libraries, University of Oxford (Oxford, United Kingdom), History of Science Museum, University of Oxford (Oxford, United Kingdom), King's Foundation School of Traditional Arts (London, United Kingdom), Victoria and Albert Museum (London, United Kingdom), The Al Thani Collection (Paris, France), Musée du Louvre (Paris, France), Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada, Spain), Factum Foundation (Madrid, Spain), Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid, Spain), Museo Arqueológico Nacional (Madrid, Spain), Calouste Gulbenkian Museum (Lisbon, Portugal), Museu de Marinha (Lisbon, Portugal), Ministério da Cultura – Património Cultural (Lisbon, Portugal), The Hispanic Society Museum and Library (New York, United States), National Museum of Asian Art (Washington, D.C., United States), National Library of Indonesia (Jakarta, Indonesia), Sonobudoyo Museum (Yogyakarta, Indonesia), West Nusa Tenggara State Museum (Mataram, Indonesia), Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hyderabad (Hyderabad, India), Abu Rayhan Beruni Institute of Oriental Studies, Uzbekistan Academy of Sciences (Tashkent, Uzbekistan), Muslim Board of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan), Uzbekistan Art and Culture Development Foundation (ACDF) (Tashkent, Uzbekistan), The National Museum – Sultanate of Oman (Muscat, Oman), Museum of Islamic Art (MIA) (Doha, Qatar), Qatar National Library (Doha, Qatar), Dar al-Athar al-Islamiyyah, al-Sabah Collection (Kuwait City, Kuwait), King Abdulaziz Center for World Culture – Ithra (Dhahran, Saudi Arabia), King Abdulaziz Waqf Libraries Assembly (Al-Madinah al-Munawwarah, Saudi Arabia), King Fahad National Library (Riyadh, Saudi Arabia), The General Authority for the Care of the Two Holy Mosques (Riyadh, Saudi Arabia), Ministry of Finance (Riyadh, Saudi Arabia), The Manuscript Institution of Türkiye (TYEK) (Istanbul, Türkiye), Khalidi Library – Jerusalem (Jerusalem, Palestine), Museum of Islamic Art,

Cairo (Cairo, Egypt), National Heritage Institute (INP) (Tunis, Tunisia), Ahmed Baba Institute of Higher Learning and Islamic Research – Timbuktu (Timbuktu, Mali), Benaki Museum (Athens, Greece), The Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art (Genoa, Italy), Furusiyya Art Foundation (Vaduz, Liechtenstein), and The Vatican Apostolic Library (Vatican City).

List of participating artists

Fatma Abdulhadi, Bilal Allaf, Nasser Alzayani, Ahmad Angawi, Abdelkader Benchamma, Gabriel Chaile, Saeed Gebaan, Louis Guillaume, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Bashaer Hawsawi, Hylozoic/Desires (Himali Singh Soin and David Soin Tappeser), Nour Jaouda, Tamara Kalo, Raya Kassisieh, Asif Khan, Lúcia Koch, Takashi Kuribayashi, Ahmed Mater, Mehdi Moutashar, Timo Nasser, Hayat Osamah, Nohemí Pérez, Imran Qureshi, Anhar Salem, Arcangelo Sassolino, Slavs and Tatars, Iqra Tanveer and Ehsan Ul Haq, Charwei Tsai, Asim Waqif, Ala Younis, and Osman Yousefzada.

Curatorial team

Artistic Directors: Julian Raby, Amin Jaffer, Abdul Rahman Azzam alongside Saudi artist Muhannad Shono as Curator of Contemporary Art.

Curators: Masa Al-Kutoubi (AlMadar Lead), Rizwan Ahmad (Curator), Heather Ecker (Curator), William Robinson (Curator), Marika Sardar (Curator), Joanna Chevalier (Associate Curator), Amina Diab (Associate Curator), Sarah Al Abdali (Assistant Curator), Bilal Badat (Assistant Curator), Faye Behbehani (Assistant Curator), Bill Greenwood (Assistant Curator) and Wen Wen (Assistant Curator).

Lead Partner: Lexus.

Principal Partners: BSF, JEDCO, Saudi Arabia Railways, and Saudia.

Supporting Partners: AirGate, Amaala, Assila, Saudi Tourism Authority, and Zahid Group.

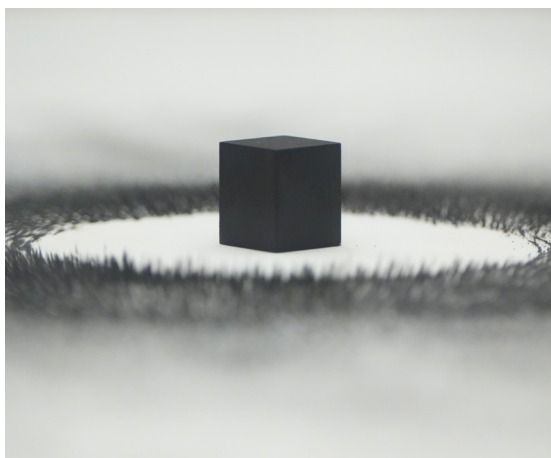
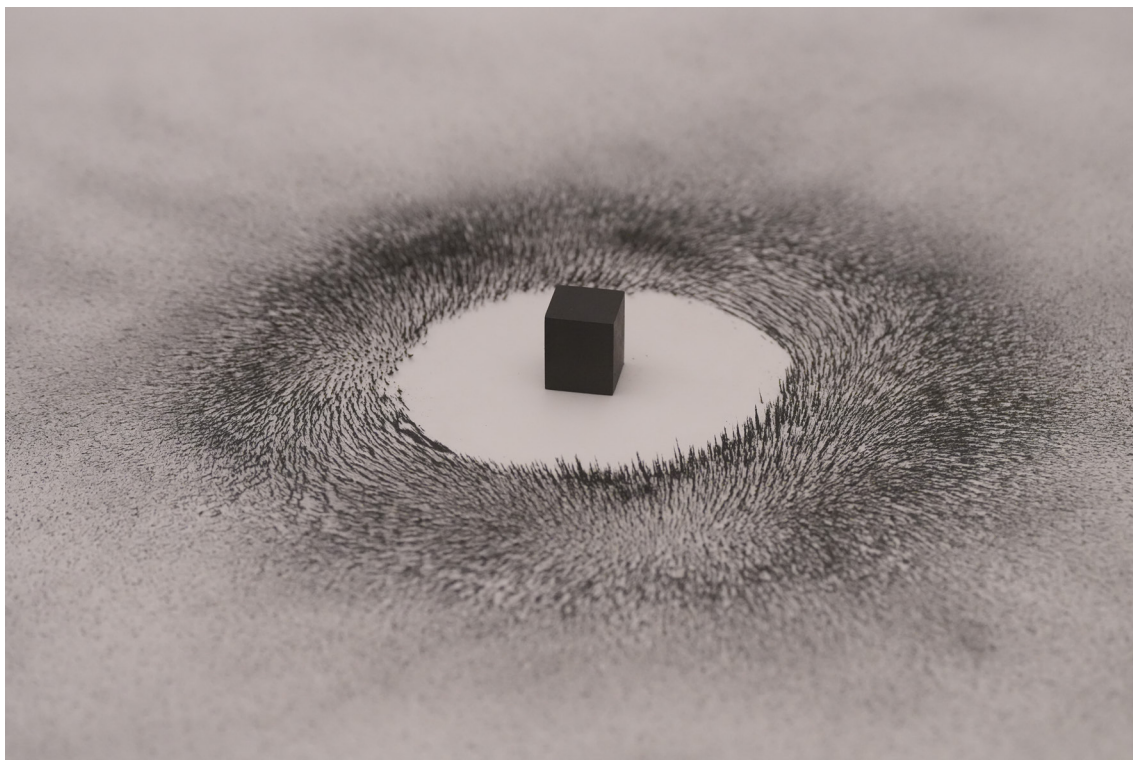
Contributors: Jotun, Al Kabli Holding Company, Montana, My Clinic, Tamer Group.

Illustrations

© Islamic Arts Biennale 2025, Photo by Marco Cappelletti, courtesy of the Diriyah Biennale Foundation

Illustrations ILUSTRACJE





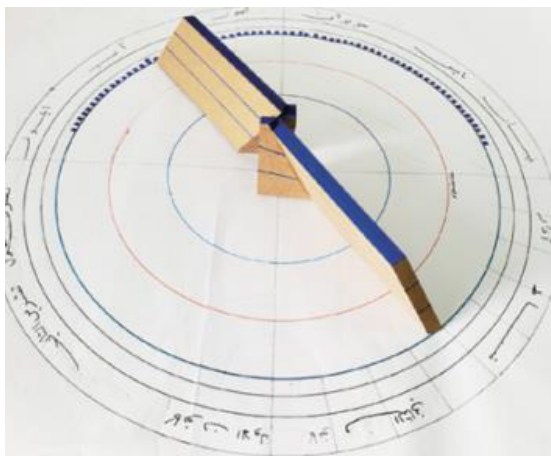
Ahmad Mater
Magnetism
2009
Magnet and iron shavings,
h. 1.6 x w. 1.8 x d. 1.8 m.
Catalogue page 83



Qayrawan, Tunisia
 AH 410/1020 CE, New Style Abbasid script
 Copied, illuminated and bound by Ali bin Ahmad al-Warraq
 Endowed by Fatimah, the Governess, to the old library of the Uqba
 bin Nafi Mosque, Qayrawan, Tunisia
 Brown ink and gold on parchment, h. 45 × w. 30 cm
 National Laboratory for the Conservation and Restoration of Parch-
 ments and Manuscripts, Raqqada, Qayrawan, Tunisia,
 18-06-07-14, The National Heritage Institute (INP)
 Catalogue page 130



Makkah-centered Map
Iran
Possibly late 11th century AH/17th century CE
Brass, d. 2cm x diam. 22.5
Dar al-Athar al-Islamiyyah, al-Sabah
Collection, Kuwait, LNS 1106 M
Catalogue page 70



Mehdi Moutashar
First sketch and workshop model for Alidade, 2024.
Catalogue page 114



Chess piece
Cairo, Egypt, AH 364–441/975–1050 CE
Rock crystal, h. 5.8 × w. 5 cm
The Al Thani Collection, ATC936
Catalogue page 254



Firman, İstanbul, Türkiye, AH 1181/1767 CE
Ink and gold on paper, h. 127 × w. 51cm
King Abdulaziz Center for World Culture–Ithra, Dhahran, 2019.0062
Catalogue page. 132



Cut-stonework panel
Cairo, Egypt, c. AH 622/1225 CE
Said to come from the Al-Sultan al-Kamil Mosque
(completed about AH 622/1225 CE)
Colored marbles, porphyry, h. 32 × w. 29 cm
Museum of Islamic Art, Cairo
Catalogue page 168



Roshan, Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia, 2023
Wood, h. 367.50 × w. 244.96 × d. 99.50 cm
King's Foundation School of Traditional Arts; The Royal Institute of
Traditional Arts
Catalogue page 204



Lúcia Koch
Curtain piece, 2025, textile banners, metal rails, metal cables.
Dimensions variable.



Raya Kassisieh
Heavy Petals, 2025, steel. Central piece in reflecting pool in the pavilion's atrium

Artur TAJBER

LAWRENCE WEINER: *AS LONG AS IT LASTS*

2021/22

Na początku roku akademickiego 2021/22, w październiku, rozpoczęliśmy z grupą studentów 1 roku studiów magisterskich zadanie inspirowane twórczością Lawrence'a Weinera. Powstał pomysł, by efekty ćwiczeń ocenili nie prowadzący pracownię, Artur Tajber i Krzysztof Maniak, lecz sam Weiner.

Analizując ze studentami jego pracę *IN RELATION TO PROBABLE USE*, przypomniałem sobie, że chcąc w roku 1992 zorganizować w Krakowie ekspozycję sztuki w przestrzeni publicznej, wysłałem Weinerowi propozycję udziału w niej, skutkiem czego otrzymałem sporządzony przezeń do realizacji projekt *AS LONG AS IT LASTS*. Przedsięwzięcie upadło z powodu odmowy zgody na umieszczenie obiektów ekspozycji w planowanych lokalizacjach, a projekt Weinera trafił na lata do jednej z moich szuflad. Postanowiliśmy więc zwrócić się do artysty z prośbą o aktualizację zgody na wykonanie tego projektu i podjęcia się przez niego przeglądu i krytyki prac wykonanych przez wszystkich studentów.

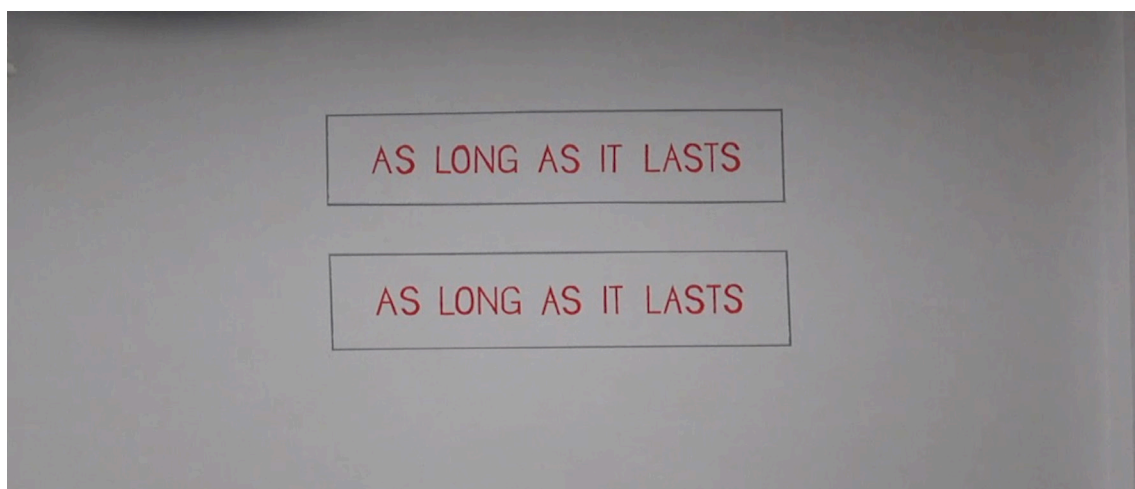
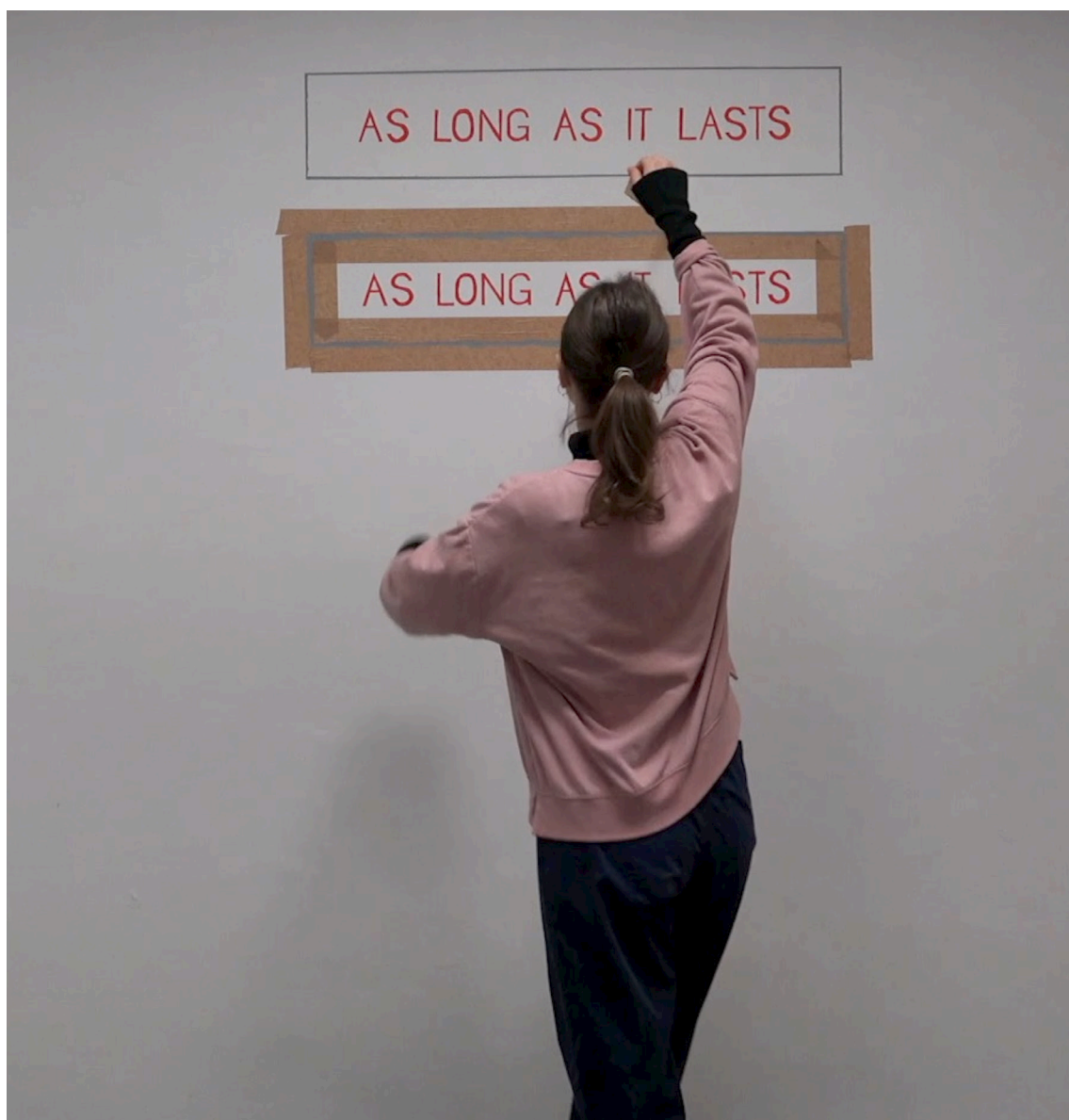
Wykonania projektu z 1992 roku na wybranej ścianie budynku, na wprost drzwi wejściowych do ówczesnej siedziby Wydziału Intermediów przy ul. Berka Joselewicza w Krakowie, podjęła się studentka Monika Niedźwiedzka. Pozostali studenci rozpoczęli pracę nad reinterpretacją tekstu zawartego w pracy *IN RELATION TO PROBABLE USE*.

W nocy z 2 na 3 grudnia 2021 dotarła do mnie informacja o śmierci Lawrence'a Weinera (10 lutego 1942–2 grudnia 2021).

2024

Na początku roku 2024 dowiedzieliśmy się o - niejako - eksmisji naszego wydziału z budynku przy ul. Berka Joselewicza i relokacji do wydzielonych pomieszczeni przy ul. Karmelickiej. Skutkiem tej decyzji, i faktu, że opuszczany budynek będzie podnajęty do celów komercyjnych było to, że zdecydowaliśmy się usunąć z niego wszystkie ślady naszej tam obecności - w tym też pracę Weinera.

Po zakończeniu zajęć, na etapie pakowania naszego dobytku, Monika Niedźwiedzka, ze wsparciem prowadzących pracownię, zorganizowała performance wycierania słów *AS LONG AS IT LASTS* aż do czystej bieli ściany. Pył startego tekstu został starannie zebrany i zdeponowany w doniczkach zawierających rozsadniki drzewa (śliwa mirabelka - *Prunus domestica*) rosnącego przed budynkiem; drzewa, pod którym przez czas naszego pobytu pod tym adresem (niespełna 3 lata) siadywaliśmy na ławkach w czasie relaksu. Rozsadniki zostały rozdzielone pomiędzy osoby uczestniczące i obserwujące akcję.





Artur TAJBER

LAWRENCE WEINER: *AS LONG AS IT LASTS*

2021/22

In October, at the beginning of the 2021/22 academic year, we began a task inspired by the work of Lawrence Weiner with a group of 1st-year master's students. The idea was to assess the effects of the exercises not just with the workshop leaders Artur Tajber and Krzysztof Maniak, but with Weiner himself.

While analysing his work *IN RELATION TO PROBABLE USE* with the students, I remembered that in 1992, when I wanted to organise an art exhibition in a public space in Kraków, I sent Weiner an offer to participate. As a result, I received the *AS LONG AS IT LASTS* project, which he had prepared for this purpose. The undertaking never came to fruition due to a refusal to grant consent to our placing the exhibition objects in the planned locations, and Weiner's project ended up in one of my drawers for years. So we decided to ask the artist to update his consent to carry out his project and to review and critique the works made by the students.

The project from 1992 was realised by a student, Monika Niedźwiedzka, on a wall inside the building, opposite the main entrance to what was then seat of the Faculty of Intermedia on Berka Joselewicza Street in Kraków. Other students began work on reinterpreting the text included in Weiner's work *IN RELATION TO PROBABLE USE*.

On the night of December 2/3, 2021, I received information about the death of Lawrence Weiner (February 10, 1942 – December 2, 2021).

2024

At the beginning of 2024, information reached us about the planned the eviction of our faculty from the building on Berka Joselewicza Street and its relocation to a new premises on Karmelicka Street. As a result of this decision, and the fact that the now-empty building was to be sublet for commercial purposes, we decided to remove all traces of our presence there – including Weiner's work.

After the end of classes, while packing our belongings, Monika Niedźwiedzka, with the support of the workshop leaders, organized a performance related to wiping away the words *AS LONG AS IT LASTS* down to the pure white surface of the wall. The dust from the erased text was carefully collected and deposited in pots containing seedlings from a tree (mirabelle plum - *Prunus domestica*) that stood in front of the building; this was a tree under which we had sat on benches during our residence at this address (almost 3 years). The seedlings were distributed among the people participating in and observing the action.

Maria Anna POTOCKA

JAN MLČOCH W GALERII PI I GALERII PAWILON

Był rok najprawdopodobniej 1976, czyli działo się to prawie pięćdziesiąt lat temu. Jan Mlčoch został zaproszony do zaprezentowania siebie w naszej galerii (współprowadzący – Józik Chrobak). Nie ustalaliśmy szczegółów jego wystąpienia. Zapytany, jakie ma oczekiwania – a doskonale wiedział, że wobec ubogiej, prywatnej galerii nie może mieć dużych – poprosił jedynie o zdobycie graficznej płyty cynkowej.

Mieliśmy już doświadczenie z performerami – czy jak się wówczas mówiło, z akcjonistami – bo między innymi wystawiał u nas Petr Štembera.

Warunki jakie mieliśmy wówczas artystom do zaoferowania były spartańskie. Musieli przyjeżdżać na własny koszt. Nocleg zapewnialiśmy w naszej sypialni, gdzie czasem na podwójnym łóżku spało sześć osób. W mieszkaniu była jeszcze kuchnia, ale nie było łazienki, a do toalety schodziło się na półpiętro. Wyżywienie – kanapki z serem i cebulą oraz zupełną jarzynową na puszcze mielonki, zaprawionej serkiem topionym – zapewniała galeria. Również jakiś alkohol.

W tamtym okresie panowały zupełnie inne relacje między artystą a tego typu galerią. Obie strony nie miały żadnych oczekiwań finansowych,

obie strony – na ile im warunki pozwalały – dopłacały do pokazywania i prezentowania sztuki. Tworzyliśmy wspólny mechanizm przekazywania sztuki społeczeństwu.

Kiedy Jan pojawił się w galerii, od razu mnie oczarował. Był bardzo chudy – obowiązkowe wówczas wśród akcjonistów – miał zabawne wąsy i romantycznie długie włosy. Wyglądał trochę jak bohater Cervantesa. Bo na dodatek emanował rozbawioną, naiwną łagodnością. ‘Oni’ tak mają. Ta łagodność znika w momencie akcji, przemieniając się w napiętą powagę, ale nigdy w agresję.

Przygotowaliśmy na ręcznej drukarence zaproszenia na występ Jana i rozesłaliśmy po Krakowie. Środowisko krakowskie wiedziało, że w Galerii Pi można się spodziewać dziwnych zdarzeń, więc, czasem z niezdrowej ciekawości, dość licznie przychodzono.

Publiczność siadła na tapczanach stojących w środku galerii, reszta ustawiła się pod ścianami. Jan pojawił się z podwiniętymi spodniami, na bosaka, mam wrażenie że bez koszuli, ale tego nie jestem pewna. Był bardzo poważny i skupiony. W ręce miał młotek, pod pachę płytę. Zamknął starannie drzwi między galerią a kuchnią, a nas-

tępnie zamknął okno. Z kieszeni spodni wyjął dość długie gwoździe i zabrał się skrupulatnego przybijania skrzydeł okna do ramy. Wśród publiczności dawało się wyczuć narastające napięcie. Jedna osoba opuściła galerię. Artysta domknął starannie drzwi do kuchni i z kolei teraz ich skrzydło przybił gwoździami do framugi. Napięcie na sali wyrażało się teraz całkowitym bezruchem.

Jan położył płytę cynkową w pobliżu drzwi i wzdłuż brzegów obsypał ją obficie białym proszkiem. Od samego początku akcji sprawiał wrażenie człowieka zamrożonego w mechanicznej obojętności. Wyjął zapalniczkę i podpalił proszek. Okazało się, że jest to suchy spirytus. Pojawił się błękitny płomień, a nad nim chmary czarnego dymu, które całkowicie zaciemniły pokój. Doszły do mnie głośnie westchnienia niepokoju. Artysta stał w pobliżu płonącej płyty i jego zdeformowana cieniem sylwetka była jedynym obiektem widocznym w pokoju. W pewnym momencie podniósł nogę i z pełnym impetem postawił ją na potwornie rozgrzanej płycie. Chwilę przytrzymał, w końcu dość gwałtownie odskoczył. Jego spokój przeistoczył się w nieagresywną gwałtowność. Wyrwał drzwi i przeciągnął je nad płonącej jeszcze płytą, więc się zapaliły. Niezbyt fachowo zaczął gasić ogień, ale w końcu mu się udało. Ktoś z publiczności na siłę otworzył okno. Chmura dymu wyleciała na ulicę, co mogło się skończyć tylko jednym – i rzeczywiście, po kilkunastu minutach przyjechała straż pożarna.

Pokój nie przedstawiał się zbyt dobrze. Czarny dym pięknie wyeksponował bogaty zbiór pajęczyn pod sufitem, podłoga i drzwi były nadpalone, a framugi z lekka zniszczone przez gwoździe. Wszyscy mieliśmy czarne smugi pod nosem. Ulga, że udało się uratować życie, tłumiała namysł nad sztuką. Nie miałam artyście za złe demolki mojego mieszkania. Sztuka miała swoje prawa i wymagania, a moim zadaniem było je zapewniać. Płytę, na której pojawiło się głębokie odbicie stopy Jana Mlčocha, starannie zabezpieczyłam. W 2010 roku przekazałam ją do kolekcji MOCAK-u. Kształtem to wgłębienie przypomina mityczną stópkę królowej Jadwigi, odbitą w kami-

eniu wmontowanym w ścianę kościoła karmelitów (róg ulic Garbarskiej i Karmelickiej w Krakowie).

Następnego dnia – o ile dobrze pamiętam było to tuż przed moimi urodzinami – Jan Mlčoch zrobił mi prezent w postaci akcji z różami. Obecny przy niej był tylko Józik. Tym razem odbywało się to w Galerii Pawilon, którą – w ramach Desy – razem prowadziliśmy.

Jan na dłuższą chwilę zniknął w naszym biurze. Po czym pojawił się nagi. W kilkunastu miejscach miał przypięte agraftami do ciała małe pączki róży. O ile dobrze pamiętam, ostatnie przypiął sobie na 'scenie,' czyli stojąc na błękitnej wykładzinie sali wystawowej. Jedna była nawet przypięta do penisa.

Wtedy mówiło się, że nie ma prawdziwej akcji bez, przynajmniej jednej, kropli krwi artysty. Obserwując tych artystów, krzywdzących siebie dla dobra sztuki, można było odnieść wrażenie, że wewnętrzny stan uniesienia, poczucie misji, ważność gestu, czyli to wszystko, co dzieje się w artyście w poczuciu wydobywania prawdy, całkowicie blokowały odczuwanie bólu. Jan był piękny, mądry i właśnie 'taki.'

Maria Anna POTOCKA

JAN MLČOCH AT GALERIA PI AND GALERIA PAWILON

It was probably the year 1976, nearly fifty years ago. Jan Mlčoch was invited to present himself in our gallery (co-run by Józik Chrobak). We did not establish the details of his performance. When asked about his expectations — knowing well that he could not have many in a modest, private gallery — he only requested a graphic zinc plate.

We already had experience with performers — or as they were called at the time, actionists — since, among others, Petr Štembera had exhibited with us.

The conditions we could offer artists at that time were spartan. They had to travel at their own expense. Accommodation was provided in our bedroom, where sometimes six people slept in a double bed. The apartment had a kitchen but no bathroom, and the toilet was on the landing. Meals consisted of cheese and onion sandwiches and vegetable soup made with canned minced meat, thickened with processed cheese. The gallery also provided some alcohol.

At that time, the relationship between an artist and such a gallery was entirely different. Neither party had any financial expectations; both sides contributed as much as they could to

the exhibition and presentation of art. We created a shared mechanism for transmitting art to society.

When Jan arrived at the gallery, I was immediately captivated by him. He was very thin — an obligatory feature among actionists back then — had amusing mustaches and romantically long hair. He looked a bit like a Cervantes hero. Additionally, he emanated an amused, naive gentleness. "They" are like that. This gentleness disappears during the action, transforming into intense seriousness, but never into aggression.

We prepared invitations for Jan's performance using a manual printer and distributed them around Krakow. The Krakow art community knew that strange events could be expected at Galeria Pi, so, sometimes out of unhealthy curiosity, people attended in large numbers.

The audience sat on the couches in the middle of the gallery, while others stood along the walls. Jan appeared with his trousers rolled up, barefoot, and — if I recall correctly — without a shirt. He was very serious and focused. He held a hammer in one hand and carried the plate under his arm. He carefully closed the door between the gallery and the kitchen, then shut the window.

From his trouser pocket, he pulled out rather long nails and meticulously nailed the window shutters to the frame. A growing tension was palpable among the audience. One person left the gallery. Jan then firmly closed the door to the kitchen and nailed its panel to the frame. The tension in the room turned into complete stillness.

Jan placed the zinc plate near the door and sprinkled its edges generously with white powder. From the very beginning, he appeared frozen in mechanical indifference. He took out a lighter and set fire to the powder. It turned out to be dry spirit. A blue flame appeared, followed by thick black smoke, completely darkening the room. Audible sighs of unease spread among the audience. Jan stood near the burning plate, his silhouette distorted by shadows, the only visible object in the room. At one point, he lifted his leg and forcefully pressed it onto the scorching plate. He held it there briefly before suddenly jumping away. His calmness transformed into a non-aggressive intensity. He tore the door off its hinges and dragged it over the burning plate, causing it to catch fire. He clumsily tried to extinguish the flames but eventually succeeded. Someone from the audience forcibly opened the window. A cloud of smoke escaped onto the street, which could only result in one thing — and indeed, after a few minutes, the fire brigade arrived.

The room was in a dire state. The black smoke had beautifully highlighted the rich collection of cobwebs on the ceiling; the floor and door were scorched, and the door frames were slightly damaged by the nails. We all had black streaks under our noses. The relief that we had survived outweighed any artistic contemplation. I did not hold the damage to my apartment against the artist. Art had its rights and demands, and my task was to accommodate them. I carefully preserved the plate, which bore a deep imprint of Jan Mlčoch's foot. In 2010, I donated it to MOCAK's collection. Its shape resembles the mythical footprint of Queen Jadwiga, imprinted in a stone embedded in the wall of the Carmelite Church at the corner of Garbarska and Karmelicka streets in Krakow.

The next day — if I recall correctly, it was just before my birthday — Jan Mlčoch gave me a present in the form of a performance with roses. Only Józik was present for it. This time, it took place at Galeria Pawilon, which we ran together within Desa.

Jan disappeared into our office for a while. When he reappeared, he was naked. In several places, he had pinned small rosebuds to his body with safety pins. If I remember correctly, he pinned the last one on "stage," standing on the blue carpet of the exhibition hall. There was even one pinned to his penis.

At the time, people said that there was no real action without at least one drop of the artist's blood. Watching these artists harming themselves for the sake of art, one could get the impression that their internal state of exaltation, sense of mission, significance of gesture — everything that happened within them in the pursuit of truth — completely blocked their perception of pain. Jan was beautiful, wise, and just "like that."

Lenka KLODOVÁ & Karolína RAIMUND

Brno University of Technology, Faculty of Fine Arts, Body Design Studio

MADE BY NUDITY: *DOCUFASHION* PROJEKT FESTIVALU NAHÝCH FOREM

Již v roce 2002 v úvodu své eseje “Umění ve věku biopolitiky - Od uměleckého díla k dokumentaci umění,”¹ Boris Groys poznamenal, že sleduje posun zájmu od uměleckého díla k dokumentaci umění již několik desetiletí. Je to otázka, kterou řeší umělectvo, stejně tak jako teoretici, sběratelstvo a také dokumentaristé. Festival nahých forem (FNAF) je díky své činnosti držitelem bohatého a stále se rozrůstajícího archivu dokumentací performancí, které se v jeho rámci odehrály. Otázkou, jak se k takovému bohatství zachovat, řeší z jiné perspektivy než individuální umělectvo. FNAF se vnímá jako kurátorský a organizátorský subjekt, který si vytýčil monotematickou péči o téma nahoty v umělecké performanci. Vzal si tím na sebe také určitý úvazek prezentace a základní interpretace materiálu, který nasbíral.

Festival nahých forem je umělecká akce, jejíž hlavní složku tvoří performance, které pracují s nahotou. Festival založila v roce 2015 ve Vraném nad Vltavou umělkyně a badatelka Lenka Klodová. Za deset let své existence nabídl festival přes 200 akcí 150 umělců a umělekyní z 19 zemí. V roce 2024 FNAF oslavil 10. výročí svého vzniku.

V rámci oslav festival cestoval do čtyř zemí (Ukrajina, Estonsko, Polsko a Francie) a připravil tam události ve spolupráci s místním kurátorstvem a umělectvem.

Jako organizátorky jsme přemýšlely, jak při té příležitosti představit bohatství archivu, který obsahuje vysoce kvalitní fotografie a videa z jednotlivých performancí. Prezentovat performance formou výstavy její dokumentace je vždy výzvou. Existuje nebezpečí, že se část energie a obsahu díla ztrácí. Chtěly jsme najít zajímavější a performativnější řešení pro vystavení archivu FNAF. Inspirací nám byly myšlenky Borise Groyse: “Umělecká dokumentace je tedy uměním dělat živé z umělého, živou aktivitu z technické praxe.”²

Tomáš Pospiszyl³ vypočítává typy dokumentace performance prostřednictvím fotografie, které jsou v českém umění běžné: od prosté dokumentace po retroaktivní fotoscénář či ilustrace myšlenkového procesu. Jen vzácně se podle něj stane, že dokumentace performance je její uměleckou interpretací. Festival nahých forem o sobě uvažuje spíše jako o kreativním subjektu než jako o pouhé organizační struktuře. Chápání kurátor-

ství i organizování festivalu jako uměleckého díla je mu blízké. Zkusily jsme proto jít cestou umělecké prezentace jeho archivu.

Přišli jsme s novým formátem uměleckého objektu - dokumentárním oděvem - docufashion. Absurdní hra s motivem oděvu, kdy akce zaměřená na nahotu prezentuje prostředky jejího zakrytí, se objevuje již v samotné struktuře festivalu. Na několik ročníků jsme přizvali i módní designérstvo, které navrhovalo drobné oděvní prvky.

V rámci *Docufashion* projektu je pro každou zastávku roční cesty festivalu navržen nový oděvní prvek, vytvořený ze speciálně potištěné látky. Vzor látky je navržen z fotografií performancí z archivu FNAF, které vybralo vždy lokální kurátorstvo. Oděvní prvek z této speciální látky má rafinovaný střih, který umožňuje nejen jeho nošení, ale také jeho proměnu ve výstavní objekt.

Prezentace dokumentárního oděvu zahrnuje jeho nošení na tělech performerstva v místě výstavy, jeho performativní svlékání, proměnu v objekt a jeho fungování v podobě výstavy. Vzniká tak obraz, který se k otázce nahoty vztahuje komplexně. Nový oděv, který zahaluje těla, vznikl díky tvorbě umělců a umělkyní, při které svá vlastní těla odhalovali.

Prvními objekty byly vesty - bombery bez rukávů, které vznikly pro FNAF ve Lvově. Motiv vest v sobě obsahoval odkaz k tragickému napadení Ukrajiny Ruskem a její statečné obraně. Forma vest reprezentuje součást vojenské výstroje, je to naše symbolická pomoc v boji. Vesty jsou navrženy jako oboustranné s nezávislou podšívkou, což umožňuje je rozevřít do trojrozměrného objektu. Textilní část se pak navlékala na korpus černých nafukovacích balónů. Objekty jsme instalovali zavěšené do prostoru.

Pro FNAF v Parnu byla vytvořena série plážových zavinovacích kalhot, které se za podpory bambusových tyčí promění v lehký plážový stan. Pro instalaci je ideální písčné prostředí pláže, kde je možné tyče zapíchnout.

Pro FNAF v Gdaňsku, který probíhal v galerijním prostoru, byly vytvořeny monumentální fotoobrazy tištěné na froté látku, které moh-

ly sloužit rovněž jako plážové župany a osušky.

Kolekci pak pro FNAF v Loupian doplnila série zavinovacích bot, kdy do plochy fotografie vytištěné na látce ve čtvercovém formátu byla vlepena podrážka a doplněny tkanice.

Bylo pro nás zajímavé sledovat performativní potenciál našich děl - jejich přecházení z pozice výstavního objektu v kostým a katalyzátor akce. Objekty vest-balónů se ukázaly jako nejsilnější prvek v instalacích a výstavách, kde působí monumentálně. Jejich instalaci lze provést formou přehlídky, kdy dojde ke hře se svlékáním, převracením a ukazováním vnitřních stran. Po rozevření vesty vznikne prostor i otvory na ruce pro další osobu, která je tak pozvaná do našeho intimního prostoru. Tyto objekty několikrát posloužily také ke hře nebo aktivaci účastnictva.

Kalhoty byly instalovány na pláži i v městském prostoru. Jejich kouzlo spočívá v jejich lehkosti a zároveň ve zdánlivě nepochopitelném principu jejich přeměny z příbytku v oděv.

V Parnu a Loupian se podařilo zaktivovat všechny prvky FNAF *Docufashion* ve formě průvodu městem. Procesí performerů a performerek v neidentifikovatelných oděvech, s pestrými objekty mohlo připomenout moment karnevalu - chvíli společenské transgrese. Karneval je FNAF velmi blízký v bachtinovském konceptu přijetí a oslavy tělesnosti jako hluboce kladného principu. Svůj moment transgrese vidíme v tom, že se nám daří formou několikanásobného materiálového kódování prezentovat otevřeně ve veřejném prostoru uměleckou formu nahoty.

Vladimír Havlík ve své esaji pro sborník *Dokumentace umění* polemizoval s Walterem Benjaminem. Dokumentace performance není podle Havlíka ono mechanické zobrazení, které ztratilo auru, ale naopak má schopnost "auratizace." Dokáže se stát "předmětem touhy" a získat kultovní charakter. Podle Havlíka tato mýtizace vzniká "zdůrazněním nemožnosti prožít původní akci, která definitivně pominula."⁴ My jsme se ale naopak v FNAF *Docufashion* pokusili mýtus vytvořit nabídkou prožitku. Naší ambicí bylo v *Docufashion* realizovat událost, o kterých Petr Rezek

tvrdí, že jsou tzv. nezapomenutelné: “vyznačují se přítomností všech tří časových dimenzí naráz ve zvláštní jednotě, která se liší od obvyklé spoludanosti minulosti, budoucnosti a přítomnosti.”⁵ V živé akci se mísily autentické události s dokumentacemi performancí proběhlých v minulých časech na různých místech.

S naší strategií ostatně souhlasí i Vladimír Havlík, když říká: “Čím více se dokumentace šíří, tím větší je síla legendy, mýtu o jedinečnosti, neopakovatelnosti a vyjimečnosti původní akce,” kterou v našem případě je Festival nahých forem.

Poznámky

¹ Boris Groys, „Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění,“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 4-5 (2008): 115.

² Ibidem, 120.

³ Tomáš Pospiszyl, „Umění z druhé ruky,“ in Jan Krůčka, Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013), 10.

⁴ Vladimír Havlík, „Návrat aury uměleckého díla skrz mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad »obratem k dokumentaci«,“ in Jan Krůčka, Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013), 88.

⁵ Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost* (Praha: Jan Placák - Ztichlá klika, 2010), 57.

Lenka KLODOVÁ & Karolína RAIMUND

Brno University of Technology, Faculty of Fine Arts, Body Design Studio

MADE BY NUDITY: THE FESTIVAL OF NAKED FORMS' *DOCUFASHION* PROJECT

In 2002, in the introduction to his essay “Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documentation,”¹ Boris Groys notes that he had been following the shift in interest from artwork to art documentation for several decades. This is a question that has been addressed by art historians, as well as theorists, collectors and documentarians. Through its activities, the Festival of Naked Forms (FNAF) has accumulated a rich and growing archive of documentation of the performances that have taken place within its framework. The question of how to preserve such a wealth of material is addressed from a different perspective than that of individual artists. FNAF sees itself as a curatorial and organizing entity that has set out to monothematically address the subject of nudity in artistic performance. In doing so, it has also taken upon itself a certain responsibility to present and interpret the material it has collected.

The Festival of Naked Forms is an artistic event whose main component consists of performances that work with nudity. The festival was founded in 2015 in Vrané nad Vltavou by the artist and researcher Lenka Klodová. In the

ten years of its existence, the festival has offered over 200 events by 150 artists from 19 countries. In 2024, FNAF celebrated its 10th anniversary. As part of the celebrations, the festival travelled to four countries (Ukraine, Estonia, Poland and France) and prepared events there in collaboration with local curators and artists.

As organizers, we thought about how to present the richness of the archive, which contains high-quality photographs and videos of individual performances. Presenting a performance in the form of an exhibition of its documentation is always a challenge. There is a danger that some of the energy and content of the work will be lost. We wanted to find a more interesting and performative solution to exhibiting the FNAF archive. We were inspired by Boris Groys' ideas: “Artistic documentation is therefore the art of making the living out of the artificial, the living activity out of the technical practice.”²

Tomáš Pospiszyl³ enumerates the types of documentation of performance through photography that are common in Czech art: from simple documentation to retroactive photo-scenarios or illustrations of the thought

process. According to him, it rarely happens that the documentation of a performance is its artistic interpretation. The Festival of Naked Forms thinks of itself as a creative subject rather than a mere organizational structure. The understanding of curating and organizing a festival as a work of art is close to its heart. We therefore tried to follow the path of artistic presentation of its archive.

We came up with a new format for the art object – documentary clothing – docufashion. This absurd play with the motif of clothing, where an action focused on nudity focuses on the means of covering it, appears in the very structure of the festival. For several editions we have invited fashion designers to design small clothing elements for artists.

As part of the *Docufashion* project, a new garment element, made from a specially printed fabric, has been designed for each stop along the festival's annual journey. The fabric pattern's design was inspired by photographs of performances from the FNAF archive, each of which was selected by a local curator. The clothing element made out of this special fabric has a refined cut that allows it not only to be worn, but also to be turned into an exhibition object.

The presentation of the documentary garment includes its being worn on the bodies of those performing at the exhibition, its performative undressing, its transformation into an object and its functioning in the form of an exhibition. This creates an image that relates to the issue of nudity in a complex way. The new garment, which covers the bodies, was created through the artists' work in which they exposed their own naked bodies.

The first objects were vests – sleeveless bomber jackets created for FNAF in Lviv. The motif of the vests contained a reference to the tragic invasion of Ukraine by Russia and Ukrainians' brave defence. The form of the vests represents an element of military equipment, and is our symbolic contribution to the fight. The vests are designed to be double-sided with

an independent lining, which allows them to be unfolded into a three-dimensional object. The textile part was then threaded onto a body of black inflatable balloons. The objects were exhibited suspended in space.

For FNAF in Parnu, a series of beach wrap pants were created that transform into a lightweight beach tent with bamboo poles as supports. A sandy beach environment where the poles could be staked provided an ideal site for the installation.

For the FNAF in Gdańsk, which took place in a gallery space, monumental photo-paintings printed on terry cloth were created that could also serve as beach robes or towels.

The collection was completed by FNAF in Loupian with a series of 'wrapping' shoes, where the sole was glued onto the surface of a photograph printed on fabric in a square format, and then laces were added.

It is interesting for us to observe the performative potential of our works – their transition from exhibition object to costume and a catalyst for action. The vest-balloon objects proved to be the strongest element among the installations and exhibitions, where they have a monumental effect. They can be exhibited in the form of a show, where there is a play with undressing by flipping them and showing their inner sides. When the vest is opened, a space and arm holes are created for the next person, who is thus invited into our intimate space. These objects have also been used several times to play or activate participation.

The pants have been installed on the beach and in urban spaces. Their charm lies in their lightness and in the seemingly incomprehensible principle of their transformation from a dwelling into a garment.

In Parnu and Loupian, all the elements of the FNAF *Docufashion* were successfully activated in the form of a parade through the city. The procession of performers in unidentifiable clothes and with colourful objects recalled a carnival – a moment of social transgression.

A carnival is very close to FNAF in its Bakhtinian concept of embracing and celebrating corporeality as a deeply positive principle. We see our moment of transgression in the fact that we have succeed in presenting nudity as an art form openly in public space through multiple material encodings.

In his essay for the anthology *Dokumentace umění*, Vladimír Havlík polemicises with Walter Benjamin. According to Havlík, performance documentation is not a mechanical representation that has lost its aura, but, on the contrary, it has the ability to “auratize.” It can become an “object of desire” and acquire a cult-like character. According to Havlík, this mythicization arises “by emphasizing the impossibility of experiencing the original action, which has definitively passed away.”⁴ We, on the other hand, at FNAF *Docufashion*, have tried to create a myth by offering an experience. Our ambition in *Docufashion* was to realise an event that Petr Rezek says is unforgettable: “characterised by the presence of all three temporal dimensions at once in a special unity that differs from the usual co-presence of past, future and present.”⁵ The live event mixed authentic events with documentations of performances that took place in the past in various locations.

In fact, Vladimír Havlík agrees with our strategy when he says: “The more the documentation spreads, the greater the power of the legend, the myth of uniqueness, the uniqueness and exceptionality of the original event,” which in our case is the Festival of Naked Forms.

Design and creation of documentary clothing:
Karolína Raimund

List of participants:

Martin Zet
Elis Prosto Tak
Rokko Juhász
Lenka Klodová
Pascale Ciapp
Gilivanka Kedzior
Weeks & Whitford
Philemon Mukarno
Pawel Korbus & Emrah Gookdemir
Fausto Grossi & Jolanda Jansen
Kača Olivová
Darina Alster
Newkus
Leon Dziemaszkiewicz
Anna Kalwajtys
Remi Woche
Wladyslaw Kazmierczak & Ewa Rybska
Emily Francheschin
Olha Skliarska
Vladimír Havlík
Marina Barsy & Sol Il Sil
Ian Marrusich
Bruno Mercet
Vlodko Kaufman
Anka Lesniak
Nela Kornetová TITS
in sacek veritas
Mischa Badasyan
Tomasz Sikorski
Nenad Bogdanovic
Adam Zdunczyk
Pinata Vera
Frank Homeyer
Angelika Fojtuch
Julischka Stengele
Jana Orlová
Dariusz Fodczuk
Amy Klement
Ailayeva Saadat
Natalia Chylinska & Katarzyna Pastuszek
Maryia Hoyin
Gabriela Zigová

Notes

¹ Boris Groys, "Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění," *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, no. 4-5 (2008): 115.

² Ibidem, 120.

³ Tomáš Pospiszyl, "Umění z druhé ruky," in Jan Krτίčka, Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013), 10.

⁴ Vladimír Havlík, "Návrat aury uměleckého díla skrz mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad »obratem k dokumentaci«,," in Jan Krτίčka, Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013), 88.

⁵ Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost* (Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010), 57.

Illustrations ILUSTRACJE

FNAF Lviv





FNAF Parnu





FNAF Loupian





FNAF Gdansk





FNAF Prague









B

O

O

K

S

Dorota FOLGA-JANUSZEWSKA

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

AKTUALNOŚĆ WSPÓŁDZIAŁANIA

O książce Iwony Szmelter *Aktualność sztuki*.

Innowacyjna opieka nad sztuką nowoczesną i współczesną
[*The Actuality of Art. Innovative Care of Modern and Contemporary Artworks*]. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2024.

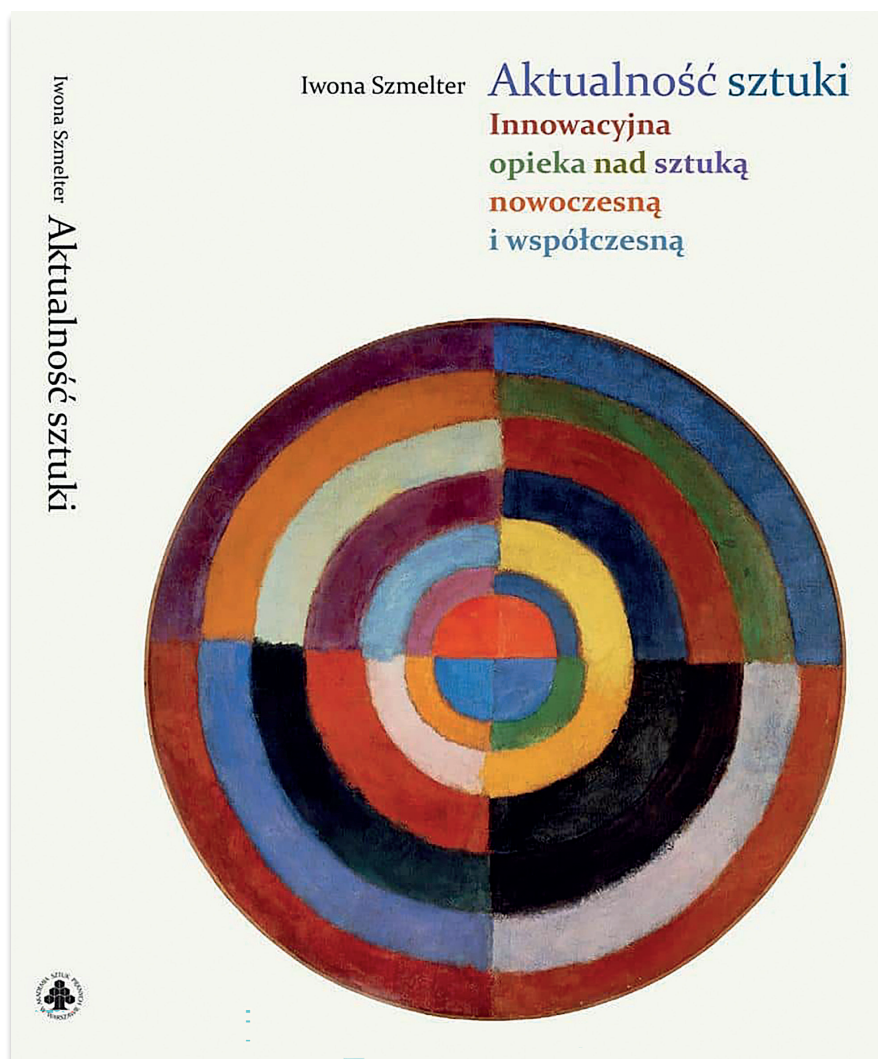
To jest książka-przewodnik po labiryncie sztuki nowoczesnej i współczesnej, ukazująca, że wyjść z tych zakamarków sztuki jest wiele, i same w sobie są warte trudu i przeżycia. A na dodatek jej Autorka dowodzi, że przenikanie sztuki i rzeczywistości jest częścią naszej natury, bo to co pożądane wcale nie musi być piękne, zaś to co ważne żyje nierzadko jedynie w wyobrażeniach.

Aktualność sztuki. Innowacyjna opieka nad sztuką nowoczesną i współczesną autorstwa prof. Iwony Szmelter powstała w wyniku kilku dekad spędzonych w wielu muzeach i galeriach na świecie, w których wytwory artystów wymagały pomocy, konserwacji lub po prostu powielenia, aby nie zniknęły z naszej pamięci. Wynikiem tych peregrynacji jest refleksja na poły etyczna i filozoficzna, na poły praktyczna – wskazująca zasady, które wyznają specjaliści konserwatorzy zajmujący się sztuką tworzoną przez ostatnie dwa stulecia.

Zasady stosowane z namysłem i w poczuciu odpowiedzialności, zwłaszcza wtedy, gdy odnoszą się do śladów działalności artystów już nieobecnych, a stale inspirujących do tworzenia.

Świat sztuki w tym ujęciu jest tak obszerny, jak nasze otoczenie. Są dzieła materialnie trwające, są instalacje, konstrukcje i ślady 'wydarzeń w czasie' (performance), ingerencje w tkanę miast (graffiti), multimedialne zapisy, cyfrowe eventy, szerokie konteksty land-artu, gdy artystyczne działania są nierozzerwalnie wtopione w obszary chronionego dziedzictwa.

A tym wszystkim zróżnicowanym działaniom i formom przysługuje w cywilizowanym świecie opieka i ochrona, zaś jej metody i zakres zależą nie tylko od potencjału finansowego i kulturowego, ale w dużej mierze od nauk, wielo-dziedzinowości i profesjonalizmu specjalistów. Jakby nie dosyć było rozległości obszaru tych refleksji –



dochodzi jeszcze jedno zagadnienie – tak dzisiaj często uwydatniające odrębność twórcy – czyli prawa autorskie.

Właściwa opieka nad sztuką polega bowiem na tym, że musi respektować prawa do unikatowości idei i przedmiotu. Indywidualne prawo do wyróżnienia się artystki/y jako osoby z grupy/kultury, do której należy.

W takim kontekście Autorka książki prowadzi czytelnika na różne sposoby przez tunel czasu, w którym gdzieś na samym początku były istniejące do dzisiaj skalne malunki sprzed tysięcy lat – ślady nieznanych nam ludzi, które pozornie potrafimy ‘odczytać.’ Czym bliżej naszej epoki – tym tych śladów sztuki jest więcej i coraz rozleglejszy jest kontekst ich powstania, a zatem rozumienia (rozdz.2: *Alternatywny obraz sztuk wizualnych od ich zarania do umownego „dzisiaj”*). Umowne pojęcie nowoczesności wprowadza w przemiany wieku osiemnastego i dziewiętnastego – ale jakże złudny jest to termin. Modernizm jako idea ma korzenie starożytne, a rozważań o nowoczesności były dziesiątki. O tej myślowej obsesji, która opiera się na rdzeniu słowa ‘nowość’ pisali: Habermas, Wittgenstein, Lyotard, Foucault, Derrida, Rorty, Beck, Bauman, Touraine – aby przywołać nazwiska najbardziej znanych i dyskutowanych myślicieli. Ślady ich rozumienia zmian niesionych przez nowoczesność (*modernity*) odnajdziemy na kartach rozważań o konserwacji sztuki. Autorce znakomicie udało się przełożyć filozoficzne teorie na praktyczno-konserwatorskie rozstrzygnięcia. Sztuka, idea, wartości społeczne, przecucie kryzysu, przeciwdziałanie przez zrozumienie – wracają wielokrotnie na kartach książki (rozdz.6: *Remedium w obliczu zagrożeń istnienia sztuki*).

Podobnie wracają kwestie etyczne, przywołanie wypowiedzi Bohdana Marconiego z 1948 znakomicie oddaje świadomość polskich konserwatorów, którzy przeżyli II wojnę światową, a których postawa pojawi się potem w szerokim kontekście zasad konserwacji w Europie w pismach Cesare Brandi’ego (1963, upowszechnienie 1996).

Iwona Szmelter dołącza w ten sposób do grona najbardziej aktywnych europejskich teo-

retyków konserwacji. Propagowana przez nią od trzech dekad metoda wywiadów z żyjącymi artystami, zaś wobec niemożności lub po ich odejściu kwerendy w pracowniach i rozmowy w ich środowisku, powinna być powszechnie przyjęta jako źródło wiedzy konserwatorów sztuki współczesnej. Współorganizacja i współtworzenie wielu międzynarodowych projektów (m.in.: *Inside Installation. Preservation and Presentation of Installation Art 2004-2007; The Joint Programming Initiative on Cultural Heritage and Global Change 2010 – 2015; New Approaches in the Conservation of Contemporary Art 2015-2019*), jak i powołanie do życia w latach 1999-2002 międzynarodowej grupy International Network for Conservation of Contemporary Art oraz kierowanie jej pracami w Europie – miały ogromne znaczenie dla rozpowszechnienia ochrony dzieł *in statu nascendi*. Dla artystów zaś stały się często podpowiedzią jak działać, aby ślady ich twórczości miały długie i dobre życie.

Doświadczenia te zostały zreferowane w omawianej książce (rozdz. 8: *Nowa teoria i praktyka konserwacji*). Wprowadzone przez autorkę rozróżnienie na dzieła autograficzne i allograficzne (związane z przekazem ustnym i czasem, w oparciu o strukturalistyczną filozofię Nelsona Goodman’a) stanowi istotną propozycję w podejściu do współczesnych zjawisk i form ich powielania (rozpowszechnienia).

Opis historii prezentacji *One Candle (Jednej Świecy, 1988-1989)* Nam June Paika jest świetnym przykładem tego, w jaki sposób korzystamy z prac opiekunów sztuki współczesnej. Praca ta: „(...) była odtwarzana wielokrotnie w ostatnich trzydziestu latach w wielu galeriach świata. Stanowi projekt zawierający instalację składającą się z płonącej świecy rejestrowanej przez kamerę wideo w narożnym miejscu pomieszczenia. Przepływ powietrza w skutek ruchu widzów wpływa na wygląd zmiennego kształtu płomienia na ścianach galerii. Znajduje się skojarzenia z buddyjskim myśleniem o współzależności wszystkich rzeczy w nieustannym procesie zmiany. Istotą *One Candle* jest autorski projekt, a nie materia świe-

cy... (...) Istotą w podejściu konserwatorsko-kuratorycznym jest charakter allograficzny [zawierający aspekt czasu – przy. DFJ] dzieła, podobnie jak muzyka z nut, pozwalający na jego odtwarzanie bez utraty oryginalności. Nam June Paik pozostawił swoje prace w charakterze dzieła otwartego, stwierdzając: ‘Nie lubię mieć całkowitej kontroli – to byłoby nudne’” (rozdz. 8, s.143-144) – czytamy. Dalej następuje opis i rozważania, które prowadzą do kolejnego podrozdziału pt.

Rozszerzenie teorii zachowania dziedzictwa sztuk wizualnych oraz do następnych części tekstu zwieńczonych „Modelem podejmowania decyzji konserwatorskich” (wykres 2, s.157).

Bardzo ciekawym przykładem analizowanym w książce przez Iwonę Szmelter jest historia conceptualnego projektu Tadeusza Kantora – *Multipart (Multiplikacja – Partycypacja)*. Zainicjowany w 1970 roku w Galerii Foksal w Warszawie polegał na wystawieniu 40 pokrytych białą farbą płócien na drewnianych krosnach z wprasowanym w swoją strukturę parasolem. Każde z nich można było zakupić od autora i przekształcić, zamazać, zmienić, z czego szczególnie żywiołowo skorzystali ówcześni artyści, traktując je jako podłoża lub obiekty swoich manifestacji i aktywności. Po roku, zgodnie z zamysłem Kantora, powtórzono wystawę ukazując wprowadzone ‘partycypacyjnie’ interwencje. Jedno z płócien nabyte przez grupę Zuzanna i inni, zostało po prezentacji w 1971 roku w Galerii Foksal z niej wyprowadzone i ‘pochowane,’ czy raczej ‘pogrzebane’ w ziemi w odległości 44 kroków od miejsca wystawienia. Rzeczony ‘pogrzeb’ miał zakończyć działanie, ale tak się nie stało i w 2012 po raz pierwszy odsłonięto ‘zwłoki’ obiektu, które ostatecznie ekshumowano w 2014 roku.

Tym razem performerami byli konserwatorzy, którzy udokumentowali destrukcję, zdezynfekowali, zakonserwowali i udostępniłi do kolejnych wystaw (opis procesu s.175-178). Opis tego zdarzenia zamyka rozdział 8 książki – dalej w rozdziale 9 czytamy już podsumowanie i w końcu konkluzję zawierającą dziesięć zasad, czy może raczej aktywności/norm, które powinny towarzyszyć opiece

nad sztuką współczesną. Są to: zrozumienie nietypowości tej sztuki, jej nietrwałego charakteru, aspektu conceptualnego przedsięwzięć, użycie różnorodnych materiałów często nielączonych wcześniej z działalnością artystyczną, badanie kontekstu i charakteru dzieła, tu szczególnie zalecany jest bezpośredni kontakt z artystą, nienaruszanie prawa autorskiego, tworzenie rzetelnej dokumentacji obiektów i procesu, postępowanie etyczne i rozumienie kontekstu społecznego dzieła lub koncepcji.

Co zastanawia w omawianej publikacji? Zastanawiałam sobie to pytanie niemal na każdej czytanej stronie. Moją uwagę zwróciło znajdujące się w tytule pojęcie innowacyjności. Sugeruje ono, że mamy do czynienia z czymś INNYM i NOWYM. Innowacyjne oznacza zazwyczaj coś, czego jeszcze w takiej postaci nie było. Coś, co bierze się z pewnej tradycji/formy/przekazu, lecz zmienia zasadniczo skutek działania. Czy rzeczywiście z tym procesem w odniesieniu do opieki konserwatorskiej mamy dzisiaj do czynienia?

Proponuję tu analogię do traktowania muzeów wedle opisów i regulacji z dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Były wówczas uważane za instytucje oferujące do zobaczenia lub poznania obiekty z różnych dziedzin, w tym sztuki, nauki, przyrody, ułożone, uporządkowane i opisane. Z czasem zaczęto narzekać na drętwotę tych form prezentacji i budować ‘nową muzeologię’ społeczną, w której opowieść - narracja miała za zadanie ożywić i odbudować kontekst. Z czasem (koniec dwudziestego wieku) muzea wprowadziły do swoich zadań działania performatywne, wielozmysłowe, potem cyfrowe, dostęp online etc – czyli wszelkie cechy cywilizacyjne specyficzne dla przemian ostatniego półwiecza. Tylko, że ... to nie było nic nowego, bowiem starożytny grecki *museion*, rzymskie *museum* – były właśnie miejscami spotkań, festiwalami poezji, ośrodkami edukacji, a dopiero potem miejscami gromadzenia ‘dowodów’ materialnych i zapisów rozwoju sztuki i cywilizacji. Zatem reforma końca dwudziestego stulecia była raczej powrotem do źródeł.

Czy z procesem opieki nad dziedzictwem nie jest podobnie? Jeśli przypomnimy sobie tradycję poezji mówionej, performatywność greckiego teatru, zwyczaj wyobrażania ciekawych zdarzeń na naczyniach greckich, co w trakcie raczenia się winem i innymi napojami było konceptualną prowokacją do rozmów i podobnych działań; jeśli przypomnimy sobie zasady greckie *peripatein* (περιπατεῖν) praktykowane przez uczniów Arystotelesa, którzy słuchali wykładów spacerując (stąd określenie ‘perypatetycy’) i zostawiali ślady zapisów na murach, aby powrócić do pewnych myśli, a potem spisywali je w całość na glinianych tabliczkach – czyż nie mamy obrazu starożytnych reguł performatywnej konserwacji dziedzictwa niematerialnego lub mieszanego? Jeśli udamy się do kolejnych partii odkopanych Pompejów, gdzie na ścianach pozostały napisy, reklamy i sceny z życia ludzi i bogów, jak się okazuje przemalowywane i odnawiane (jeśli były ważne) – czyż nie widzimy tam śladów zachowania urozmaiconych form dziedzictwa? To tylko niektóre pytania mające skłonić do refleksji nad cyklicznością innowacyjności. Pojawianiem się i znikaniem pewnych integracyjnych koncepcji twórczości połączonej z nią szerokim zakresem wiedzy, realizujących się w opiece nad sztuką.

Ważnym, jak sądzę, wnioskiem z lektury omawianej książki jest to, że nasza wiara w innowacyjność oznacza raczej zharmonizowane, poszerzanie horyzontów teorii i praktyki. Współcześnie obowiązujące etyczne zasady ochrony dziedzictwa powinny polegać przede wszystkim na głębokim zrozumieniu łączności między szeroką wiedzą o kontekstach kultury, indywidulanych postawach twórców, a materialnie i cyfrowo realizowanym procesem dokumentacji tego, co zniknie, jeśli wykażemy się ignorancją.

BOOKS

OD ESTETYKI PROCESU TWÓRCZEGO DO ESTETYKI ETHOSOFICZNEJ

Red.

Grzegorz WYCZYŃSKI

Karkonoska Akademia Nauk Stosowanych w Jeleniej Górze

WSTĘP od Redaktora

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/28

Koncepcja estetyczna Bogusława Jasińskiego, wyłożona w książce pt. *Estetyka po Estetyce*, stanowi z jednej strony reakcję na przemiany, jakim sztuka podlegała zaczęła wraz z wystąpieniami awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, z drugiej zaś wpisana jest w konkretną ramę filozoficzną. Ramy tej dostarcza ethosofia – autorskie stanowisko wypracowane przez polskiego myśliciela, będące próbą uporania się z kryzysem filozofii oraz – mówiąc ogólniej – całej zachodniej kultury, która wraz z rozwojem naukowo-technicznym wkroczyła na drogę problematycznego zerwania z obiektywnym porządkiem rzeczywistości, aby zamknąć się w spreparowanych przez siebie ramach. W związku z tym o *Estetyce po Estetyce* mówić można na różne sposoby, wychodząc z odmiennych punktów widzenia. Pytać o jej filozoficzne ufundowanie oraz konteksty (także te polemiczne), zderzać ją ze zjawiskami artystycznymi, do opisu których aspiruje, a w końcu zastanawiać się nad socjologiczną zasadnością proponowanej przez Jasińskiego koncepcji społecznej, mającej na celu umożliwienie wszystkim ludziom (a nie jedynie ‘zawodowym’ artystom) odblokowania tkwiących w nich dyspozycji twórczych.

Jedna z głównych tez *Estetyki po Estetyce* stwierdza, iż kategoria przedmiotu artystycznego straciła współcześnie swój absolutny charakter, gdyż liczni twórcy nie chcą już tworzyć dzieł, ale sytuacje, rozgrywające się tu i teraz, wtapiające się w tkankę życia codziennego oraz aktywnie angażujące odbiorcę. Teza ta zasługuje niewątpliwie na uwagę, gdyż współczesna kultura – abstrahując od dzielenia jej na formy ‘niskie’ i ‘wysokie’ – staje się coraz bardziej interaktywna, partycypacyjna,

wariacyjna. W związku z tym warto podjąć również namysł na tym, na ile koncepcja Bogusława Jasińskiego może zostać odniesiona do form, którym sam autor nie poświęcił w swojej książce uwagi. Próba taka podjęta została przez Grzegorza Wyczyńskiego, analizującego w zaproponowanym przez siebie tekście estetykę ethosoficzną w kontekście m.in. gier cyfrowych („Wokół Estetyki Ethosoficznej Bogusława Jasińskiego. Filozofia – Gry Cyfrowe – Kino”). Zderza to już sformułowaną teorię z nowymi obszarami empirycznymi, pozwalając na weryfikację jej przedmiotowego zakresu oraz dając asumpt do głębszego w nią wniknięcia.

O szerszą analizę artystycznych konkretów – zintegrowanie filozoficznej teorii, rozwijanej i wykładanej na wysokim poziomie abstrakcji, z krytyką oraz historią sztuki – dopomina się w swoim tekście Elżbieta Łubowicz („Krytyka Sztuki Jerzego Ludwińskiego a Estetyka Procesów Twórczych Bogusława Jasińskiego”). Autorka wchodzi również w polemiczny dialog ze stanowiskiem Jasińskiego, akcentując niezbywalność kategorii przedmiotu artystycznego w refleksji estetycznej.

Refleksja Bogusława Jasińskiego nacechowana jest wyraźną orientacją polemiczną – zakwestionowanie absolutności optyki przedmiotowej przesuwając punkt ciężkości myślenia estetycznego na procesy twórcze, które nie muszą już obiektywizować się w postaci gotowych dzieł sztuki. Proces tworzenia aktywnie angażuje wtedy uczestniczące w nim podmioty, sprawiając, że przestają one być jedynie interpretatorami dostępnych im utworów. Zmienia się w związku z tym sposób rozumienia krytycznych funkcji sztuki. Jej zadaniem nie jest już tworzenie obiektów służących jakiejś sprawie politycznej (np. rewolucji, poprawie sytuacji życiowej określonych grup społecznych) lub przyczyniających się do kształtowania umysłów swoich odbiorców. Zakwestionowaniu ulegają również mimetyczne oraz realistyczne podejścia w estetyce – dzieła odtwarzające daną rzeczywistość historyczną, nawet w sposób krytyczny, nigdy nie są w stanie wykroczyć poza paradygmat podmiotowo-przedmiotowy i uniknąć ryzyka utowarowienia. To właśnie uczestnictwo w procesie twórczym, wyzwalaające uśpiony potencjał jednostki oraz pozwalające jej na artykulację własnych sposobów istnienia, pozwala na inne ustosunkowanie się do rzeczywistości, wymykające się strukturom zreifikowanego kapitalizmu.

Na ten socjopolityczny aspekt myśli Jasińskiego mocny nacisk kładzie w swojej wypowiedzi Edward Karolczuk („Estetyka Sztuki Efemerycznej”). Autor nie tylko tropi wspomniane wątki w *Estetyce po Estetyce*, ale także ujmuje je w perspektywie historycznej, rzucając światło na polityczne zaangażowanie twórców awangardowych oraz wpływ czynników pozaartystycznych na społeczne funkcjonowanie sztuki.

Radykalność ambicji, jakie przyświecają nie tylko *Estetyce po Estetyce*, ale także całemu projektowi ethosoficznemu sprawia, że niewątpliwie warto poświęcić im uwagę oraz trud namysłu. Ambicje te wyrażają się również w fakcie znoszenia sztywnych granic pomiędzy dyscyplinami, a więc w tworzeniu intelektualnej przestrzeni, gdzie namysł estetyczny przechodzi w społeczny, ten zaś wybiega ku problematyce antropologicznej. Dlatego warto o prezentowaną myśl pytać, ścierać się z nią i dyskutować albo próbować ją rozwijać.

BOGUSŁAW JASIŃSKI

ESTETYKA



PO ESTETYCE

PROLEGOMENA DO ONTOLOGII PROCESU TWÓRCZEGO

BOOKS

Grzegorz WYCYŃSKI

Karkonoska Akademia Nauk Stosowanych w Jeleniej Górze

WOKÓŁ ESTETYKI ETHOSOFICZNEJ BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO. FILOZOFIA – GRY CYFROWE – KINO

Prezentowany tekst został podzielony na dwie zasadnicze części. Pierwsza jest poświęcona rekonstrukcji głównych wątków estetyki procesów twórczych Bogusława Jasińskiego. Koncepcja ta nie będzie ujęta w teoretycznej próżni, spróbuję ją odnieść do szerszego kontekstu myśli autora (ethosofii) oraz skonfrontować z innymi stanowiskami z obszaru estetyki. Te ostatnie zaczerpnięto przede wszystkim z tradycji marksistowskiej, której niedogmatyczne rozwinięcie proponują refleksje Jasińskiego. W drugiej części natomiast skupię się na zastosowaniu owej koncepcji do namysłu nad obszarami, które w samej *Estetyce po estetyce* nie zostały poddane szerszej eksploracji – będą to gry cyfrowe oraz kino.

Estetyka Procesów Twórczych i Jej Wybrane Konteksty

Punkt wyjścia estetycznych rozważań Bogusława Jasińskiego stanowią dokonania oraz doświadczenia awangardy artystycznej drugiej połowy dwudziestego wieku. W okresie tym dokonały się

bowiem istotne przeobrażenia sztuki, których najważniejszymi wyróżnikami były odejście od tworzenia zwartych i zamkniętych dzieł oraz postępujące wtapianie się zjawisk artystycznych w materię życia codziennego. Przemiany te wiązały się nie tylko z nowymi postawami twórczymi, lecz implikowały także odmienne od dotychczasowych formy obcowania ze sztuką, charakteryzujące się przesunięciem odbiorcy z bezpiecznej pozycji widza, słuchacza lub czytelnika na miejsce aktywnego współuczestnika procesu artystycznego.

Właśnie kategoria procesu twórczego stanowi klucz konceptualny do omawianej teorii. W opinii Jasińskiego paradygmat estetyczny, ufundowany na centralnym pojęciu dzieła lub przedmiotu estetycznego, okazał się poznawczo bezsilny w konfrontacji z nową sztuką. Odmienność praktyk artystycznych wymagała zmiany dotychczasowych sposobów myślenia. Dawne teorie estetyczne muszą więc zostać poddane gruntownej reewaluacji, co nie powinno jednak oznaczać ich całkowitego porzucenia – tutaj autor podejmuje polemikę z przywołanymi w niniejszym artykule stanowiskami Louisa Althussera i Thomasa Kuhna, których wizja rozwoju nauki podkreśla

zerwania i nieciągłości pomiędzy następującymi po sobie uniwersami wiedzy.¹ Sprawia to, że poszczególne teorie oraz fundujące je struktury konceptualne zaczynają jawić się jako odizolowane od siebie monady, pomiędzy którymi nie może istnieć żadna zadowalająca komunikacja. Jasiński słusznie akcentuje nadmiernie katastroficzny charakter takich wizji i w ich miejsce proponuje stanowisko bardziej wyważone:

Należy więc wyłuskać z paradygmatu estetyki tradycyjnej te elementy, które po przeniesieniu ich w inną strukturę teoretyczną mogą okazać się płodnymi poznawczo. Wydaje się, iż taką właśnie kategorią, która przy nadaniu jej (...) odpowiedniego sensu może na zasadzie konia trojańskiego rozsądzić gmach tradycyjnej estetyki ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, jest pojęcie twórczości.²

Kategoria procesu kładzie nacisk na dynamiczny i otwarty charakter artystycznej partycypacji. W jej optyce centralnym aspektem nie są gotowe dzieła (które ktoś stworzył, aby następnie ktoś inny mógł czynić je obiektami kontemplacji, refleksji lub ekonomicznej czy teoretycznej spekulacji), ale procesy angażujące całokształt osobowości człowieka. Każde działanie twórcze, jeżeli spojrzeć na nie od wewnątrz, pozbawione jest wyraźnie zaznaczonego kresu – to dopiero określone warunki socjohistoryczne narzucają konieczność jego finalizacji. We współczesnym świecie, jak utrzymuje Jasiński, czynnikiem najsilniej wymuszającym reifikację sztuki jest gospodarka towarowa. Artysta staje się wykonawcą konkretnego zawodu, obarczonym zadaniem dostarczania na rynek określonego rodzaju wytworów (przedmiotów bez wyraźnej użyteczności³), wokół których ogniskują się dalsze procesy oraz role społeczne.

Myślowym odbiciem tego stanu rzeczy jest przedmiotowy paradygmat dotychczasowej estetyki. Oczywiście takiemu stwierdzeniu można byłoby zarzucić istotny błąd historyczny, gdyż ten typ namysłu nad sztuką poprzedza narodziny ka-

pitalizmu w porządku czasu. Jasiński ma jednak pełną tego świadomość i sam nie ujmuje wzmiankowanej kwestii w sposób nadmiernie uproszczony. Mechanizmy gospodarki towarowej stanowią w jego rozumieniu czynnik wzmacniający fundamentalną dla filozofii zachodniej strukturę epistemologiczną, sięgającą korzeniami czasów antycznych:

W najdawniejszych anegdotach i rozprawach o kondycji filozofa w świecie mu współczesnym, jak i o roli i miejscu samej filozofii w owym świecie, zgodnie zazwyczaj przyjmuje się, iż filozof to taki osobnik, który jest usytuowany jakby na zewnątrz poznawanego świata.⁴

W estetyce taka organizacja poznania wyraża się w opisywaniu i wyjaśnianiu pewnej rzeczywistości (świata sztuki), w powstawaniu której samemu nie bierze się udziału. Filozof staje się widzem wnikającym głębiej niż większość przeciętnych odbiorców w dzieła i ich wzajemne związki.

Filozoficzny namysł nad sztuką odnosi się więc do porządku rzeczywistości zreprodukowanej. Ta ostatnia kategoria stanowi istotny element ethosofii – szerszego projektu intelektualnego, stanowiącego fundament dla rozważań prezentowanych w *Estetyce po Estetyce*. Ethosofia jest próbą przekroczenia stanu wyczerpania się potencjału poznawczego filozofii, która od pewnego momentu swego rozwoju zaczęła zamykać się we własnym kręgu. Kolejne teorie powstają na drodze wyprowadzania wniosków z gotowych oraz przyjmowanych z góry założeń, czerpanych z dotychczasowego dorobku dyscypliny. W ten sposób myśl traci kontakt z rzeczywistością, do której poznawania aspiruje, i przybiera postać samonapędzającej się maszyny konceptualnej. Jako taka filozofia odzwierciedla tylko szersze procesy społeczne:

Od Galileusza przyjęto za synonim badań naukowych rozumieć badanie tylko tych procesów i zjawisk, które potrafimy zreprodukować. Dziś dokonano na tej drodze

znacznego postępu – zaczęto przedmioty badań stwarzać, traktując je jako naturalne. Nasz świat stał się światem zreprodukowanym, wszystkie zaś reguły, jakie w jego zamkniętej przestrzeni ustanawiamy, są przypadkowe, albowiem są wymyślone – są wynikiem umowy.⁵

Związek myśli filozoficznej z rzeczywistością dokonuje się w medium jej własnej tradycji, przez co staje się ona międzyteoretycznym dialogiem lub po prostu pojęciową zabawą. Droga wyjścia z tej sytuacji jest zdaniem Jasińskiego dowartościowanie kategorii istnienia, desygnującej najbardziej podstawowy poziom kontaktu człowieka z rzeczywistością. Istnieć to po prostu być w świecie w sposób konkretny, doświadczać relacji z tym, co jest, bez pośrednictwa abstrakcyjnych konstruktów pojęciowych. Jak jednak osiągnąć ten stan zanurzenia się w istnieniu? W jednej ze swoich książek Jasiński stawia prowokacyjną tezę, iż jest to możliwe dzięki sytuacji uwięzienia, wydzierającej jednostkę z normalnego rytmu życia społecznego wraz z jego subiektywnymi naleciałościami (nawyki, kategorie percepcji, myślenia i oceny). Instytucje penitencjarne stanowią obszar sprzyjający swoiście rozumianej redukcji fenomenologicznej, przybliżającej człowieka do istnienia oraz otwierającej go na inne, niż tylko konceptualne, formy poznawania:

Mamy więc do czynienia z rejestracją typu fonograficznego, węchową i wzrokową, dotykową i słuchową – odczuciami czysto organicznymi i jednocześnie bardzo precyzyjnymi. (...) Oto zapala się czerwona lampa i jednocześnie natychmiast wyłącza się jakakolwiek analiza i synteza, literatura i poezjowanie. Nie ma więc tej analizy sytuacji, bo sama sytuacja ma absolutne pierwszeństwo.⁶

Jakie ma to konsekwencje dla estetyki? Po pierwsze, przenosi punkt ciężkości z analizy samych dzieł na proces twórczy. Ten ostatni rozu-

miany jest jako coś wypływającego z doświadczenia istnienia – u jego podstaw nie leżą odgórnie przyjęte koncepcje (np. trzeba naśladować danego autora lub malować w stylu, który aktualnie cieszy się największą popularnością), ale żywy kontakt z konkretem. Będzie to na przykład zniewalający urok pejzażu napotykanego podczas górskiej przechadzki, który oddziałuje tak silnie, że pojawia się potrzeba oddania go w słowach lub na płótnie; bolesne doświadczenie utraty, dające asumpt do jego poetyckiego przepracowania. W twórczości jest się o tyle, o ile najpierw jest się w świecie jako ten oto człowiek – postrzegający, myślący, przeżywający nadzieje i niepokoje – nie zaś artysta, a więc zdepersonalizowana rola społeczna. Tworzy się, aby za pomocą form swoistych dla danej dziedziny artystycznej wyrażać własne zanurzenie w istnieniu. Po drugie, wszystko to prowadzi to do bardziej egzystencjalnego niż profesjonalnego rozumienia sztuki: „im mniej sztuki w dziele sztuki, tym szerzej otwiera się brama ku samemu istnieniu.”⁷ Po trzecie, myślenie przestaje być czymś zewnętrznym względem aktywności tworzenia. Sama detronizacja kategorii przedmiotu artystycznego jawić się może z perspektywy ethosofii jako niewystarczająca, wciąż bowiem otwarta pozostaje możliwość ujmowania twórczości z perspektywy obserwatora (np. budowanie normatywnych metodologii pracy artystycznej). Myślenie musi zostać organicznie zespolone z konkretnym działaniem, stać się jego momentem refleksyjnym. Wyłania się ono z przepływu procesu, aby objąć go wzrokiem i na powrót włączyć się w jego złożony nurt:

Estetyka ethosoficzna ma być doświadczeniem, które przekracza tradycyjną estetykę i sztukę przedmiotową. (...) „Myślenie” nie poprzedza tu działania, lecz odbywa się w ramach tego działania i poprzez to działanie.⁸

W tym momencie warto szkicowo nawiązać do twórczości filozofa dostarczającego istotnego źródła inspiracji dla myśli Jasińskiego – Martina

Heideggera. W optyce jego refleksji wyjściowe rozdzielanie podmiotu i przedmiotu stanowiło źródło licznych problemów, w jakie filozofia uwikłała się w toku swojej historii, problemów takich jak realność świata zewnętrznego, natura prawdy czy czasu. Aby zagadnienia takie mogły być w ogóle formułowane, człowiek musi być uprzednio zanurzony w świecie dostępnym mu w horyzoncie codzienności poprzez napotykanie przedmiotów i ludzi – na przykład prawda nie tkwi pierwotnie w języku (w sądach podlegających rozkładowi logicznemu), ale w odkrywaniu jawiących się nam rzeczy. Wypowiedzi językowe jedynie wyrażają to, co daje się samo przez się zobaczyć w obrębie otoczenia. Logiczna problematyka prawdy zasadza się na „ontologicznie niejasnym oddzieleniu tego, co realne, od tego, co idealne,”⁹ podmiotu od przedmiotu.

Ludzkie jestestwo nigdy nie jest pierwotnie zamknięte w kręgu własnej subiektywności, aby dopiero stopniowo otwierać się na świat wraz z jego różnymi wymiarami ontycznymi. Innymi słowy, podmiot nie jest w sobie „zakapslowany,”¹⁰ oddzielony od otoczenia niczym płyn przez obejmującą go butelkę. W ujęciu niemieckiego myśliciela stanowimy istoty intencjonalne, a więc nieredukowalnie wychylone poza siebie. Istnieć to być odniesionym ku światu, być zawsze poza sobą, orientować się na otaczającą nas rzeczywistość, na którą nie możemy pozostawać obojętni. Rzetelny namysł filozoficzny musi więc wychodzić od ujęcia człowieka w nierozzerwalnym stosunku ze światem (zarówno przyrodniczym, jak i społecznym) przy jednoczesnym uznaniu różnic, jakie występują pomiędzy istotą ludzką a na przykład przedmiotami martwymi. Krzesło można opisać w stopniu zadowalającym poprzez wyliczenie zestawu przysługujących mu cech (atrybutów), warunkujących jego własności oraz możliwości użycia. Człowiek jednak stanowi istotę wolną, zdolną do wybierania własnego sposobu bycia w świecie. Jego egzystencja poprzedza esencję, istnienie ma charakter projektu, który – dopóki się żyje – pozostaje zawsze niedokończony i otwarty. Żadna jednostka nie jest obciążona jakąś wewnętrzną naturą (czy to gatun-

kową, czy też indywidualną), która z żelazną koniecznością determinowałaby ją do obrania określonej ścieżki egzystencjalnej. Raczej każdy z nas tworzy samego siebie (w obrębie zastanych ram kulturowych i biologicznych) poprzez poszukiwanie najbardziej własnych relacji z przedmiotami i innymi ludźmi:

Złożony termin „bycie-w-swiecie” uwidacznia już w samej swej budowie, że chodzi w nim o pewien *jednolity* fenomen. (...) Nierozkładalność na dające się zsumować składniki nie wyklucza wielości konstytutywnych momentów struktury tego ukonstytuowania.¹¹

Zarysowawszy kontekst filozoficzny dla estetyki ethosoficznej, powrócić można do niej samej. Jak już wcześniej sygnalizowałem, w jej optyce sam proces twórczy staje się o wiele istotniejszy niż jego przedmiotowe wytwory. Te ostatnie jawią się jako efekty alienacji tworzenia, powodowane nie jego immanentną dynamiką, ale narzucane przez uwarunkowania zewnętrzne. Dopiero wraz z powstaniem dzieła artysta staje się w pełni artystą (spełnia swoją rolę społeczną), zaś rynek sztuki uzyskuje obiekty niezbędne dla swojego funkcjonowania. Powoduje to aktywizację kolejnych ról społecznych (mówiąc precyzyjniej – jednostek zajmujących określone pozycje w strukturze pola artystycznego), a więc krytyków, kuratorów, marszandów, właścicieli galerii itd.

Taka wizja sztuki odznacza się wyraźnie utylitarystycznym charakterem, opartym na wpisaniu tego, co nieużyteczne, w siatkę relacji społecznych oraz powiązanych z nimi transakcji kapitałowych.¹² Sytuacja zaczyna przedstawiać się inaczej, gdy na pierwszy plan zostaje wysunięta kategoria procesu twórczego. Aktywność tę Jasiński opisuje przy użyciu modelu pracy przedstawionego na kartach *Kapitału* Karola Marksa. Niemiecki myśliciel rozumiał pracę jako aktywność o charakterze teleologicznym, a więc nastawioną na cel, który początkowo zawarty jest idealnie w umyśle człowieka – na przykład zanim przystąpi się do budo-

wy domu, należy najpierw wykonać jego projekt. Ludzka aktywność wytwórcza nie dokonuje się na ślepo, ale kierowana jest przez wyprzedzający ją wysiłek świadomości, będącej dla Marksa istotnym wyróżnikiem człowieka w świecie przyrody. Taka wizja może wydawać się w pewnym sensie sprzeczna z wcześniej sformułowaną tezą, w myśl której u podstaw procesu twórczego leży niezapśredniczony kontakt z konkretem. Aby więc zachować spójność swojej koncepcji, Jasiński dokonuje próby połączenia myśli Marksa z filozofią Kanta, a ściślej z jego rozumieniem doświadczenia estetycznego: dla Kanta podstawą rozkoszy estetycznej jest taka zdolność sądzenia, która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania.¹³ Sąd estetyczny, w którym dla myśliciela z Królewca spełniać się miało doznanie piękna, nie ma charakteru determinującego (subsumpcja obiektu pod już istniejące kategorie), ale refleksyjny – to dopiero w toku kontemplacji, konstytuowanej przez swobodną grę wyobraźni i intelektu, dokonuje się konceptualna charakterystyka napotykanego konkretności.¹⁴ W optyce Jasińskiego dopiero po tym wstępnym przefiltrowaniu obiektu przez subiektywność pojawia się zamysł twórczy oraz odniesiony do niego namysł. Wracając do samego Marksa, tak ufundowane rozumienie procesu twórczego sytuować się będzie w obrębie rejestru, który autor *Kapitału* określał mianem pracy konkretnej i przeciwstawiał abstrakcyjnej aktywności, jaką proletariuszowi narzucają kapitalistyczne stosunki produkcji.

Na zasadzie historycznej dygresji wspomnieć można, że rozumienie twórczości w kategorii wnikania w konkret daje się odnaleźć we wczesnych tekstach publicystycznych Marksa. W jednym z artykułów na temat cenzury niemiecki myśliciel podkreślał, że ograniczenia ogólnie narzucane literatom sprawiają, że ci ostatni stają się w swojej działalności podwójnie nieautentyczni. Po pierwsze, nie są w stanie pisać w zgodzie z własnym usposobieniem, po drugie, nie mogą ustosunkowywać się do podejmowanych tematów w sposób adekwatny (np. inaczej mówi się o tematach przykrych i bolesnych, inaczej zaś o rzeczach wesołych i przyjemnych):

Jeśli nawet pominiemy wszystko, co *subiektywne*, mianowicie to, że jeden i ten sam przedmiot odbija się różnie w umyśle różnych ludzi i przemienia różne swe strony w tyleż różnych charakterów duchowych, ale czy charakter przedmiotu nie wywiera żadnego, nawet najmniejszego wpływu na badanie?¹⁵

Po przekładzie młodzieńczych rozważań Marksa na język teorii Jasińskiego powiedzieć można, że cenzura stanowi zasadę blokującą partykularno-subiektywne odbicie rzeczywistości w świadomości człowieka. Jednostka zostaje pozbawiona swobody reagowania na to, co doświadcza. Skrępowaniu ulegają jej zdolność wypowiedziania się w zgodzie z własnymi dyspozycjami psychofizycznymi oraz metaoperacje polegające na ocenie sensowności planowanych działań w oparciu o posiadaną wiedzę.¹⁶ Nie może swobodnie odpowiadać na pytania, jakie – mówiąc metaforycznie – adresuje do niej przeżywana rzeczywistość.¹⁷

U podstaw właściwego rozumienia procesu twórczego spoczywa rozróżnienie pomiędzy osobowością a indywidualnością. Pierwsze z wymienionych pojęć rozumie Jasiński jako wiązkę ról społecznych, których odgrywaniem rządzą ponadindywidualne normy. Mamy tu więc do czynienia z bytem relacyjnym – o tym, czy jestem dobrym ojcem, nauczycielem lub artystą, nie decyduje ja sam, ale inni ludzie zamieszkujący wraz ze mną daną przestrzeń społeczną. Jeżeli moje zachowania i decyzje nie zgadzają się z przyjętym obrazem określonej roli, muszę liczyć się z potępieniem ze strony otoczenia. W codziennych relacjach z ludźmi społecznie skonstruowana osobowość liczy się bardziej niż indywidualność, a więc to, kim dany człowiek naprawdę jest:

Moja indywidualność nie może być założona, albowiem jest, natomiast osobowość utkana jest z materii życia, zawieszona na pajęczynie spojrzeń innych, czyli jest pozorem. Pozór ten jednak (...) rodzi jak naj-

bardziej realne skutki: określone wybory życiowe, jakieś myśli i uczucia, a nawet łzy i śmiech.¹⁸

Doświadczenie konkretnego, leżące u podstaw każdego autentycznego procesu twórczego, wymaga wyzwolenia się z więzów osobowości, aby – bez zbędnych obaw lub wstydu – móc patrzeć na świat z własnej, indywidualnej perspektywy. W tym punkcie otwiera się wspólna przestrzeń dla estetyki oraz innych dziedzin refleksji – antropologii filozoficznej, teorii i krytyki społecznej. Walka o nową sztukę spleta się nierozdzielnie z walką o nowy kształt społeczeństwa oraz nowe formy wrażliwości, odblokowujące pokłady twórczej energii, spoczywającej – w mniejszym lub większym stopniu – w każdym człowieku:

O ile estetyce tradycyjnej szło przede wszystkim o sztukę rozumianą przedmiotowo, o tyle estetyce procesu twórczego chodzi raczej o odblokowanie twórczej aktywności człowieka. (...) Sprawa estetyki staje się sprawą zasad i reguł organizacji całego społeczeństwa.¹⁹

Powyższy wątek ukazuje podobieństwa pomiędzy estetyką ethosoficzną a innymi stanowiskami teoretycznymi, akcentującymi związki pomiędzy sztuką a przemianami w sferze stosunków społecznych i ludzkiej wrażliwości. Warto wspomnieć tutaj przede wszystkim o Walterze Benjaminie, którego koncepcja twórcy jako wytwórcy opiera się m.in. na zerwaniu z profesjonalnym rozumieniem aktywności artystycznej. Podkreślając historyczność sztuki, niemiecki myśliciel utrzymywał, że we współczesnych społeczeństwach masowych należy odchodzić od wielkich, kulturowo uświęconych form wypowiedzi na rzecz mediów bardziej popularnych. Te ostatnie pozostają bowiem bliższe 'zwykłemu' ludziom, a więc umożliwiają im artykulację zakumulowanych doświadczeń. Dzięki temu odbiorca przestaje być kimś, kto odnosi się do gotowych utworów w sposób jedynie receptywny i uzyskuje możliwość aktywnej partycypacji w procesach twórczych:

Zaczęło się to wówczas, gdy praca codzienna otworzyła dla czytelników „działy listów”. I dziś trudno o pracującego Europejczyka, który nie mógłby znaleźć sposobności opublikowania gdzieś swoich spostrzeżeń, zażaleń, urzędowych sprawozdań czy czegokolwiek innego. Skutki są takie, że różnica między autorem i odbiorcą traci coraz bardziej swój istotny charakter.²⁰

Stanowisko takie może budzić rzecz jasna pewne wątpliwości – zatarcie granic pomiędzy profesjonalnymi twórcami a odbiorcami doprowadzi ostatecznie do spadku jakości powstających tekstów. To, że pisać i publikować może każdy, rodzi ryzyko, że rzeczy naprawdę wartościowe utoną w morzu przeciętności lub tandety. Tendencja ta wzmacniania jest przez mechanizmy kapitalistycznego rynku literackiego, faworyzującego produkty łatwe i przystępne lub też nastawione na szok i kontrowersje. Należy zapytać jednak, czy sam Benjamin nie miał świadomości tych zagrożeń? U niemieckiego autora odnajdujemy rzecz jasna opozycję pomiędzy partycypacją a sztuką utowarowioną, która zastępuje obrazy prawdziwych ludzi i ich życia sfabrykowanymi wizerunkami gwiazd. Nie to jest jednak w tym kontekście najistotniejsze. U Benjaminina pojawia się bowiem figura twórcy jako zdrajcy własnej klasy – aby móc solennie pracować na rzecz zmiany istniejących stosunków społecznych, artysta musi porzucić dotychczasową pozycję w strukturze społecznej i opowiedzieć się po stronie ludu. Zdrada ta przybrać może postać pracy ze wspomnianymi powyżej małymi formami, dokonującej się poza profesjonalnym środowiskiem artystycznym (Benjamin opisywał te procesy w związku z działaniami pisarzy radzieckich).²¹ Takie podejście otwiera pole na współdziałania 'zwykłych' ludzi dopiero wchodzących na pozycję autorów i uznanymi twórcami, którzy w takich sytuacjach mogą służyć swoim doświadczeniem. Podobne strategie twórcze opisuje w swojej książce Jasiński w związku z teatrem awangardowym:

Najradzykalniej angażował się w rzeczywistość społeczną Teatr Guerilla uprawiany głównie w Ameryce. Członkowie tych zespołów przenikali głównie do małych społeczności poznając ich problemy i kłopoty. Następnie wraz z przygodnymi ludźmi „odgrywali” historie dotyczące konkretnych spraw, obchodzące widzów.²²

Kładąc nacisk na partycypację zacieraając granice pomiędzy twórcą a odbiorcą, estetyka Benjamina stoi w pewnej opozycji do stanowiska, jakie wypracował Herbert Marcuse. Ten ostatni przypisywał sztuce istotną rolę w procesie przemian społecznych, kładł jednak nacisk przede wszystkim na formę gotowego dzieła. Marcuse silnie podkreślał, że każda rewolucja pozostanie niepełna, jeżeli sprowadzać się będzie do przebudowy samych tylko struktur społecznych. Ten wymiar obiektywny musi zostać konieczniej uzupełniony o element subiektywny, a więc o nową wrażliwość człowieka:

Akcja polityczna domagająca się nowej moralności i nowej wrażliwości jako warunków wstępnych /i rezultatów/ społecznej zmiany pojawia się wtedy, kiedy racjonalność represyjna, która doprowadziła do osiągnięć społeczeństwa przemysłowego, staje się całkowicie regresyjna (...). Poza granicami /i poza władzą/ rozumu represyjnego ukazują się teraz perspektywy dla nowej relacji pomiędzy zmysłowością a rozumem, mianowicie harmonia między zmysłowością a radykalną świadomością: racjonalne zdolności projektowania i określania obiektywnych /materialnych/ warunków wolności, jej rzeczywistych granic i szans.²³

Nowa wrażliwość, powstająca w toku walki politycznej i pozwalająca doprowadzić ją do właściwego końca, może budzić się także pod wpływem sztuki. Siła oddziaływania tej ostatniej opiera się na jej estetycznej formie. W przypadku powie-

ści lub wiersza będzie to sposób zakomponowania materii językowej; w przypadku obrazu określone upostaciowienie linii i plam barwnych. Forma artystyczna otwarta jest na inne sposoby artykulacji niż te, które rządzą uniwersum codziennej komunikacji. W tym właśnie funduje się niesiona przez nią szansa wymknięcia się ideologii oraz krytycznego godzenia człowieka z rzeczywistością:

W tym więc sensie, sztuka jest „sztuką dla sztuki” o tyle, o ile forma estetyczna ujawnia ztabuizowane oraz zrepresjonowane wymiary rzeczywistości: aspekty wyzwolenia. Poezja Mallarmé stanowi tutaj przykład ekstremalny; jego poezja przywołuje tryby percepcji, wyobraźni, gestykulacji – ucztę zmysłowości, rozrywającą codzienne doświadczenie i antycypującą inną zasadę rzeczywistości.²⁴

Sztuka odtwarza więc rzeczywistość, ale w sposób krytyczny. Zawsze powstaje w określonych warunkach społecznych, ale przekracza je potęgą swojej formy. W związku z tym jest w stanie dotykać tego, co w człowieku uniwersalne, penetrując pogranicze natury i kultury. Ujawnia „poddane represji” w obrębie danego historycznego porządku społecznego „możliwości człowieka i natury.”²⁵ Jej wewnętrzna dialektyka polega na tym, że nawet przedstawiając cierpienie i śmierć, czyni to w imię wyzwolenia – jest w stanie ukazać, poprzez gest nadania formy, nadzieję tkwiącą w krzyku rozpaczny lub utrwalić grozę zagłady, aby ta nigdy się już nie powtórzyła. Ugruntowane jest to w zakorzenieniu sztuki w popędzie erotycznym, nastawionym na zachowanie oraz pomnażanie życia: „Jako przynależące do domeny Erosa, Piękno reprezentuje zasadę przyjemności. Tak więc buntuje się przeciwko dominującej zasadzie rzeczywistości opartej na dominacji.”²⁶

Chociaż Marcuse akcentował społeczne ograniczenia w dostępie do twórczości artystycznej, punkt widzenia jego teorii estetycznej jest wyraźnie inny niż w przypadku Benjamina. Pierwszemu z omawianych autorów chodziło przede

wszystkim o wpływ, jaki gotowe dzieła sztuki mają na transformację ludzkiej wrażliwości. Mamy tutaj do czynienia z kultem formy wysokiej, której nie da się zastąpić przez gazetki ściennie czy plakaty z przykładów Benjamina.²⁷ Pomimo wskazanej różnicy nie należy zapoznawać faktu, że obiekty artystyczne były w myśleniu Marcusego wpisane w kontekst szerszego procesu. Na ich zdolności transformowania subiektywności, a więc kształtowania nowej wrażliwości, opierać się miał ich potencjał emancypacyjny. Wrażliwość estetyczna może następnie przenosić się na inne obszary rzeczywistości społecznej, wywołując nowe formy bycia-w-świecie. Efektem tego miałyby być zniesienie sztywnych opozycji wpisanych w kapitalistyczny podział pracy (sztuka-technologia, praca-zabawa), a także wygaszania postaw opartych na agresji oraz ekspansji: „Wyalienowana praca zostałaby przekształcona w swobodną grę ludzkich zdolności i sił.”²⁸

W tym ujęciu, pobrzmiewającym rzecz jasna echami estetyki Kanta, planowanie przestrzenne byłoby podporządkowane nie maksymalizacji prywatnych zysków (np. deweloperów budujących kolejne osiedla na każdym dostępnym skrawku przestrzeni miejskiej), ale tworzeniu miejsc sprzyjających uspokajaniu egzystencji oraz odczuwaniu radości życia (np. publiczne parki, gdzie natura swobodnie przeplata się z kulturą, nie zaś jest czymś ujarzmionym i eksploatowanym). Stawkę w grze stanowi więc „przekształcenie Lebenswelt społeczeństwa w dzieło sztuki.”²⁹ W przytoczonym stwierdzeniu wyraźnie pobrzmiewają tony heideggerowskiej filozofii techniki, gdzie na zasadzie etymologicznego zwrotu wyeksponowaniu ulega artystyczny wymiar techniki jako wydobywania i odkrywania rzeczywistości. Technika współczesna redukuje rzeczywistość (w tym człowieka) do sumy zasobów, którymi rozporządzać można w zgodzie z przyjętymi celami, jednak taka forma jej stosowania nie jest czymś nieuniknionym.

Remedium na niebezpieczeństwa, które w ujęciu Heideggera niesie w sobie bezrefleksyjna akceptacja rozwoju współczesnej techno-nauki,

miało być odkrycie pierwotnej jedności sztuki i techniki. Zanim te dwie sfery rozdzieliły się jako odrębne obszary społecznego funkcjonowania człowieka, działalność artystyczna była również *techné*, stanowiła umiejętność zgodnego z regułami wytwarzania. Sztuka jest więc spokrewniona z techniką, ale i różna od jej współczesnej postaci – stanowi innego typu odkrywanie.³⁰ W tym ujęciu poezja nie separuje rzeczy i zjawisk, aby konceptualnie pochwycić ich naturę i matematycznie wymierzyć zachodzące pomiędzy nimi związki (które następnie można technologicznie wykorzystać), ale przedstawia świat w całokształcie jego powiązań, określa miejsce, jakie zajmuje w nim człowiek, oraz wyszczególnia figuratywnie – za pośrednictwem opisów konkretnych miejsc, zjawisk, osób – splatające się wymiary ludzkiej egzystencji.³¹ Pod piórem poety na przykład stół przestaje być stojącym do dyspozycji zasobem, przekształcając się w metafizyczny łącznik – jest miejscem realizowania się ludzkiej wspólnoty, która żyje na jakiejś ziemi i pod jakimś niebem, czerpiąc z ich wzajemnych związków (deszcz, który nawadnia, słońce, które oświeca) swoje środki do życia i czasami modląc się przed ich spożywaniem do tych, którzy bytują powyżej.

Niemniej należy wyraźnie wyakcentować istotną różnicę, jaka zarysowuje się pomiędzy etyczno-estetycznymi refleksjami Marcusego a filozofią twórczości Jasińskiego. Niemiecki teoretyk odnosił się dosyć krytycznie do prób oddolnego reformowania sztuki, które zrywałyby z doskonałością formy estetycznej i zbyt mocno zacierały granicę między codziennością a sferą artystyczną. Rzec można, że jego projekt oparty był na kulcie sztuki wysokiej, korzeniami tkwiącej w stylu życia elit, uwarunkowanym wolnością od ciężaru pracy zarobkowej.³² Estetyka ethosoficzna dąży do wypracowania trudnej równowagi pomiędzy wymogami formy a artykulacją istnienia. Forma może być bowiem pułapką, gdyż narzuca podmiotowi odgórne reguły wypowiedzi. Sprawia to nierzadko, że zachowanie zgodności z na przykład gatunkiem literackim czy filmowym staje się ważniejsze niż wierne oddanie rzeczywistości dającej asumpt do

podjęcia procesu twórczego: „Założeniem estetyki ethosoficznej jest (...) reprezentacja istnienia. Oznacza to ciągłą demaskację form artystycznych właśnie jako artystycznych i mówienie poza językiem artystycznym”.³³

Mnożenie kontekstów, z których myśl Jasińskiego czerpie i w które może być zasadnie wpisywana, nie wystarczy rzecz jasna do dokonania rzetelnej oceny estetyki ethosoficznej. Wymaga to szerszego ustosunkowania się do samego projektu ethosoficznego, będącego dla niej teoretycznym fundamentem. Pewne wątpliwości w związku z założeniami oraz celami ethosofii wyraziłem już w innym miejscu.³⁴ Tutaj chciałbym jednak podkreślić, że w mojej opinii zaproponowana przez Jasińskiego koncepcja procesu twórczego może funkcjonować także poza swoim macierzystym kontekstem filozoficznym. Jej optyka, wysuwająca na pierwszy plan procesy, nie zaś ich przedmiotowe efekty, stanowi ciekawy punkt wyjścia dla analiz poświęconych także tym zjawiskom w kulturze, które w samej *Estetyce po Estetyce* nie zostały uwzględnione. Często słyszy się bowiem głosy, że współczesne media stają się coraz bardziej partycypacyjne, a dzięki takim urządzeniom jak laptopy, tablety czy telefony komórkowe ulegają one coraz dalej posuniętemu wtopieniu w tkankę życia codziennego (filmy można oglądać na małych przenośnych ekranach w drodze do pracy; zdigitalizowanej muzyki słuchać, jadąc rowerem; książki w formacie cyfrowym czytać z telefonu, czekając w kolejce do lekarza). A właśnie te kategorie – partycypacja i wtopienie się sztuki w codzienność – stanowią istotne filary estetyki procesów twórczych.

Wykorzystanie omawianej koncepcji w powyższy sposób, czym chciałem zająć się w dalszej części tekstu, nie musi oczywiście oznaczać bezkrytycznego do niej stosunku. Pewne wątpliwości budzić może dosyć szkicowe potraktowanie socjologicznych wątków estetyki procesów twórczych. Jasiński podkreśla bowiem, że nowa sztuka, będąca w stanie budzić ukryty w każdej jednostce potencjał twórczy, wymaga przebudowy społeczeństwa w kierunku znoszącym zjawiska alienacji

i reifikacji. Chodzi o to, aby umożliwić wszystkim ludziom swobodne angażowanie się w twórczość, wolne od odgórných nacisków politycznych i ekonomicznych. Jak jednak to zrobić? Na te pytania *Estetyka po Estetyce* (będąca jednak wprowadzeniem w daną problematykę, o czym nie można zapominać) nie udziela odpowiedzi. Rodzi to jednak wątpliwość, czy w nowym społeczeństwie, gdzie usunięte zostaną bariery generowane przez kapitalizm, twórczość rzeczywiście będzie mogła rozkwitnąć w sposób całkowicie swobodny? Czy nie stanie się raczej tak, że powstaną nowe pole artystyczne, z właściwymi sobie strukturami i hierarchiami, narzucającymi jednostkom określone normy i standardy. Ambicją ethosofii jest dążenie w głąb (dotarcie do porządku istnienia poprzedzającego wszelki porządek społeczny), przez co może ona zbyt łatwo tracić z pola widzenia to, iż natura jest zawsze nierozzerwalnie spleciona z kulturą, a więc już w jakiś sposób zinterpretowana. Odnosząc to do koncepcji kontaktu z konkretem jako aktywatora procesu twórczego, rzec można, co następuje: jeżeli praca artystyczna stanowi aktywność społeczną, dokonujący się w niej kontakt z rzeczywistością ma zawsze jakąś formę społecznego zapośredniczenia. I nie musi tutaj wcale chodzić o naciski zewnętrzne względem świata sztuki, ale przede wszystkim o jego wewnętrzną dynamikę – na przykład o chęć odróżniania się, napędzającą konkurencję między artystami i znajdującą przełożenie na podejmowane działania oraz powstające dzieła:

Każde działanie artystyczne, które staje się kamieniem milowym, wprowadzając w polu pozycję nową, „przemieszcza” całą serię wcześniejszych działań artystycznych. (...) W polu artystycznym bądź literackim, które dotarło do obecnego stadium swojej historii, wszelkie działania, gesty, manifestacje są, jak dobrze to określił pewien malarz, „rzutem oka do wewnątrz milieju.”³⁵

Czy z punktu widzenia ethosofii należy więc dążyć do zniesienia wszelkich pól artystycznych,

aby jednostki nie były ograniczane w pracy twórczej przez jakiekolwiek wpływy zewnętrzne? Czy w związku z tym przyszłe społeczeństwo ma przyjąć postać społeczeństwa bez stosunków społecznych? Należy pamiętać, że działania artystyczne, do których odnosi się w swojej książce Bogusław Jasiński, często opierały się właśnie na współpracy pomiędzy artystami (ludźmi z pola artystycznego, którzy zostali przez nie ukształtowani) i nieprofesjonalistami. Mówiąc krótko, estetyka ethosoficzna wydaje się zbyt przedkładać w swojej wewnętrznej strukturze wymiar antropologiczny nad społeczny.

Nie chodzi tutaj rzecz jasna o popadanie w fatalizm, w jakąś formę społecznego determinizmu tworzącego zakłętą krąg życia, z którego nie sposób się wyrwać. Chodzi raczej o zachowanie równowagi. W swoich rozważaniach nad podmiotem po śmierci człowieka, Alain Badiou wprowadza kategorię wydarzenia, desygnującą *novum* rozrywające istniejące struktury ludzkiego świata oraz niedające się opisać przy pomocy pojęć tworzących język codziennej komunikacji. Podążanie za wydarzeniem tworzy podmiot, gdyż dzięki temu człowiek wynosi się ponad biologiczny, nakierowany na samozachowanie poziom swojej egzystencji. Sztuka może stanowić jeden z obszarów realizowania się procesów prawdy (opierających się na wierności wobec wydarzenia) – zawsze kruchych, gdyż zagrożonych przez interes samozachowawczy, podszeptujący dopasowanie się zamiast podążania za tym, co autentycznie nowe i rewolucyjne: „»ja« włączone w podmiotową kompozycję jest tożsame z tym, które dba o swój interes.”³⁶ Abstrahując na chwilę obecną od różnic pomiędzy stanowiskami Badiou i Jasińskiego, chciałbym wskazać na zaakcentowaną powyżej różnicę pomiędzy swobodną twórczością a ciśnieniem warunków społecznych. Pytanie, na które musi odpowiedzieć estetyka ethosoficzna, brzmi następująco: czy w społeczeństwie, które wolne będzie od patologii kapitalizmu, uda się uwolnić pracę twórczą od wpływu czynników społecznych, również tych, które płyną od samego pola artystycznego?

Pozostawiając te pytania bez jednoznacznej odpowiedzi, chciałbym przejść do dwóch krótkich prób zaaplikowania estetyki po estetyce do obszarów, którym sam jej autor nie poświęcił w swojej książce większej uwagi. Taka próba skonfrontowania teorii z nowymi kontekstami empirycznymi wydaje mi się istotna i interesująca, co postaram się wykazać.

Gry Cyfrowe – Przypadek Graniczny Estetyki Ethosoficznej

Wokół gier cyfrowych wciąż toczy się dyskusja dotycząca ich statusu artystycznego – czy można uznać je za nową formą sztuki (wciąż rozwijającą się i dojrzewającą), czy też są one tworem czysto rozrywkowym? Gry tego typu stanowią bowiem potężną gałąź przemysłu kulturalnego, przyciągającą duże kapitały i generującą potężne zyski. Jeżeli patrzeć na sprawę przez pryzmat pesymistycznych ujęć kultury masowej (wywodzących się od takich autorów jak np. Theodor Adorno i Max Horkheimer czy Dwight MacDonal), sprawa omawianego medium wydaje się całkowicie przegrana. Przemysł kulturalny istnieje bowiem jako zaprzeczenie autentycznej sztuki (jeżeli zapożycza się u niej, to w efekcie wulgaryzuje ją i spłyca), gdyż nastawiony jest na realizację konkretnych celów ekonomicznych oraz ideologicznych. Zupełnie inaczej cała sprawa jawi się będzie z perspektywy, jakiej dostarcza myśl na przykład Waltera Benjamina, zdecydowanie akcentująca historyczność sztuki. Nadmierne przywiązanie do form klasycznych (już konsekrowanych, a więc uznanych za bezdyskusyjnie wartościowe artystycznie i estetycznie) może sprawić, że człowiek traci z oczu nowe zjawiska i techniki wraz z możliwościami, jakie otwierają one dla uprawiania sztuki i myślenia o niej. Zamiast, jak przekonywał Benjamin, uparcie operować dotychczasowymi definicjami i naginać do nich rzeczywistość, należy zapytywać, czy przemiany tej ostatniej nie wymuszają odświeżania naszego rozumienia i naszej wrażliwości. Pisząc o fotografii, niemiecki myśliciel stwierdzał:

I tu w całej swej rubasznej okazałości występuje tępogłowe pojęcie sztuki, wskazujące na absolutną ignorancję w sprawach techniki i wobec wtargnięcia nowej techniki przeczuwające swój kres. Wszelako akurat z tym fetyszystycznym, na wskroś antytechnicznym pojęciem sztuki teoretycy fotografii przez niemal sto lat brali się za bary, naturalnie bez powodzenia. Mieli bowiem na uwadze jedynie legalne uznanie fotografa przed trybunałem, który on obalał.³⁷

Myśl Benjaminina może stanowić swoiste lekarstwo na lęki – wydaje się, że wciąż obecne – związane z wtargnięciem maszyny w obszar twórczości. Technologia zmienia sztukę, otwiera przed nią nowe horyzonty ekspresji – w kontekście gier cyfrowych stanowisko takie zaprezentowane zostało m.in. przez Bretta Mullaneya.³⁸ Jednak komputer jest w stanie odbierać człowiekowi część jego sprawczości i wносить do procesu artystycznej kreacji swój własny wkład, co teoretyk nowych mediów Lev Manovich określił mianem automatyzacji, dzięki której „można z procesu twórczego wyeliminować intencjonalność.”³⁹ Espen Aarseth pisał z kolei o autorstwie cyborgicznym, w obrębie którego splatają się na różne sposoby intencje człowieka i efekty generowane przez technologię. Czynniki ludzkie nie zostają skutkiem tego całkowicie wyrugowane, ale wchodzi w różne relacje z maszynowym wytwarzaniem – na przykład człowiek wprowadza dane, a komputer na ich podstawie tworzy wiersz. Takie formy twórczości, zdaniem Aarsetha, wymagają wypracowania nowych kryteriów dla estetycznych ewaluacji.⁴⁰ Ethosofia dodaje tutaj jeszcze inny punkt widzenia – pozwala zawiesić pytania o stopień przystawalności gier do istniejących pojęć sztuki i przenieść punkt ciężkości na oferowane przez nie możliwości partycypacji i aktywnego dookreślania oraz domykania tekstu. Przenieść punkt ciężkości z gotowych obiektów wraz z immanentnymi im własnościami na tekstualnie ufundowaną aktywność, w strukturze której upłynnieniu ulega granica pomiędzy

twórcą a odbiorcą. Gry stanowią bowiem medium oparte na działaniu (*action-based medium*⁴¹), są zarówno obiektami, jak i procesami. Pliki zapisane na dysku twardym komputera lub pionki na szachownicy stanowią przedmioty niezdolne do samodzielnego działania w zgodzie z regułami nadającymi im konkretne znaczenia – domagają się one dopełnienia ze strony użytkowników aktywnie zaangażowanych w rozgrywkę.⁴² Szczególnie współczesne oblicza omawianego medium, odznaczające się rozgałęzionymi narracjami otwartymi na wybory i decyzje odbiorców, domagają się ujęcia procesualnego. Gra to obiekt cyfrowy, zdolny do generowania wirtualnego uniwersum działającego w oparciu o określoną mechanikę, który w swoim przebiegu oraz na skutek interakcji z graczem może generować efekty nierzadko nieprzewidziane przez swoich twórców (np. zjawisko *glitchy* lub alternatywne formy rozgrywki, takie jak *speedrun*, wynajdywane przez graczy eksperymentujących z możliwościami programu): „gra cyfrowa ciągle pozostaje przykładem obiektu opornego, którego nie da się tak naprawdę w pełni kontrolować ani też przewidzieć skutków jego oddziaływania na osobę gracza, sprzęt i otaczającą rzeczywistość.”⁴³

Zanim przejdę do omówienia zasygnalizowanego wyżej zagadnienia, chciałbym zwrócić uwagę na inny jeszcze czynnik. Zdaniem Bogusława Jasińskiego, wraz z dokonaniem awangardy drugiej połowy dwudziestego wieku dokonuje się wtopienie sztuki w kontekst codzienności. Porzuca ona zarezerwowane dla siebie miejsca, a dzięki temu wychodzi z wymuszonej izolacji od szerszego życia społecznego. Podobna sytuacja ma dzisiaj miejsce w przypadku gier cyfrowych – aby z nimi obcować, jednostka nie musi pielgrzymować do ‘świętych’ miejsc sztuki (coś, nad czym ubolewał Marcuse). Dzięki coraz to nowym platformom technologicznym cyfrowe programy ludyczne są już dostępne na szeroką skalę nie tylko w domu, ale również w autobusach, poczekalniach, parkach itd. Kontakt z nią nie ma charakteru skupionej kontemplacji, odsłaniającej dzieło w wymiarze auratycznym, ale dokonuje się w warunkach – by

znowu posłużyć się pojęciem zapożyczonym od Benjamina – dystrakcji.

Powróćmy jednak do partycypacyjnego aspektu gier cyfrowych. Jak podkreślałem już wcześniej, estetyka ethosoficzna przenosi punkt ciężkości z gotowych dzieł sztuki na procesy twórcze – same z siebie pozbawione kresu oraz rodzące się z intymnego kontaktu pomiędzy jednostką a rzeczywistością daną w konkretnym doświadczeniu. Czy jednak w przypadku gry cyfrowej nie mamy do czynienia z gotowym produktem dostarczającym na rynek, takim jak książka czy film? Nawet jeżeli obcowanie z nim możliwe jest poza instytucjami sztuki (galerie, muzea, kina), wciąż jednak jest on adresowany do odbiorcy wyłącznie z kontekstu tworzenia. Takie obiekty wydają się jednak nie w pełni trafne.

Gry cyfrowe wymagają dla swojego funkcjonowania aktywnego udziału odbiorców. Tekstualnie zakładają takie formy zaangażowania – nazwane przez wspomnianego już Aarsetha ekstranoematycznymi⁴⁴ – które znacząco wykraczają poza interpretację, rozumienie lub przeżywanie emocji. Gracz musi fizycznie operować dostępnym sobie interfejsem, aby wirtualny świat przedstawiony mógł rozkwitnąć pełnią życia. To odróżnia gry cyfrowe na przykład od kina, gdzie wydarzenia diegetyczne toczyć się będą także wówczas, gdy widzowie odwrócą się od ekranu, aby zająć się innymi czynnościami. Można w związku z tym powiedzieć, że gry cyfrowe jednocześnie zachowują pewne aspekty charakteryzujące odbiór wcześniejszych form medialnych i znacząco poza nie wykraczają:

Gry komputerowe są z natury interaktywne i nie da się przecenić znaczenia tej podstawowej cechy. Badając je, nie można się ograniczyć wyłącznie do tekstualności, należy zwrócić uwagę zwłaszcza na momenty *rozgrywania gry*. 'Tekst,' jeśli w ogóle mamy używać tego terminu, staje się złożoną interakcją pomiędzy graczem a grą, określaną mianem **rozgrywki**.⁴⁵

W cytacie powyższym powraca wspomniany wcześniej dualizm omawianego zjawiska – gra to jednocześnie obiekt i proces, splatający ze sobą człowieka oraz maszynę i oprogramowanie w cyborgiczną pętlę. Kontakt z grą wymaga o wiele większego zaangażowania fizycznego, niż dzieje się to w przypadku literatury lub kina (nawet w dobie telewizji i domowych odtwarzaczy DVD czy BluRay). Ciało musi przyswoić sobie określone elementy interfejsu, aby możliwe stało się jak najpełniejsze zanurzenie w wirtualny świat i sprawne poruszanie się po jego obszarze. Jest to konieczny warunek głębokiego doświadczenia gry (stanu immersji), które nie będzie nieustannie zaburzane przez refleksyjną kontrolę własnego działania. Ten właśnie wymiar rozgrywki – nazywany przez Gordona Calleję zaangażowaniem kinestetycznym (*kinesthetic involment*) – wymaga zżycia się z technologią, zrozumienia jej na poziomie somatycznym. Włączenie interfejsu fizycznego w schemat ciała sprawia, że staje się on quasi-transparentny – nie skupiam uwagi na kontrolerze, który trzymam w rękach w przestrzeni fizycznej, ale koncentruję się na nawigowaniu po świecie wirtualnym oraz zadaniach, jakie mam w jego ramach do wykonania. Przypomina to sytuację sprawnego poruszania się rowerem – gdy przyswoiłem sobie zasady działania tego jednośladowego pojazdu, nie muszę się zastanawiać, co zrobić, aby w danym momencie skrócić, po prostu robię to intuicyjnie. Rower (lub pad konsolowy) stał się jakby częścią mojego ciała, dlatego mogę operować nim w sposób sprawny chociaż bezmyślny, gdyż moja (samo)świadomość uległa „przekształceniu i przemieszczeniu.”⁴⁶

Jak już wspomniałem, proces rozgrywki prowadzi do wytworzenia się cybernetycznego układu człowiek–maszyna. Drugi z jego członów nie pozostaje bierny, nie jest jedynie narzędziem wykorzystywanym dowolnie przez ludzkiego operatora. Podczas odtwarzania filmu w maszynie również coś się wydarza (taśma przesuwana w projektorze, laser odczytuje dane zapisane na płycie), jednak nie można dorzecznie twierdzić, że dzięki temu staje się ona dla mnie partnerem

w rozgrywce. Dokonując analizy procesu rozgrywki, Alexander Galloway wyróżnia w nim cztery podstawowe aspekty ujęte w ramy dwóch par: operator–maszyna, diegetyczne–pozadiegetyczne. Oznacza to, że w omawianej sferze zarówno maszyna, jak i człowiek wykonują określone działania, skierowane na świat przedstawiony, jak i dokonujące się poza jego granicami (zapisywanie stanu gry, konfigurowanie jej w menu opcji, błędy, które mogą wystąpić w działaniu programu). Na skutek tego powstaje zupełnie inna konfiguracja niż w wypadku kina: „Grając w gry wideo, ludzie poruszają swoimi rękoma, ciałami, oczami i ustami. Ale maszyny także działają. Robią to w odpowiedzi na działania gracza, jak i niezależnie od nich.”⁴⁷

Ten partycypacyjny charakter gier sprawia, że w ich przypadku trudno mówić o interpretacji dokonującej się na podstawie całościowego oglądu danego dzieła. W graniu poznawanie i działanie splatają się ze sobą nierozzerwalnie i stają się koniecznymi elementami bycia w rozgrywce. Gdy próbuję wykonywać zadanie, jakie stawia przede mną program, testuję różne zawarte w nim opcje, wybieram najlepsze strategie działania, szukam różnych ukrytych możliwości (które być może nie zostały nawet przewidziane przez jego projektantów). Kawałek po kawałku poznaję wirtualny świat, w którym przyszło mi działać, oraz możliwości i funkcje wpisane w cyfrowe ciało mojego awatara. Formułuję hipotezy dotyczące ewentualnych sposobów działania, a następnie testuję je poprzez rozgrywkę.⁴⁸ Co jakiś czas wynurzam się ponad powierzchnię całego procesu, aby ocenić skuteczność podjętych działań lub wypróbować alternatywne ścieżki (dzięki funkcji zapisu stanu gry, pozwalającej na powrót do jej wcześniejszych etapów) i skonfrontować je z drogami już przebytymi. Współbrzmi to z pewnymi wątkami epistemologicznymi estetyki ethosoficznej, umieszczającymi poznanie w ramach samego procesu twórczego:

Oto bowiem mamy do czynienia z jednolitym procesem, gdzie sposób poznawania jest zarazem przedmiotem poznawania, al-

bowiem ów reflektor patrzenia jest umieszczony wewnątrz procesu, rozświetlając go od środka. Z tego płynie wniosek być może dość nieoczekiwany: najlepiej poznasz proces tworzenia sam tworząc!⁴⁹

Dokładnie to samo powiedzieć można w odniesieniu do gier – poznajesz je w toku grania. Obserwacja rozgrywek innych osób (czy to dokonująca się na żywo, czy też w sposób medialnie zapośredniczony, jak oglądanie rejestracji przechodzenia danych tytułów zamieszczanych na przykład na portalu YouTube) nie pozwala na zapoznanie się z mechanikami właściwymi dla poszczególnych tytułów lub z różnymi możliwościami ich dynamicznego konfigurowania. Krótko rzecz ujmując – pozycja obserwatora prowadzi do zredukowania gier do formy quasi-filmowej. Espen Aarseth określa omawianą obecnie kwestię mianem hermeneutyki czasu rzeczywistego: „Lektura książki czy filmu nie daje bezpośredniej informacji zwrotnej rozumianej jako ocena naszej aktywności w czasie rzeczywistym. (...) wszystko, co musimy zrobić, żeby pokazać, że rozumiemy grę, to dobrze w nią grać.”⁵⁰ Intensywność tej dialektyki zanurzania się w proces i wynurzania z jego przebiegu jest w dużej mierze zrelatywizowana do gatunków gier – na przykład produkcje typu *soulslike*, odznaczające się złożonymi systemami walki oraz wysokim poziomem trudności, zakładają ciągłe strategiczne przepracowywanie dotychczas obranych sposobów działania.

Warto wspomnieć również, że dla Jasińskiego momenty samoświadomości konstytuujące się w procesie twórczym nie dotyczą i nie rozświetlają jego całościowego sensu. Ten jest dla nas niedostępny dopóty, dopóki tkwimy w tworzeniu. Jesteśmy wówczas wewnątrz pewnej sekwencji działań, dlatego nie możemy równocześnie ujmować ich z pozycji zdystansowanego obserwatora.⁵¹ To samo rzecz można o procesie rozgrywki – nawet jeżeli nasza umiejętność grania weryfikowana jest na bieżąco poprzez hermeneutykę czasu rzeczywistego, nie zawsze jesteśmy w stanie określić konsekwencje, jakie przyniosą podejmowane przez

nas działania, jak wpłyną one na konstytuowanie się rzeczywistości diegetycznej. W grze *Alpha Protocol* (Obsidian Entertainment, 2010) oszczędzenie jednej z postaci niegrywalnych w pierwszym rozdziale sprawi, że pojawi się ona na dalszym etapie gry i będzie gotowa udzielić głównemu bohaterowi pomocy. Wymowny jest przykład gry *Silent Hill 2 Remake* (Bloober Team, 2024), gdzie na uzyskanie jednego z możliwych zakończeń wpływ mają tak drobne (mogłoby się wydawać, że nieistotne z fabularnego punktu widzenia) szczegóły rozgrywki jak częstotliwość używania przedmiotów leczących i podejmowania walk z antagonistami lub też to, czy chociaż raz eksplorowaliśmy świat gry z minimalną liczbą punktów życia przez dziesięć minut. Całościowy kształt opowieści zależy więc od wielu czynników, czego nie sposób przewidzieć podczas pierwszego z nią obcowania, o ile nie korzysta się z paratekstualnych pomocy w postaci solucji.⁵²

W estetyce procesów twórczych chodzi jednak o coś więcej niż tylko o aktywne (zarówno w sensie intelektualnym czy emocjonalnym, jak i fizycznym) dookreślanie tekstu – z jej punktu widzenia sztuka ma angażować człowieka i dzięki temu rozwijać jego osobowość, otwierać go na nowe formy wrażliwości i obcowania ze światem. Czy gry cyfrowe – będące przecież wytworami kapitalistycznego przemysłu kulturalnego – są w stanie temu sprzyjać? Czy też są one jedynie gotowymi tekstami o względnie otwartej strukturze?

Można wskazać tutaj na liczne przejawy aktywności graczy wykorzystujących omawiane medium na własne sposoby. Ciekawego przykładu dostarczyć mogą machinimy, a więc filmy powstające w oparciu o narzędzia dostarczane przez gry cyfrowe. Czasami przybierają one na przykład postać politycznych komentarzy, a więc stanowią wartościową formę wypowiedzi dla osób i środowisk pozbawionych dostępu do głównych kanałów medialnych:

The French Democracy autorstwa Alexa Chana (...) to film prezentujący historię głośnych zamieszek rozpętaną przez

mieszkańców paryskich przedmieść z perspektywy ich uczestników. Daleki od profesjonalizmu i w gruncie rzeczy naiwny obraz pokazał, że gra może być narzędziem, za pomocą którego konsument ma szansę zaprezentować na forum publicznym swoje poglądy, odmienne od tych lansowanych przez oficjalne media.⁵³

Wiele gier (np. strategie czasu rzeczywistego) zawiera w sobie kreatory poziomów, dzięki którym gracze mogą tworzyć własne mapy i scenariusze rozgrywki. Prowadzi to do zatarcia wyrażonej granicy pomiędzy twórcami a odbiorcami, chociaż rzecz jasna odbywa się to w obrębie granic wytyczonych przez tych pierwszych. Wspomniane granice podlegają jednak nieustannemu forsowaniu przez użytkowników, czego przykładem jest zjawisko tzw. modów, wprowadzających do gry elementy wcześniej w niej nieobecne i niezaplanowane na etapie produkcji.

Wskazać można także na remediację różnych form twórczości dokonującą się w obrębie uniwersów cyfrowych. W *Ghost of Tsushima* (Sucker Punch Productions, 2020), po dotarciu do określonych punktów w obrębie świata gry, możliwe jest aktywowanie minigierki polegającej na układaniu haiku. Polega ona na wybieraniu linijek tekstu z listy dostępnych opcji, w rezultacie składających się na wiersz recytowany na tle sekwencji montażowej złożonej z ujęć wirtualnych krajobrazów. Ta prosta mechanika jest dla odbiorców sposobem na „indywidualizowanie ich wersji protagonisty gry, jak i całej rozgrywki.”⁵⁴ Z kolei w *Final Fantasy XVI* (Square Enix, 2023) dostępne jest tworzenie encyklopedii wirtualnego uniwersum, w którym toczy się akcja gry. Nie jest to zadanie obligatoryjne, ale możliwe do podjęcia i realizowania w toku rozgrywki. Wymaga ono odwiedzania co jakiś czas niegrywalnej postaci (NPC) kronikarza, który w oparciu o podjęte dotychczas przez graczy działania przygotowuje opisy wirtualnych miejsc, potworów, frakcji itd.

Istnieje jeszcze jeden istotny wymiar otwartości gier, możliwy do powiązania z tym

aspektem estetyki ethosoficznej, który dotyczy rozwoju osobowości jednostki. Zaangażowanie odbiorcy w rozgrywkę ma bowiem także wymiar moralny. Niektóre tytuły stawiają graczy przed trudnymi decyzjami, znajdującymi następnie przełożenie na dalszy przebieg wydarzeń diegetycznych – na przykład w pierwszej części serii *Mass Effect (BioWare, 2007)* należy w pewnym momencie zdecydować, którego z członków swojej drużyny wysłać na misję samobójczą. Powstaje tym sposobem moment aktywujący refleksję nie o charakterze technicznym (jaką broń najlepiej wybrać, aby pokonać danego przeciwnika? jak najlepiej rozdysonować posiadane zasoby?), ale etycznym. Przed podobnymi dylematami postawiony zostaje główny bohater gry *The Alters* (11 bit studios, 2025), Jan Dolski. Jest on jedynym ocalałym z katastrofy statku kosmicznego, do której doszło podczas lądowania na nieznaną planetę, gdzie możliwe jest (zgodnie z obliczeniami pokładowego komputera kwantowego) znalezienie substancji zwanej rapidium. Janowi rzeczwiście się to udaje i dzięki temu może tworzyć alternatywne wersje samego siebie – tytułowych alterów – pomagające mu w obsłudze mobilnej bazy pozwalającej na przemieszczanie się po planecie. W pewnym momencie jednak alterzy zaczynają zapadać na nieokreśloną chorobę mózgu, najprawdopodobniej śmiertelną. Jan, a za jego pośrednictwem gracz, ma do wyboru dwa rozwiązania – wytworzyć kolejny klon, który pozbawiony będzie wspomnień i jakiegokolwiek aktywności cerebralnej, aby pobrać z niego zdrowe tkanki mózgowe, lub też wszczepić alterom specjalny czip z właściwościami leczącymi, który jednak pozwoli korporacji zarządzającej misją na ich pełną kontrolę. Konieczne jest dokonanie jakiegoś wyboru, zaś jego konsekwencje będą zwrotnie odczuwalne dla graczy. Ponieważ nasi towarzysze żywo reagują na proponowane im formy leczenia, wybór jednej z nich sprawi, że jej przeciwnicy postanowią opuścić Jana i jego mobilną bazę. Gry tego typu konfrontują – oczywiście w ramach bezpieczeństwa, sztucznego świata po drugiej stronie ekranu – swoich odbiorców z określonymi sytuacjami, któ-

rych być może nigdy wcześniej nie doświadczili w rzeczywistości, a przez to poszerzają horyzont ich rozumienia i wrażliwości.

W takim rozumieniu fikcyjne światy digitalne są w stanie dostarczać nowych punktów widzenia na konflikty i napięcia rozgrywające się poza ich granicami. Jeżeli nawet same nie stanowią form krytyki społecznej (a wręcz wydają się oderwane od świata, w jakim powstają), poprzez swobodę oferowaną swoim odbiorcom, nierzadko mogą tej ostatniej sprzyjać. W niektórych tytułach gracze określają wiele cech psychicznych i fizycznych swoich postaci (element występujący bardzo często w gatunku cRPG). W efekcie mężczyzna kieruje postacią kobietą, człowiek wciela się w krasnoluda, co przyczyniać się może do powstawania tymczasowych, ale potencjalnie wywrotowych podmiotowości, zaburzenia stabilności społecznie wytworzonych tożsamości osobowych, wzbudzania pytań: ‘co, jeśli?’ Sprzyja to nowemu patrzeniu na własne otoczenie i rozgrywające się w nim konflikty:

Osobowości kształtujące się w cybernetycznym procesie rozgrywki pozwalają nam eksplorować alternatywne podmiotowości i dają możliwość uczestnictwa w różnych rodzajach doświadczenia, warunkowanego przez zasady inne niż te, które obowiązują w codziennym życiu.⁵⁵

Jeżeli w świecie wirtualnym działam równie efektywnie pod postacią kobiety i mężczyzny, daje to asumpt do przemyślenia dominujących stereotypów na temat płci. Ta elastyczność granicy pomiędzy tym, co realne i wirtualne, skłania niektórych badaczy do porzucenia tej opozycji kategorialnej. Zach Waggoner opowiada się za zastąpieniem ich pojęciami ‘wirtualne’ i ‘niewirtualne’.⁵⁶ Na gruncie wywiadów z czterema osobami, przywołany badacz stwierdza, że nie tylko nasze doświadczenia zdobyte poza światami wirtualnymi, normy moralne, którymi staramy się kierować w codziennym życiu, oraz wyobrażenia o rzeczywistości wpływają na to, jak konfrontujemy się

z problemami napotykanymi w grach cyfrowych, ale także działania podejmowane w ramach rozgrywki wywołują w nas realne emocje oraz mogą zwrócić oddziaływać na to, jak doświadczamy i rozumiemy samych siebie w różnych kontekstach naszego życia. Nawet jeżeli nie dokonuje się w ten sposób automatyczne przeprogramowanie naszych tożsamości, doświadczenia nabyte w sferze wirtualności mogą dać ku temu asumpt. Katherine Isbister wspomina o kalekiej kobiecie, która w wirtualnym środowisku MUD (*Multi-User Dungeon*) stworzyła postać obciążoną taką samą jak ona ułomnością. Dzięki wieloosobowemu środowisku cyfrowemu udało się jej znaleźć partnera akceptującego jej fizyczność, z którym odbyła akt cyberseksualny. Pozwoliło jej to z czasem, jak sama twierdziła, przezwyciężyć lęk przed realnymi zbliżeniami seksualnymi i zaakceptować swoje ciało takim, jakie się ono stało w konsekwencji przebytego wypadku.⁵⁷

Stanowisko powyższe może rodzić rzecz jasna wiele wątpliwości. Należy jednak pamiętać, że nie został w nim stwierdzony żaden konieczny związek przyczynowo-skutkowy (gra o określonej strukturze zawsze oddziaływać będzie na swoich odbiorców w taki właśnie sposób), wskazano jedynie na pewne możliwości. To, czy zostaną one w poszczególnych przypadkach dostrzeżone i podjęte, będzie zależało od różnych czynników. Warte podkreślenia jest tutaj jeszcze jedna okoliczność – zarówno eksperymenty z podmiotowością, jak i wybory moralne w przypadku gier dokonują się w kontekście zdenaturalizowanym. Nawet jeżeli wysyłając jednego ze swoich towarzyszy na misję samobójczą poddają refleksji sytuację graniczną, z jaką być może nigdy nie zetknąłbym się w życiu, wciąż przecież pamiętam, że poruszam się w granicach wyimaginowanego świata. Świata, gdzie działania nie mają konsekwencji niemożliwych do cofnięcia, gdyż zawsze pozostaje wczytanie zapisu wcześniejszego stanu gry lub jej ponowne rozpoczęcie. Taka elastyczna temporalność sprzyja eksperymentowaniu, zabawie z różnymi modalnościami doświadczenia oferowanymi przez środowiska cyfrowe (zapis stanu gry wprowadza

odwracalność dokonanych zdarzeń),⁵⁸ znosi niemniej jeden z wyróżników tego, co realne – nieodwracalność.⁵⁹ W niewirtualnych kontekstach życia mogę szczerze żałować pewnych decyzji (np. tego, że nie dotrzymałem złożonych obietnic), ale nie jestem w stanie obiektywnie cofnąć tego, co się już stało. Mogę zacząć o tym inaczej myśleć, nie sprawi to jednak, że osoba, którą uraziłem lub zawiodłem, zapomni o moich przewinach. Poza tym wybory takie, jak te z przywołanej gry *Mass Effect*, dokonywane są zawsze w ramach relatywnie wąskiego wachlarza opcji wpisanego w program. Tworząc swoją postać, mogę zdecydować, że będzie ona miała tatuaż, ale nie mogę już dowolnie wybrać jego wzoru (lub też zaprojektować własnego). Skłania to niektórych teoretyków do uznania otwartości gier cyfrowych za pozorną i iluzoryczną. Możemy bowiem wybierać, ale ze ściśle ograniczonego repertuaru elementów, a czasami kierunek naszych działań jest wręcz narzucany przez wymogi rozgrywki (aby pokonać danego przeciwnika, muszę użyć broni o określonej sile, chociaż teoretycznie mogę wciąż posługiwać się najslabszym orężem w ekwipunku). Pewne posunięcia w ogóle nie są przewidziane przez program, zaś próby ich forsowania doprowadzają nierzadko do zatrzymania rozgrywki. Niemniej jednak doświadczenia nabywane w toku przemierzania cyfrowych uniwersów mogą przesączać się do sfery realności poprzez piętno, jakie odciskają na graczach. W tym sensie, jak wskazuje Justyna Janik, performatywna relacja pomiędzy obiektem cyfrowym a jego użytkownikiem ma charakter obustronny – moje wybory dookreślają świat gry, ale zwrócić mogą oddziaływać na mnie na wiele sposobów.⁶⁰

Gry cyfrowe można więc uznać za przypadek graniczny estetyki ethosoficznej – z jednej strony stanowią one gotowe produkty dostarczane na rynek, z drugiej zaś ich wewnętrzna struktura (oraz pewne formy zastosowań, nierzadko nieprzewidziane przez twórców i producentów) oferuje doświadczenie bardziej partycypacyjne, zacierające wyraźną granicę między autorem i odbiorcą. Gracz nie tylko dookreśla i domyka tekst własną aktywnością, ale także wprowadza do nie-

go nowe elementy lub modyfikuje jego oryginalny kształt. Nie mamy tutaj do czynienia z recepcją gotowego dzieła, ale z horyzontem otwartym na działanie, wręcz domagającym się go. Działanie, które nie dokonuje się w jakimś wyszczególnionym miejscu, ale wtapia się w tkankę codzienności (przynajmniej częściowo, gdyż na przykład grając na przenośnej konsoli w pociągu, jestem jednocześnie tu i tam, wewnątrz fizycznego środka komunikacji i w wirtualnym świecie). Doświadczenie gry zarówno aktywizuje proces twórczy, jak i dostarcza mu potrzebnych narzędzi, a więc zakreśla wyraźne granice dla działań jednostki. Jednak również twórczość dokonująca się za pośrednictwem innych mediów ma swoje mniej lub bardziej sztywne ramy, zarówno materialne, jak i społeczne. Autor piszący na zamówienie wydawnictwa nie działa przecież zupełnie swobodnie i także funkcjonuje w obrębie narzuconych mu granic. Powraca tutaj wcześniejsze pytanie o społeczne uwarunkowania procesów twórczych, którego ethosofia nie rozwiązuje do końca.

Kino – Metraż Filmu a Alienacja Procesu Twórczego

Film stanowi kolejny obszar, który w *Estetyce po Estetyce* nie został analitycznie uwzględniony – w przeciwieństwie do gier cyfrowych autor poświęca mu kilka zdań, ale jedynie w celu zasygnalizowania, że także w obszarze tego medium wystąpiły zjawiska współbieżne z doświadczeniami awangardy drugiej połowy dwudziestego wieku. Na kartach omawianej książki pada m.in. nazwisko francuskiego reżysera Jeana Roucha, będącego istotną figurą w nurcie *cinéma vérité*. Twórca ten istotnie stanowi ciekawy przykład z perspektywy estetyki ethosoficznej, gdyż realizowane przez niego obrazy wyraźnie wykraczały poza obręb wąsko rozumianej sztuki i ciążyły ku społecznym eksperymentom przeprowadzanym przy użyciu kamery. Na przykład w pierwszych scenach filmu *Piramida Ludzka* [*La Pyramide Humaine*, 1961]

widzimy reżysera rozmawiającego z dwoma grupami nieprofesjonalnych aktorów i tłumaczącego im założenia swojego projektu. Ma on ukazywać relacje pomiędzy białymi i czarnoskórymi studentami oraz występujące w ich ramach napięcia. W tym celu młodzi aktorzy mają zostać podzieleni na dwie kategorie – osoby mające uprzedzenia rasowe i osoby ich pozbawione. Film na samym wstępie ujawnia więc strukturyzującą go dialektykę fikcji i rzeczywistości – ukazane na ekranie wydarzenia zostały wymyślone i odegrane na zasadzie improwizacji, jednak przez osoby, pomiędzy którymi zaczęły się zawiązywać autentyczne więzi. Tu właśnie ujawnia się sens całego eksperymentu – jego właściwym celem nie było opowiedzenie pewnej historii, ale wykreowanie sytuacji pozwalających uczestniczącym w nim osobom na nowo przyjrzeć się napięciom na tle rasowym. Na końcu filmu zostaje wyraźnie zaznaczone, że to, co w nim najważniejsze, dokonało się dookoła ekranu. Choć *Piramida Ludzka*, gdy trafiła już na ekrany, istniała jako zamknięta całość, jej właściwe i najważniejsze efekty uobecniły się w postawach ludzi zaangażowanych w jej powstawanie (i w tym sensie sam proces twórczy może zostać uznany za istotniejszy niż jego finalny efekt). Ta dialektyka prawdy i fikcji, otwarcie wyrażona także w zakończeniu *Kroniki Jednego Lata* [*Chronique d'Un Ete*, 1961], filmu zrealizowanego wspólnie przez Roucha i Edgara Morina, została uznana przez Gillesa Deleuze'a za symptomatyczną dla szerszych przemian, jakim kino zaczęło ulegać po drugiej wojnie światowej. Ukazane na ekranie wydarzenia tracą swoją jednoznaczność, a kamera przestaje pretendować do statusu ukrytego oka, rejestrującego zupełnie niezależne od niej wydarzenia (lub też ukazującego je z perspektywy którejś z postaci). Staje się ona aktywnym uczestnikiem, wręcz sprawcą wydarzeń, zaś prawda tego typu filmowania nie leży w bezstronnej rejestracji lub narracji doprowadzonej do konkluzyjnego finału (dowiadujemy się, kto zabił lub czy kochankowie ostatecznie wytrwali i utworzyli szczęśliwy związek), ale właśnie w stawianiu się. Poprzez odgrywanie ról aktorzy dowiadują się czegoś o sobie

lub snują narracje odrębne od dominujących, odkrywają siebie i świat, co sprawia, iż „postać wciąż przekracza granice pomiędzy realnością a fikcją.”⁶¹

A teraz chciałbym już przejść do kwestii zaanonsovanej w tytule niniejszego podrozdziału. W optyce estetyki procesów twórczych samo dzieło stanowi alienację procesu twórczego. Jako takie odznacza się ono paradoksalną ontologią, gdyż z jednej strony jest czymś jak najbardziej realnie istniejącym, z drugiej zaś fikcją, gdyż wyraża z granic zewnętrznie narzucanych aktywności twórczej.⁶² W przypadku komercyjnego kina ograniczenia te wiążą się również z czasem trwania filmu. Współcześnie przeciętny film trafiający na ekrany kinowe ma metraż mieszczący się w granicach od półtorej do dwóch i pół godziny. Jedną z części marvelowskiego cyklu *Avengers (Avengers: Endgame*, reż. Anthony Russo, Joe Russo, 2019) trwa ponad trzy godziny i jak na tego typu produkcję i przyzwyczajenia przeciętnego widza może zostać uznana za bardzo długą. Wspomniany tu średni wymiar metrażu podyktowany jest niewątpliwie także względami ekonomicznymi, gdyż im dany tytuł jest krótszy, tym częściej może być wyświetlany danego dnia na jednym ekranie, co przekładać się będzie na liczbę sprzedanych biletów. W związku z tym utrzymanie takiego *status quo* będzie leżało w interesie producentów, wydawców, właścicieli kin (nie wszystkich, ale z pewnością multipleksów). Patrząc z tej perspektywy, zwiększanie metrażu filmów stanowi jedną z form artystycznego oporu wobec utowarowienia kina.

Przykładu takiego podejścia dostarcza twórczość filipińskiego reżysera Lva Diaza. Jedną z jej cech rozpoznawczych stał się właśnie czas trwania przynoszonych przez nią filmów, sięgający czasami nawet ponad dziewięć godzin. Poza rzadko spotykanym metrażem filmy Diaza, wpisujące się w nurt *slow cinema*, charakteryzują się również wolnym tempem narracji, długimi i statycznymi ujęciami, swobodą w podejściu do warstwy fabularnej. Filipiński reżyser jednak zdecydowanie podkreśla, że nie chce być kojarzony jako twórca długich produkcji. Chociaż czynnik ten stanowi w jego oczach istotny oręż przeciw-

ko podporządkowaniu kina dyktatowi ekonomii, nie jest on sam w sobie bezwzględną wartością. Diaz postrzega tę sprawę bardzo w duchu estetyki ethosoficznej i twierdzi, że praca nad filmem powinna się skończyć wtedy, kiedy jego twórca uzna, że udało mu się w pełni zrealizować swoją koncepcję. W idealnej sytuacji kres powinien wpływać z samego procesu twórczego, a nie z zewnątrz. Osiągnięcie takiego stanu czasami będzie wymagać dziewięciogodzinnego metrażu, w innej zaś sytuacji może zobiektywizować się w obrazie o wiele krótszym:

Nie ma krótkiego lub długiego kina. Człowieku, jest tylko pieprzone kino. Nie znoszę tego szufladkowania filmów na krótkie i długie – nie, jest tylko kino. Czy w malarstwie do małej ramy przyczepisz etykietkę „mały obraz”? Tak nie jest! To obraz, to sztuka.⁶³

W ujęciu Diaza kino może funkcjonować jako sztuka tylko wtedy, gdy tworzący je ludzie zostaną wyemancypowani od nacisków ekonomicznych. Nie jest to warunek wystarczający, ale niewątpliwie konieczny. To wyzwolenie procesu twórczego ma sprawić, że znajdzie on oparcie w samym sobie i swojej własnej dynamice. Należy jednak pamiętać, że dla Jasińskiego tworzenie samo z siebie nigdy nie ma właściwego kresu. Idealną sytuacją nie jest stworzenie dzieła na tyle długiego lub dużego, aby mogło pomieścić wszystkie intencje swojego autora, ale nieskończoność procesu, wciąż powracającego do siebie, korygującego swoje dotychczasowe osiągnięcia, ścierającego się raz po raz z oporem tworzywa:

Tak jak żaden prawdziwy artysta nie jest do końca usatysfakcjonowany swoim dziełem, tak też nowy, oryginalny przedmiot będący zmaterializowaną postacią samoświadomości procesu twórczego może być tylko przybliżonym wizerunkiem celu zamierzonego wcześniej.⁶⁴

Diaz tworzy filmy skończone – nawet jeżeli bardzo długie, to jednak ostatecznie trafiające na ekrany i możliwe do obejrzenia w ramach pojedynczych seansów. Niektórzy autorzy stwierdzili, że tego typu eksperymenty z metrażem czynią dzieła trudnymi w odbiorze, gdyż wyprowadzają je poza skalę mezoskopową, najlepiej dopasowaną do uwarunkowań ludzkiej percepcji.⁶⁵ Niemniej jednak twórczość Filipińczyka uzyskała już międzynarodową rozpoznawalność i jest wyraźnie obecna w programach festiwalu filmowych. Kolejne dzieła jego autorstwa regularnie pokazywane są podczas festiwalu Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu, zaś obraz *Kobieta, Która Odeszła* [Aang Babaeng Humayo, 2016] uhonorowany został w 2016 roku Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji, *Kołysanka do Bolesnej Tajemnicy* [Hele Sa Hiwagang Hapis, 2016] walczyła z kolei o Złotego Niedźwiedzia na Berlinale 2016.

W tym momencie powraca wątek już wcześniej sygnalizowany – chodzi o presję, jaką na proces twórczy wywiera dynamika pola artystycznego. Aby móc być uznanym i utytułowanym filmowcem, trzeba kręcić filmy, gdyż to one, a nie śmiałe koncepty, zbierają pochwały i nagrody. Reżyser, który niczego nie realizuje, a jedynie rozprawia o swoich pomysłach, może zostać dostrzeżony przez świat kina, ale tylko jako oryginał, prowokator lub też ktoś, kto zasługuje raczej na miano artysty konceptualnego niż filmowca. Podobnie ktoś, kto nie jest w stanie finalizować podejmowanych projektów twórczych. Można rzecz jasna utrzymywać, że wspomniane tu festiwale stawiają na promowanie twórców nonkonformistycznych, tworzących kino artystyczne i że nie są nastawione na maksymalizację zysków ze sprzedaży biletów. Nagradzane na nich filmy wyrastają – lub przynajmniej mają wyrastać – ze swobodnej twórczości, nie zaś z decyzji biznesowych. Taka wizja wydaje się jednak w dużym stopniu naiwna i oparta jest na wąskim rozumieniu pojęcia ekonomii. Polski badacz Marcin Adamczak, odwołując się do myśli Pierre’a Bourdieu, postrzega festiwale filmowe jako formę ekonomii kina alternatywną do modelu amerykańskiego, opartego na wielkich wy-

twórniach filmowych. W tym ujęciu wspominane tu imprezy stanowią banki różnych form kapitału – ekonomicznego, kulturowego, symbolicznego – którego pozyskanie jest dla twórców filmowych niezbędne do ich artystycznego funkcjonowania. Sprawia to, że festiwale są w stanie narzucać określone modele kina:

Przede wszystkim jednak na głębszym poziomie festiwale filmowe kreują twórców i promują określone estetyki filmowe, a więc w istocie w pewien sposób „produkuja” filmowców i „produkują” filmy.⁶⁶

Takie socjologiczne spojrzenie, wydobywające na światło dzienne mechanizmy pola artystycznego, pozwala się odnieść do deklaracji wielu twórców z dozą zdrowego dystansu. Oczywiście nie chodzi tutaj o kwestionowanie wartości artystycznej ich dzieł czy nawet szczerości ich deklaracji, ale o wzięcie pod uwagę uwarunkowań, jakim podlegają – nierzadko nieświadomie – we własnym środowisku. Pozwala to stwierdzić, że nie tylko interesy handlowe wielkich wytwórni stanowią czynnik prowadzący do alienacji procesu twórczego. Także inne formy ekonomii, na jakiej opierają się na przykład europejskie festiwale filmowe, dostarczają tego typu impulsów. Aby bowiem uzyskać prestiżową nagrodę na którymś z nich (kapitał symboliczny) i dzięki temu zwiększać swoje szanse na pozyskanie środków finansowych niezbędnych do realizacji kolejnych projektów, należy kręcić filmy, a więc dostarczać dzieł możliwych do wyświetlania na ekranie. Po raz kolejny powraca tutaj pytanie, czy autentyczne wyzwolenie procesu twórczego zakłada zniesienie pól artystycznych, społecznych światów sztuki?

Przypisy

¹ Wątek nieciągłości oraz zerwań w procesie rozwoju wiedzy był elementem silnie obecnym w ramach myśli francuskiej w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wystarczy wspomnieć projekt archeologii wiedzy realizowany przez Michela Foucaulta, zob. Michel Foucault, *Archeologia Wiedzy* (Warszawa: PIW, 1977), Jacquesa Lacana, zdecydowanie konstatające radykalną nowość freudowskiego rozumienia nieświadomości, które w efekcie nie da się przełożyć na to, jak kategoria ta funkcjonowała dotychczas, zob. Jacques Lacan, *My Teaching* (London, New York: Verso, 2024), czy właśnie periodyzację myśli Marksa zaproponowaną przez Althussera wraz z centralną rolą, jaką zajmowało w niej pojęcie cięcia epistemologicznego, zob. Louis Althusser, *W Imię Marksa* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009); Louis Althusser, *W Odpowiedzi Johnowi Lewisowi* (Warszawa: Studencka Oficyna Wydawnicza ZSP, 1989). Zestawienie ze sobą dwóch pozycji ostatniego z przywołanych autorów pozwala śledzić ciągłe reewaluacje, jakim poddawał on swoje ujęcie rozwoju intelektualnego Marksa.

² Bogusław Jasiński, *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008), 63–64.

³ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 137. „Sztuka więc jest – tylko »jest,« tak jak jest maszyna, dom, stół, sto kilo kartofli. Można już ją kupować i sprzedawać, zamykać w galeriach, teatrach i muzeach, miejscach specjalnie do tego wyznaczonych, podobnie zresztą jak kupuje się i sprzedaje także w miejscach specjalnie do tego wyznaczonych.” (Jasiński, *Estetyka po Estetyce*), 138. W cytacie tym urynekowanie sztuki, przypisujące jej wytworom określone ceny, stanowi potężną siłę abstrakcji, na co wskazywał już wcześniej Karol Marks. Możliwość kupowania sztuki nierzadko bowiem idzie w parze z brakiem autentycznego, zaangażowanego kontaktu z nią. Dzieła po prostu się nabywa, gdyż są one w stanie spełniać pewne istotne funkcje społeczne. Podobnie jak drogie samochody lub zegarki, obrazy i rzeźby istnieją jako symbole statusu społecznego ich posiadaczy. Wówczas nie liczą się one same, ale ich wartość rynkowa.

⁴ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 113.

⁵ Bogusław Jasiński, *Tezy o Ethosofii. Theses on Ethosophy* (Olsztyn–Warszawa: Ethos, 1992), 12.

⁶ Bogusław Jasiński, *Po Drugiej Stronie Życia. Notatki i Szkice z Zakresu Teologii Więzienia* (Warszawa: Ethos, 2017), 14–15.

⁷ Ibidem, 258.

⁸ Jasiński, *Tezy o Ethosofii*, 93.

⁹ Martin Heidegger, *Bycie i Czas* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 275.

¹⁰ Martin Heidegger, *Podstawowe Problemy Fenomenologii* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 69.

¹¹ Heidegger, *Bycie i Czas*, 68.

¹² Mówiąc o kapitałach, nie mam tutaj na myśli ich ściśle ekonomicznego rozumienia. Chodzi mi o taką konceptualizację wzmiankowanego pojęcia, jaka wyłania się z myśli Pierre’a Bourdieu. Dla francuskiego myśliciela ekonomiczna forma kapitału jest tylko jedną z jego postaci, zaś jej wartość nie jest absolutna, ale pozostaje warunkowana charakterem danego pola społecznego. Właśnie świat sztuki, rozumiany jako względnie autonomiczne uniwersum, dostarcza przykładu ekonomii odwróconej, gdzie brak natychmiastowego powodzenia finansowego jest w stanie ugruntowywać wysoką pozycję jednostki. Artysta, który nie otrzymuje poklasku masowej publiczności, jest w stanie zyskać szacunek i uznanie wśród innych twórców niekomercyjnych, a więc akumulować kapitał symboliczny (prestiz, który po jakimś czasie może drogą okrężną przełożyć się na pieniądze): „W świecie artystycznym jako świecie ekonomicznym na wspak najbardziej antyekonomiczne »szaleństwa« są w pewnym ujęciu »rozsądne,« ponieważ bezinteresowność jest w nich uznawana i nagradzana.” Pierre Bourdieu, *Rozum Praktyczny. O Teorii Działania*, tłum. Joanna Stryczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 151.

¹³ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 81–82.

¹⁴ Immanuel Kant, *Krytyka Władzy Sądzenia* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), 24.

¹⁵ Karol Marks, „Uwagi Dotyczące Nowej Pruskiej Instrukcji o Cenzurze,” tłum. Edda Werfel, w Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1976), 8.

¹⁶ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 95.

¹⁷ Ibidem, 71.

¹⁸ Jasiński, *Po Drugiej Stronie Życia*, 230.

¹⁹ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 230.

²⁰ Walter Benjamin, „Dzieło Sztuki w Epoce Możliwości Jego Technicznej Reprodukacji,” tłum. Krystyna Krzemień w *Estetyka i Film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972), 164–165.

²¹ Walter Benjamin, „Twórca jako Wytwórca,” w Walter Benjamin, *Twórca jako Wytwórca. Eseje i Rozprawy*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011), 11–12.

²² Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 22.

²³ Herbert Marcuse, „Esej o Wyzwoleniu,” tłum. Marek Palczewski i Stanisław Konopacki, w *Marksizm XX Wieku. Antologia Tekstów*, cz. III, red. Janusz Dobieszewski i Marek J. Siemek (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990), 182–183.

²⁴ Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, tłum. Herbert Marcuse i Erica Sherover (Boston: Beacon Press, 1978), 19.

²⁵ Ibidem, 8.

²⁶ Ibidem, 62.

²⁷ Warto również pamiętać, że także sam Benjamin, pomimo akcentowania istotności znoszenia barier między twórcami a odbiorcami, widział pewien emancypacyjny potencjał w utworach powstających w ramach kinematografii profesjonalnej. Nawet jeżeli animacje Disneya, tworzone w warunkach kapitalistycznego przemysłu kulturalnego, nastawione były na wytwarzanie zysku (film-towar dostępny w obiegu rynkowym), to mimo tego ukazywały rzeczywistość zniekształconą, niby ze snu. Dla Benjamina, dystansującego się wobec redukcyjnego ujęcia Freuda, marzenia senne nie były wyrazem stłumionych pragnień. Pozwalały one uwolnić się śniącemu od ciśnienia wywieranego przez rzeczywistość (zarówno społeczną, jak i przyrodniczą) i imaginować inne formy relacji z rzeczywistością. Niczym bolący ząb, „sen poluzowuje jednostkę w spoinach świata.” Walter Benjamin, *Sny* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 91. Dzięki temu może on rodzić pragnienia nowych form życia. Sen odurza, a odurzenie stanowić może pierwszy krok w kierunku kwestionowania zastanego porządku rzeczywistości. Dla Benjamina animacje Disneya i niesamowite przygody, jakie przeżywają ich ludzko-zwierzęcy bohaterowie, stanowiły kolektywnie dostępną projekcję snów współczesnych ludzi, marzących o nowych formach relacji pomiędzy przyrodą, techniką i nimi samymi.

²⁸ Herbert Marcuse, *Psychoanaliza, Polityka, Utopia. 5 Wykładów* (Kraków: vis-a-vis etiuda, 2023), 68.

²⁹ Marcuse, „Esej o Wyzwoleniu,” 195.

³⁰ Martin Heidegger, *Technika i Zwrot* (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, 2002), 45.

³¹ Martin Heidegger, *W Drodze do Języka* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007), 5–26.

³² Herbert Marcuse, *Człowiek Jednowymiarowy. Badania nad Ideologią Rozwiniętego Społeczeństwa Przemysłowego* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), 84–86.

³³ Jasiński, *Tezy o Ethosofii*, 91.

³⁴ Grzegorz Wyczyński, „Trudna Droga do Wolności. Recenzja Polemiczna Książki Bogusława Jasińskiego »Po Drugiej Stronie Życia«,” *Nowa Krytyka* 41 (2018): 171–189.

³⁵ Pierre Bourdieu, *Reguły Sztuki. Geneza i Struktura Pola Literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2001), 248–249.

³⁶ Alain Badiou, *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. Paweł Mościcki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009), 70.

³⁷ Walter Benjamin, „Mała Historia Fotografii,” tłum. Janusz Sikorski w Walter Benjamin, *Aniol Historii. Eseje, Szkice, Fragmenty* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996), 106–107.

³⁸ Brett E. Mullaney, *The Greatest Art Form. Video Games and the Evolution of Artistic Expression* (Pennsauken: BookBaby, 2013)

³⁹ Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006), 97.

⁴⁰ Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenie na Literaturę Ergodyczną* (Kraków–Bydgosz: Korporacja Ha!art, 2014), 138–144.

⁴¹ Alexander R. Galloway, *Gaming. Essays on Algorithmic Culture* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006), 3.

⁴² Gordon Calleja, *In-Game. From Immersion to Incorporation* (Cambridge–London: MIT Press, 2011), 9–11.

⁴³ Justyna Janik, *Gra Jako Obiekt Oporny. Performatywność w Relacji Gracza i Gry Cyfrowej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 40.

⁴⁴ Aarseth, *Cybertekst*, 12.

⁴⁵ Jon Dovey, Helen W. Kennedy, *Kultura Gier Komputerowych*, tłum. Tomasz Macios i Anna Oksiuta (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 7.

⁴⁶ Don Ihde, *Embodied Technics* (USA and United Kingdom: Automatic Press VIP, 2010), 38.

⁴⁷ Galloway, *Gaming*, 4.

⁴⁸ Katarzyna Prajzner, *Czytanie Interaktywnych Obrazów. Gry Komputerowe w Perspektywie Dynamicznej Tekstualności* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 62–63.

⁴⁹ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 104.

⁵⁰ Espen Aarseth, „Badanie zabawy: metodologia analizy gier,” tłum. Mirosław Filiciak, w *Światy z Pikseli. Antologia Studiów nad Grami Komputerowymi*, red. Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010), 30. Oglądając film lub oddając się lekturze powieści, możliwa jest antycypacja dalszego przebiegu narracyjnie rozwijanych zdarzeń. Jednak powstające w ten sposób przypuszczenia, przybierające postać mentalnych światów możliwych względem fabuły i jej progresji, nie zawsze weryfikowane są natychmiastowo. Jeżeli błędnie typuję, która z *dramatis personae* opowieści kryminalnej jest mordercą, nierzadko dowiaduję się o tym dopiero w jej finale. Por. Umberto Eco, *Lector In Fabula. Współdziałanie w Interpretacji Tekstów Narracyjnych* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994), 165. W grach cyfrowych fakt wyboru nieadekwatnej do danego przeciwnika strategii walki staje się dla mnie oczywisty natychmiast poprzez odniesioną

porażkę, o której informuje mnie ekstradiegetyczny ekran z napisem NIE ŻYJESZ. Nieumiejętność opanowania mechanik właściwych danemu tytułowi sprawi z kolei, że dalsze śledzenie opowieści stanie się niemożliwe, a wraz z tym weryfikacja formułowanych w toku rozgrywki hipotez fabularnych.

⁵¹ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 106–107.

⁵² Maciej Żbik, „Silent Hill 2 Remake - Wszystkie Zakończenia i Jak Je Uzyskać. Wszystkie Endingi i Epilogi.” *Eurogamer.pl*, dostępny 27 czerwca 2025, <https://www.eurogamer.pl/silent-hill-2-remake-wszystkie-zakonczenia-i-jak-je-uzyskac>.

⁵³ Mirosław Filiciak, *Wirtualny Plac Zabaw. Gry Sieciowe i Przemiany Kultury Współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006), 165.

⁵⁴ Jon Stone, *Dual Wield. The Interplay of Poetry and Video Games* (Oldenbourg: De Gruyter, 2023), 56.

⁵⁵ Dovey, Kennedy, *Kultura Gier Komputerowych*, 149.

⁵⁶ Zach Waggoner, *My Avatar, My Self. Identity in Video Role-Playing Games* (Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 2009), 163.

⁵⁷ Katherine Isbister, *How Games Move Us. Emotion by Design* (Cambridge, London: MIT Press, 2017), 55.

⁵⁸ Brenda Laurel, *Computers as Theater* (Boston: Addison-Wesley, 1993), 115.

⁵⁹ Maurizio Ferraris, *Manifest Nowego Realizmu* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2023), 57; Michael Herim, *The Metaphysics of Virtual Reality* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1993), 136.

⁶⁰ Por. Janik, *Gra jako Obiekt Oporny*.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 376.

⁶² Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 136.

⁶³ *Emancipated Cien: A Conversation with Lav Diaz*, dostępny 20 listopada 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=489s>.

⁶⁴ Jasiński, *Estetyka po Estetyce*, 133.

⁶⁵ Maurizio Ferraris, Enrico Terrone, *Cinema and Ontology* (Sesto San Giovanni: Mimesis International, 2019), 22. Autorzy podają m.in. przykład filmu *Empire* Andy’ego Warhola – ośmiogodzinnej rejestracji Empire State Building dokonanej z jednego ustawienia kamery. Jest to przykład utworu conceptualnego, który bardziej sprawdza się jako temat rozmów niż coś do oglądania. Należy jednak zwrócić uwagę, że filmy Diaza mają pewną treść fabularną podaną w określonej formie narracyjnej, dostarczają więc innego rodzaju doświadczenia filmowego niż wspomniany eksperyment Warhola.

⁶⁶ Marcin Adamczak, *Kapitały Przemysłu Filmowego. Hollywood, Europa, Chiny* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019), 98–99.

Bibliografia

- Aarseth, Espen. *Cybertekst. Spojrzenie na Literaturę Ergodyczną*. Tłum. zbiorowe. Kraków–Bydgoszcz: Korporacja Ha!art, 2014.
- Aarseth, Espen. „Badanie Zabawy: Metodologia Analizy Gier.” Tłum. Mirosław Filiciak. W *Światy z Pikseli. Antologia Studiów nad Grami Komputerowymi*, red. Mirosław Filiciak, 13–36. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.
- Adamczak, Marcin. *Kapitały Przemysłu Filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019.
- Althusser, Louis. *W Imię Marksa*. Tłum. Michał Herrer. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.
- Althusser, Louis. *W Odpowiedzi Johnowi Lewisowi*. Tłum. Andrzej Staroń. Warszawa: Studencka Oficyna Wydawnicza ZSP, 1989.
- Badiou, Alain. *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Tłum. Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Rozum Praktyczny. O Teorii Działania*. Tłum. Joanna Stryczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły Sztuki. Geneza i Struktura Pola Literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.
- Benjamin, Walter. „Dzieło Sztuki w Epoce Możliwości Jego Technicznej Reprodukacji.” Tłum. Krystyna Krzemień. W *Estetyka i Film*, red. Alicja Helman, 151–183. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Benjamin, Walter. „Twórca jako Wytwórca.” W Walter Benjamin, *Twórca jako Wytwórca. Eseje i Rozprawy*, tłum. Robert Reszke, 7–22. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011.
- Benjamin, Walter. „Mała Historia Fotografii.” Tłum. Janusz Sikorski. W Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, Szkice, Fragmenty*, 105–124. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. *Sny*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Callea, Gordon. *In-Game. From Immersion to Incorporation*. Cambridge, London: MIT Press, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Dovey, Jon i Helen W. Kennedy. *Kultura Gier Komputerowych*. Tłum. Tomasz Macios i Anna Oksiuta. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Eco, Umberto. *Lector In Fabula. Współdziałanie w Interpretacji Tekstów Narracyjnych*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- Ferraris, Maurizio. *Manifest Nowego Realizmu*. Tłum. Joanna Ugniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Ferraris, Maurizio i Enrico Terrone. *Cinema and Ontology*. Sesto San Giovanni: Mimesis International, 2019.
- Filiciak, Mirosław. *Wirtualny Plac Zabaw. Gry Sieciowe i Przemiany Kultury Współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Foucault, Michel. *Archeologia Wiedzy*. Tłum. Andrzej Siemek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Galloway, Alexander R. *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006.
- Heidegger, Martin. *Bycie i Czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Heidegger, Martin. *W Drodze do Języka*. Tłum. Janusz Mizera. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.
- Heidegger, Martin. *Podstawowe Problemy Fenomenologii*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Heidegger, Martin. *Technika i Zwrot*. Tłum. Janusz Mizera. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2002.
- Heim, Michael. *The Metaphysics of Virtual Reality*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Ihde, Don. *Embodied Technics*. USA and United Kingdom: Automatic Press, 2010.
- Isbister, Katherine. *How Games Move Us. Emotion by Design*. Cambridge, London: The MIT Press, 2017.
- Janik, Justyna. *Gra jako Obiekt Oporny. Performatywność Relacji Gracza i Gry Cyfrowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Jasiński, Bogusław. *Po Drugiej Stronie Życia. Notatki i Szkice z Zakresu Teologii Więzienia*. Warszawa: Ethos, 2017.
- Jasiński, Bogusław. *Tezy o Ethosofii. Theses on Ethosophy*. Olsztyn–Warszawa: Ethos, 1992.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego*. Warszawa: Ethos, 2018.
- Kant, Immanuel. *Krytyka Władzy Sądzenia*. Tłum. Jerzy Gąlecki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Lacan, Jacques. *My Teaching*. Tłum. David Macey. London and New York: Verso, 2024.
- Laurel, Brenda. *Computers as Theater*. Boston: Addison–Wesley, 1993.

- Manovich, Lev. *Język Nowych Mediów*. Tłum. Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Marcuse, Herbert. „Esej o Wyzwoleniu.” Tłum. Marek Palczewski i Stanisław Konopacki. W *Marksizm XX Wieku. Antologia Tekstów*, cz. III, red. Janusz Dobieszewski i Marek J. Siemek, 157–231. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.
- Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Tłum. Herbert Marcuse i Erica Sherover. Boston: Beacon Press, 1978.
- Marcuse, Herbert. *Człowiek Jednowymiarowy. Badania nad Ideologią Rozwiniętego Społeczeństwa Przemysłowego*. Tłum. Wiesław Gromczyński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.
- Marcuse, Herbert. *Psychoanaliza, Polityka, Utopia. 5 Wykładów*. Tłum. Agnieszka Filas. Kraków: vis-a-vis etiuda, 2023.
- Mullaney, Brett E. *The Greatest Art Form. Video Games and the Evolution of Artistic Expression*. Pennsauken: BookBaby, 2013.
- Marks, Karol. „Uwagi Dotyczące Nowej Pruskiej Instrukcji o Cenzurze.” Tłum. Edda Werfel. W Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, 3–29. Warszawa: Książka i Wiedza, 1976.
- Prajzner, Katarzyna. *Czytanie Interaktywnych Obrazów. Gry Komputerowe w Perspektywie Dynamicznej Tekstualności*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Stone, Jon. *Dual Wield. The Interplay of Poetry and Video Games*. Oldenbourg: De Gruyter, 2023.
- Waggoner, Zach. *My Avatar, My Self. Identity in Video Role-Playing Games*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 2009.
- Wyczyński, Grzegorz. „Trudna Droga do Wolności. Recenzja Polemiczna Książki Bogusława Jasińskiego »Po Drugiej Stronie Życia«.” *Nowa Krytyka* 41 (2018): 171–189.

Elżbieta ŁUBOWICZ

KRYTYKA SZTUKI JERZEGO LUDWIŃSKIEGO A ESTETYKA PROCESÓW TWÓRCZYCH BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO

Jerzy Ludwiński swój kanoniczny artykuł z 1970 roku *Sztuka w Epoce Postartystycznej* zakończył akapitem: „Być może jednak, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości.”¹ Z kolei w swojej książce *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* Bogusław Jasiński przeprowadził próbę sformułowania zrębów estetyki zjawiska powstałego na gruncie sztuki, które 38 lat wcześniej zdiagnozował Ludwiński i z którym estetyka do tej pory nie potrafi sobie poradzić, nie znajdując właściwych dla jego opisu kryteriów i pojęć. Tytuł oczywiście nawiązuje do słynnego artykułu Josepha Kosutha *Art after Philosophy* z 1969 roku, sugerując nie tylko analogiczną, ale bardziej nawet radykalną w swoim charakterze sytuację w zakresie estetyki.

Problem jest poważny, od ponad półwiecza bowiem w instytucjach sztuki, jakimi są galerie i muzea, prowadzone są działania, które według zasad tradycyjnej estetyki sztuką już nie są – to znaczy: nie dają się opisać według tradycyjnych

kryteriów estetyki, czyli teorii sztuk wizualnych. Możliwe są dwa rozwiązania tej sytuacji. Pierwsze to przyznanie, że działania te rzeczywiście należą do zupełnie już innej, nowej dziedziny i wobec tego wymagają wypracowania całkiem nowej teorii, a ich miejsce w instytucjach przeznaczonych dla sztuk plastycznych jest nieuprawnione. Drugie, mniej radykalne, polegałoby na rozszerzeniu tradycyjnego pojęcia sztuki (sztuki w rozumieniu sztuk wizualnych, nie wszelkich tzw. sztuk pięknych), a co za tym idzie – także na rozszerzeniu zasad, na których oparta jest estetyka jako teoria sztuki. Jasiński przedstawił trzecie jeszcze rozwiązanie, pośrednie: propozycję zbudowania nowego paradygmatu sztuki i estetyki wokół pojęcia procesu twórczego – co w ten nowy paradygmat włączałoby, według jego przekonania, częściowo estetykę tradycyjną.

Książka pisana jest z pozycji estetyka-filozofa, nie teoretyka sztuki, stąd, patrząc z tej drugiej właśnie strony, odczuwam przy jej lekturze brak analizy konkretnych działań artystycznych jako oparcia dla teoretycznych uogólnień. Mimo to zawarte w niej tezy są bardzo ciekawe, stanowiąc niezwykle inspirujący punkt wyjścia do roz-

ważać nad podstawowymi problemami estetycznymi współczesnej sztuki – zarówno wąsko (jako sztuki wizualne), jak i szeroko pojętej. Co jeszcze zupełnie wyjątkowe i nie do przecenienia – książka oparta jest w przeważającej mierze na myślach własnych, nie cudzych, o czym świadczy umiarkowana liczba odwołań do literatury widoczna w przypisach.

Nieprzystawalność pojęć tradycyjnej estetyki do nowych działań artystycznych wynika stąd, że działania te na gruncie sztuk wizualnych programowo unikają tworzenia dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu – a tymczasem tak rozumiane ‘dzieło sztuki’ to kluczowa kategoria dotychczasowej teorii tej dziedziny. W miejsce dzieła-obiektu takie rodzaje działań jak happening czy performance proponują akcje procesualne. Właśnie na tym aspekcie przemian w sztukach wizualnych skupia się w *Estetyce po Estetyce* Jasiński. Będąc jednak nie tylko filozofem, ale także czynnym reżyserem teatralnym i performerem, swoje rozważania o sztuce procesualnej tylko połowicznie wpisuje w filozoficzny dyskurs; w drugiej części – co szczególnie widoczne jest pod koniec książki – stają się one po trosze osobistym manifestem artysty.

Pisząc o sztuce tradycyjnej, opartej na tworzeniu dzieła-sztuki-obiektu, określa ją jako ‘sztukę przedmiotową’ i odwołując się do marksistowskich kategorii opisu rzeczywistości, twierdzi, że „Dzieła sztuki przedmiotowej ukrywając sobą proces twórczy, ukrywają także za swoją faktycznością samego twórcę. Rozerwany tu zostaje związek pomiędzy artystą a odbiorcą, który jest zmistyfikowany w urojonym bycie, jakim jest przedmiot sztuki i który staje między nimi tak, jak w skali całego społeczeństwa wszelka komunikacja między ludźmi odwzorowana zostaje na zjawisku fetyszyzmu towarowego” (s. 205).² Dalej wymienia też w tym kontekście alienację i reifikację jako rezultaty skoncentrowania się sztuki i estetyki na przedmiotowym dziele sztuki. Ten marksistowski aparat pojęciowy dobrze przystaje do idei wprowadzonych do sztuk wizualnych w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku przez konceptualistów, programowo nawiązujących

do tych samych marksistowskich pojęć i wartości, a kontynuowanych współcześnie przez wielu artystów uprawiających happening, performance czy instalacje. Jasiński sztuce opartej na dziele sztuki jako przedmiocie przypisuje więc wyraźnie pejoratywne cechy, odkrywając jej niszczący wpływ na odbiorcę: „Nikt jednak do tej pory nie podjął problemu, jak taki sposób funkcjonowania sztuki deformuje osobowość człowieka skazując go na bierny odbiór” (s. 203).

Filozof badający przemiany estetyki przemienia się w tym miejscu w artystę manifestującego, że nowy rodzaj sztuki – która według tradycyjnych kryteriów nie jest już sztuką – to nie tylko twórczość o większych możliwościach, jak stwierdza Ludwiński, ale wręcz ‘lepsza twórczość,’ znacznie korzystniej służąca rozwojowi osobowości zarówno autora, jak i odbiorcy. „Działania te bowiem nie ozdabiają i nie upiększają świata, a nawet nie poznają go tak, jak poznaje świat sztuka przedmiotowa (...), lecz są sposobem **bycia** – poszerzając formułę istnienia i intensyfikując je w swych praktykach” (s. 204). Toteż w pewnym momencie dyskursu książki okazuje się, że tradycyjna estetyka powinna być nie poszerzona o nowe wartości i pojęcia, ale zastąpiona przez nową estetykę: „Wydaje się, iż taką właśnie kategorią, która przy nadaniu jej (...) odpowiedniego sensu może na zasadzie konia trojańskiego rozsadzić gmach tradycyjnej estetyki, ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, [jest – EŁ] pojęcie twórczości” (s. 63–64).

Autor wnikliwie analizuje proces twórczy, odkrywając w nim wiele interesujących właściwości, a skupiając się przede wszystkim na stwierdzeniu, że estetyka (teoria) procesu twórczego jest tożsama z jego praktyką – to znaczy, że „nie ma teorii owej estetyki bez jej konkretnego wyrazu, jakim jest konkretne działanie twórcze” (s. 182). Jeśli dobrze rozumiem sens tego zdania, to wynika z niego, iż każde dzieło sztuki o charakterze procesualnym wymaga swojej własnej, osobnej teorii, ponieważ oparte jest na indywidualnym języku artystycznym. Jest to słuszna konstatacja, odnosząca się do sztuki współczesnej w ogóle – sztuki rozumianej szeroko, jako obejmującej wiele dziedzin, od literatury i te-

atru poprzez sztuki wizualne po muzykę. Odkąd nowoczesność odrzuciła wszelkie tradycyjne kanony, przyznając twórcom wolność w wyborze form, jedynym wyjściem stało się zbudowanie przez artystę własnego systemu estetycznego, na którym może oprzeć swoje dzieła sztuki.

Właśnie: **dzieła sztuki**, sądzę bowiem, że nie można mówić o sztuce ani o estetyce bez użycia tej kategorii. I żadnej nowej estetyki bez niej zbudować się nie da – musiałaby to być teoria czegoś innego niż sztuka i nazywać się inaczej. Dzieło sztuki może z biegiem czasu zmieniać swoje właściwości – tracić pewne cechy, a nabywać inne; może też przekraczać dotychczasowe granice wyznaczone przez kanony dziedziny, do której należy, wchodząc na teren dziedzin sąsiednich. To właśnie przypadek performance wyrastającego ze sztuk wizualnych, w którym dzieła zaczęły nabierać charakteru czasowego – dziać się w procesie. W historii sztuki eliminowanie elementu temporalnego datuje się przecież od podziału sztuk na przestrzenne i czasowe, dokonanego w osiemnastym wieku przez Lessinga, a przyjęte zostało jako oczywista zasada wraz z rozpowszechnieniem się modernistycznych idei autonomii poszczególnych dziedzin sztuki – toteż powrót czasowości do sztuk wizualnych nawiązuje po prostu do starszej tradycji.

Wbrew Jasińskiemu, który twierdzi, że w działaniach procesualnych wychodzących ze sztuk wizualnych w triadzie twórcy – dzieła sztuki – odbiorcy znika człon środkowy, uważam, że nadal on istnieje, tylko w nowej już postaci. Rzeczywiście traci charakter dzieła-trwałego-obiektu, staje się natomiast dziełem-w-procesie. Zamiast gotowego obrazu dwuwymiarowego publiczność może obserwować obraz przestrzenny w trakcie stawania się. Mimo że integralną częścią dzieła jest proces jego tworzenia, to jednak finał tego procesu zamyka całość i sprawia, że w pewnym stopniu zostaje ono ‘uprzedmiotowione,’ od tego momentu bowiem nie ulega już dalszym zmianom (o ile autor nie założył na przykład celowego pozostawienia go, by ulegało destrukcji w czasie). Zresztą w innym miejscu książki Jasiński potwierdza to stanowisko, pisząc: „I chociaż dzieła sztuki

nie widać [w działaniach w procesie], to jednak jego obecność jest zwielokrotniona i całkowicie urzeczywistniona – właśnie dzięki nieobecności przedmiotu artystycznego” (s. 209). Na następnej stronie jednak – a szkoda! – zaraz wycofuje się z tej konstatacji takim zdaniem: „Do tego celu nie jest bynajmniej potrzebne dzieło sztuki, albowiem **jego przedmiotowy charakter, który czyni go właśnie dziełem sztuki** [podkr. EŁ], zakrywa coś, czemu ono *de facto* winno służyć, tj. samą rzeczywistość (...)”.

Jeśli przyjmie się inny punkt widzenia niż marksistowski, to może się okazać, iż efemeryczne dzieła sztuki (w tym także te o charakterze z zasady temporalnym, jak happening czy performance) wcale nie tak bardzo różnią się od dzieł-obiektów. Uprzedmiotowienie w odniesieniu do dzieła sztuki ma bowiem w dużym stopniu charakter pozorny, co odkrył i precyzyjnie opisał Roman Ingarden, odróżniając przedmiot estetyczny od jego materialnego fundamentu. Lapidarnie wyraził sens tego odkrycia Władysław Stróżewski: „(...) fizyczne podłoże dzieła należy do świata realnego, materialnego, samo dzieło natomiast jest tworem intencjonalnym.”³ Przy takim ujęciu dzieła sztuki nie ma wielkiej różnicy między dziełem-obiektem a dziełem-w-procesie, skoro każde z nich i tak musi opierać się na jakiejś podstawie materialnej, o ile nie jest czystą myślą (co jest oczywiście niemożliwe) i każde z nich w swojej istocie ma charakter intencjonalny. Jeśli utwory tradycyjnej literatury (jako słowo mówione) i całkiem tradycyjne dzieła muzyczne obywają się bez dzieła-obiektu, a mają jak najbardziej status dzieł sztuki, to może i sztuki wizualne mogłyby obywać się bez tej trwałej przedmiotowej realizacji, pozostając wciąż sztuką w przyjętym dotychczas rozumieniu? W taki sposób przecież istnieje cyfrowa fotografia, która może być także dziełem sztuki, będąc zapisana w postaci informacji na elektronicznej matrycy. Opisanie zaś dzieł realizujących się w procesie wymagałoby jedynie (i aż!) rozszerzenia aparatu pojęciowego i terminologicznego estetyki o wartości temporalne.

Jeśli skupić uwagę na zjawisku performancie – o którym wprost Jasiński pisze dopiero pod koniec książki, ale temat którego zawarty jest *implicit* w całym jej tekście – to przy próbie analizy estetycznej zasadnicze staje się pytanie, kiedy konkretne działanie performanskie zachowuje wciąż łączność z dziedziną plastyki (sztuk wizualnych) jako swoim źródłem, a kiedy bywa działaniem parateatralnym, które można określić jako unikatowy (niepowtarzalny) autorski monodram bez tekstu, oparty na scenografii (czasem programowym jej braku) i rekwizytach? I w jednym, i w drugim przypadku będzie dziełem szeroko pojętej sztuki – o ile trzyma się spójnych reguł formalnych.

Sądzę, że to nie eliminowanie dzieła sztuki, ale przeciwnie – sprecyzowanie (choćby w przybliżeniu) jego kryteriów w nowej sytuacji sztuki jest zadaniem najważniejszym. Brak ich w sztuce współczesnej sprawia, że możliwe staje się zerowanie show-biznesu na sztuce, jak w przypadku dzieła Damiena Hirsta – inkrustowanej diamentami czaszki wprowadzonej na rynek sztuki za gigantyczne pieniądze. Dzieło sztuki tu zniknęło, ale przedmiotowy charakter tego wytworu został spotęgowany. I odwrotnie, zniknięcie dzieła-obiektu, na przykład w performansie, nie oznacza jeszcze, że zniknęło dzieło sztuki. Trzeba byłoby dopiero zbadać konkretne realizacje według kryteriów opisu dzieła sztuki – co utrudnione jest wobec utrzymującego się wciąż braku odpowiedniego aparatu badawczego w estetyce rozszerzonej o wartości temporalne.

Bardzo ciekawym przykładem na możliwość istnienia dzieła sztuki wizualnej, które może być tradycyjnym dziełem-obiektem i mieć zarazem charakter temporalny, są rysunki Wacława Szpakowskiego. Oparte na regułach linearnego ornamentu, są dziełami-przedmiotami, ale jednocześnie wykraczają poza ten status, albowiem właściwy ich sens zrozumiały jest dopiero po prześledzeniu biegu nieprzerwanej linii, którą każdy z nich tworzy. Określić je należy jako dzieła wizualne rozwijające się w procesie czasowym – gdyż mogą być także odczytywane jak graficzne partytury muzyczne (i faktycznie takie utwory na

ich podstawie powstały). Ponadto stanowią także modele różnych rodzajów symetrii (których w matematyce istnieje tylko siedem). Jako ornamenty przekraczają więc granicę między sztuką użytkową (designem) a sztuką czystą, ale także przekraczają przestrzenne sztuki wizualne w stronę czasowej muzyki oraz sztukę w kierunku nauki. Stanowią jednak dzieła sztuki na pograniczu tych różnych dziedzin, będąc ścisłymi układami wzajemnych relacji form o klasycznym (*consonantia et claritas*) intelektualnym pięknie i głębi znaczeń.⁴

W tym miejscu powracamy do kluczowego w książce Bogusława Jasińskiego pojęcia procesu twórczego. Śledzenie biegu linii w rysunkach Szpakowskiego jest dla odbiorcy odtwarzaniem końcowego etapu procesu twórczego, który był udziałem autora. Twórczość ta odbywa się jednocześnie w dwóch dziedzinach sztuki i w dziedzinie matematyki. Ten przypadek wskazuje wyraźnie, że kategoria procesu twórczego nie może być kluczowym pojęciem, wokół którego dałoby się zbudować dla sztuk wizualnych 'estetykę po estetyce', wiąże się ona bowiem nie tylko ze sztuką (i to zarówno w jej wąskim, jak i szerokim znaczeniu); dotyczy także nauki, pracy inżynierskiej, społecznej, psychologicznej, dydaktycznej, a także takich dziedzin jak strategia wojenna czy polityczna. Wiąże się z różnymi rodzajami kulturowej działalności człowieka – takimi, w których wymagane jest budowanie na fundamencie własnych odkryć skomplikowanych konstruktów intelektualnych, opartych na wielorakich wzajemnych relacjach ich wewnętrznych elementów. Z estetyką łączy te inne rodzaje twórczości właśnie to skomplikowanie wewnętrznych relacji, odróżnia je jednak od estetyki niekonieczne dążenie do piękna (szeroko pojętego). Estetykę od teorii innych rodzajów twórczości musi bowiem wyróżniać to, że jest ona teorią wartości estetycznych właśnie, czyli piękna, jego zaprzeczenia – brzydoty oraz innych wartości pokrewnych.

Narzucający się wniosek z tych rozważań przy lekturze książki jest taki, że jeśli trzymać się tradycyjnych kryteriów dzieła sztuki oraz estetyki, to z zasady zbudowanie teorii dla wyrosłych ze sztuk wizualnych nowych form włączających ele-

ment procesualny jest możliwe i nie ma potrzeby tworzenia nowego paradygmatu estetyki. Wystarczyłoby (co, jak się okazuje, nie jest proste) rozszerzyć zespół pojęć konstytuujących dzieło sztuki w zakresie sztuk wizualnych o wartości temporalne – biorąc także pod uwagę, że część z tych procesualnych działań można będzie przypisać jednak do działań parateatralnych.

Jeśli przyjmie się takie stanowisko, to książka Jasińskiego – poszukująca ‘trzeciej drogi’ pomiędzy rozszerzeniem tradycyjnej estetyki a wyłączeniem tych nowych zjawisk poza obręb sztuki i poza zainteresowanie estetyki – spełni w estetyce rolę pionierskiego i twórczego doświadczenia. Ta odważna próba zbudowania alternatywnej estetyki dla działań performatywnych, z wszechstronną analizą procesów twórczych, tworzy punkt wyjścia i warunki dla przemyślenia fundamentalnych kategorii estetyki i neoawangardowej sztuki.

Skupienie się przez autora na procesie twórczym jako kluczowej kategorii otwiera jednak rzeczywiście nowe możliwości dla teoretycznego uchwycenia pewnego szczególnie radykalnego obszaru działań procesualnych: tego, który w istocie wykracza poza obszar sztuki i nie da się go w żaden sposób opisać poprzez zastosowanie kategorii dzieła sztuki. Chodzi o realizacje programowo przekraczające granicę już nie tylko między dziedzinami sztuki, ale między szeroko pojętą sztuką a potocznym życiem. Są to działania wychodzące poza galerie sztuki, ‘uliczne,’ które oparte są na inwencji twórczej skierowanej ku eksperymentom o charakterze socjologicznym czy psychologicznym, a może nawet – i to jest raczej przypadek własnej praktyki performatywnej Jasińskiego – filozoficznej. W tych okolicznościach kategoria ‘procesu twórczego’, jako odnosząca się do wszelkich dziedzin twórczej działalności człowieka, jak najbardziej może stać się kluczowym elementem dla zbudowania teorii.

Jasiński tak opisuje sens tych działań: „Artysta nie chcąc już być artystą i współuczestnicząc w procesie twórczym wraz z odbiorcami jego sztuki, która nie chce już być sztuką, odrzuca w gruncie rzeczy wszystkie zewnętrzne

»podpórki,« które mogłyby w dodatkowy sposób usprawiedliwić jego istnienie. Nie usiłuje więc niczym się zasłaniać i skrywać swojej obecności za tarczą dzieła sztuki, albowiem rzecz cała nie idzie tu o sztukę, ale właśnie o **bycie**. Tak oto generalnie zmienia się status artysty, który przestaje być wszechmocnym demiurgiem, a staje się raczej czułym medium wzmacniającym impulsy płynące ze świata” (s. 197).

Opisana tu jest paradoksalna sytuacja, w której artysta nie jest już artystą, sztuka nie jest sztuką, a odbiorca nie jest widzem, tylko współuczestnikiem. Nie ma więc uzasadnienia stosowanie do tego rodzaju działań kryteriów estetycznych, wymagających przeprowadzenia analizy formalnej dzieła sztuki – którego programowo tutaj nie ma. Aby zachować tu związek z estetyką wbrew faktom, należałoby zmienić wszystkie definicje: artysty, sztuki i estetyki, stosując te terminy do czegoś już zupełnie innego. Może więc raczej warto przyznać, że w przypadku autorskich twórczych działań wpisujących się w potoczne życie powstała nowa dziedzina procesualnych interwencji w tkankę społeczną, która nie jest sztuką, ale czymś już zupełnie innym (jak diagnozował Ludwiński), a którą można próbować opisywać, jak zrobił to Jasiński, poprzez teorię działań twórczych – rzeczywiście już poza estetyką. Przy tego rodzaju działaniach dokonane przez niego analizy procesów twórczych byłyby obiecującym punktem wyjścia.

Listopad 2019

Przypisy

¹ Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce Postartystycznej*, tekst wygłoszony na VIII Spotkaniu Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku, publikacja w miesięczniku *Odra*, nr 4 (1971); przedruk w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w Epoce Postartystycznej i Inne Teksty*, wybór i oprac. Jarosław Kozłowski (Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, bd [2011]).

² Bogusław Jasiński, *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* (Piaseczno: Ethos, 2008). Wszystkie cytaty oznaczone w tekście numerami stron pochodzą z tej książki.

³ Władysław Stróżewski, *Dialektyka Twórczości* (Kraków: Znak, 2007), 123.

⁴ Elżbieta Łubowicz, red., *Wacław Szpakowski 1883–1973. Linie Rytmiczne* (Wrocław: OKiS we Wrocławiu, 2015).

Bibliografia

Bal, Ewa i Wanda Świątkowska. *Performans, Performatywność, Performer: Próby Definicji i Analizy Krytycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Berleant, Arnold. *Prze-myśleć Estetykę. Niepokorne Eseje o Sztuce*. Tłum. Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. Kraków: Universitas, 2007.

Dziemidok, Bohdan. *Główne Kontrowersje Estetyki Współczesnej*. Warszawa: PWN, 2012.

Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność Piękna. Sztuka jako Gra, Symbol i Święto*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.

Ingarden, Roman. „O Budowie Obrazu.” W Roman Ingarden, *Studia z Estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN, 1958.

Ludwiński, Jerzy. „Sztuka w Epoce Postartystycznej.” *Odra* nr 4(1971): 51–56; przedr. w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w Epoce Postartystycznej i Inne Teksty*. Wybór i oprac. Jarosław Kozłowski. Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA we Wrocławiu, bd [2011].

Łubowicz, Elżbieta. „Piękno – Symbol Sensu.” *Zeszyt Rzeźbiarski*, ASP we Wrocławiu, nr 6(2014); *Odra* nr 4 (2015): 93–96.

Łubowicz, Elżbieta, red. *Wacław Szpakowski (1883–1973). Linie Rytmiczne*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2015.

Różanowski, Ryszard, red. *Współczesna Myśl Estetyczna. Wybór Tekstów*. Wrocław: Oficyna Atut, 1993.

Stróżewski, Władysław. *Dialektyka Twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.

Stróżewski, Władysław. *Wokół Piękna. Szkice z Estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.

Tatarkiewicz, Władysław. „Dwa Pojęcia Piękna.” W idem. *Parerga*, 7–19. Warszawa: PWN, 1978.

Tatarkiewicz, Władysław. *Wybór Pism Estetycznych*. Kraków: Universitas, 2004.

Taylor, Diana. *Performans*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2018.

Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza Estetyką. Nowa Postać Estetyki*. Tłum. Katarzyna Guetzalska. Kraków: Universitas, 2005.

Edward KAROLCZUK

Regionalny Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli i Informacji Pedagogicznej WOM w Rybniku

ESTETYKA SZTUKI EFEMERYCZNEJ

Na estetyce podobnie jak na polityce, sporcie, medycynie, seksie i ludzkich charakterach zna się każdy. Każdy ma swoje bóstwo (Wenus lub Apolla). Każdy ma własne wartości estetyczne, potrzebę obcowania z pięknem, dbania o estetykę mieszkania i miejsca pracy. Ale sprawy kryteriów estetycznych zaczynają się bardzo komplikować, gdy przychodzi recenzować dzieła awangardy. Wśród zwykłych zjadaczy chleba:

Uprawianie filozofii (...), estetyki zwłaszcza, uchodzi powszechnie za intelektualną działalność próżniaków, którzy ze swego oderwania się od życia i praktyki społecznej uczynili cnotę. I nawet gdy zajmują się nią poważni uczeni, reprezentujący szacowne dyscypliny akademickie, opinia o ich dociekaniach (dlatego właśnie, że filozoficznych) bywa nie najlepsza. Wgłębianie się w nie natomiast często traktuje się jako ich prywatny kaprys lub fanaberię. Nic to, że jej obecności wymaga metodologia. Nic też, że paradygmat uprawiania każdej nauki zawiera zawsze określone założenia, będące jej wytworem. Prześlepia się to i widzi się ją jako rzecz duchowo jałową i zbędną.¹

Kryteria w estetyce niektórzy skłonni są uważać za prywatną sprawę artysty lub twórcy. Tymczasem wpływ na nią ma nie tylko to, co jest artystycznym wytworem, i sposób tworzenia, ale również warunki społeczne, w jakich przychodzi artyście lub twórcy działać. Decyduje więc poziom rozwoju technicznego i technologicznego, podziały i stosunki społeczne. Do dzieła wytworzonego gdzieś w wiosce w Andach czy w Afryce będą stosowane inne kryteria niż do artysty tworzącego w pracowni w Paryżu. Jeszcze inne kryteria będą zastosowane do tworzących w paryskich pracowniach artystów dominującego nurtu, a inne do twórców awangardy. W dziedzinie sztuki wpływ zdarzeń społecznych na sferę świadomości od czasu do czasu przedstawia się w sposób bardziej lub mniej spektakularny. Sztuka niejednokrotnie manifestuje swe związki z magią i religią. Nadal aktualna pozostaje myśl Jana Kurowickiego, który przed laty pisał, że:

filozofowie parający się estetyką mało uwagi poświęcają społecznym uwarunkowaniom procesu ich poznania, modyfikującym przecież ich punkty wyjścia. Uznając przeżycia estetyczne za 'swoiste,' a dzieła

sztuki za ‘autonomiczne’ względem rzeczywistości społecznej, kroczą bezkrytycznie szlakiem, jaki urobiła tradycja. Nie zastanawiają się często (a jeżeli już, to problematyka ta nie wchodzi w rachubę jako centralna) nad społecznymi przyczynami owej ‘swoistości’ czy ‘autonomiczności’.²

Ze względu na społeczne uwarunkowania wszelkich wytworów sztuki w analizie teoretycznych problemów estetyki można posługiwać się kategoriami używanymi przez Karola Marksa: towar, alienacja, praca, praca robotnika, fałszywa świadomość, fetyszyzm, ideologia. Jest to tym bardziej uzasadnione, że twórcy kontrkultury lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku posługiwali się elementami ideologii marksistowskiej. Marks może bowiem okazać się pomocny we właściwym odczytaniu tamtej epoki kontestacji, a również chyba i wydarzeń lat ostatnich. Awangardyzm może okazać się społecznie użyteczny dla tych sił społecznych, które straciły nadzieję na poprawę swego losu i w podstawowym konflikcie epoki zajmują określoną pozycję wyjściową do ataku. Jednak awangardyzm może również odzwierciedlać postawę ludzi, którzy przerażeni są rozwojem sytuacji, izolują się od świata zewnętrznego i w tym celu ulegają tendencji do deformowania rzeczywistości, przedstawiania jej jako subiektywnego tworu świadomości.

Cele i Założenia Estetyki

Bogusław Jasiński

Bogusław Jasiński jest jednym z tych filozofów, który widzi w sztuce współczesnej wyraz wydarzeń i procesów społecznych, zależności pomiędzy nowymi manifestacjami artystycznymi i burzliwymi kontekstami politycznymi. Jasiński, zdając sobie sprawę z nieuchronności powstawania i rozwoju wszelkiego rodzaju awangardy, stawiał sobie ambitne zadania nowego ujęcia niektórych zagadnień filozoficznej problematyki sztuki, zwłaszcza zaś estetyki. W tym celu rekonstruował ontologiczne

podstawy twórczości. Dostrzegł przed laty kryzys estetyki tradycyjnej w odniesieniu do awangardy i starał się mu wyjść naprzeciw, wzywał do stworzenia nowych kategorii badawczych. Estetyka tradycyjna, jego zdaniem, operowała przedmiotowym pojęciem dzieła artystycznego. Natomiast ‘estetyka po estetyce,’ która nadal nie ma jeszcze właściwej sobie nazwy, nawiązywała do hasła Josepha Kosutha³ (*Art after Philosophy*) i koncepcji Karola Marksa o zniesieniu filozofii. *Estetyka po Estetyce* neguje przedmiot artystyczny i czyni go otwartym, co sprawia, że staje się estetyką procesu twórczego.

Estetyka Tradycyjna

Tradycyjna estetyka akademicka przedmiot sztuki pojmowała w sposób statyczny – jako produkt do obserwacji zewnętrznej przez odbiorcę. Twórca sens swojej działalności twórczej upatrywał w wyprodukowaniu gotowego raz na zawsze skończonego tworu, odbiorcy wyznaczając rolę bierną i kontemplującą. Odbiorca miał jedynie interpretować dzieła w ramach pewnej przyjętej konwencji. Tradycyjna sztuka była rozrywką i wypoczynkiem po pracy, zapewniała oderwanie się od problemów dnia codziennego. Wyjaśnianie dzieła artystycznego odbywało się na gruncie danego paradygmatu o sztuce. Kiedy pojawiają się takie dzieła artystyczne, których nie można zinterpretować wedle dotychczasowego paradygmatu o sztuce, zaczyna dojrzywać konieczność przełomu w estetyce o znamionach rewolucji teoretycznej. A zatem należało stworzyć nowy paradygmat, nowy system pojęć, w ramach którego anomalia przestawały być anomalią. Dlatego właśnie – zdaniem Jasińskiego – historia estetyki jest historią następujących po sobie kolejnych paradygmatów estetycznych.

Awangarda

Udaną próbą analizy awangardy jako fenomenu kulturowego pozostaje praca włoskiego eseisty Renato Poggioliego z 1962 roku *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* [*Teoria Awangardy*].⁴ Opracowując historyczne, społeczne i filozoficzne aspekty tego fenomenu, sięgnął on poza specyfikę samej sztuki, poezji i muzyki, pokazał, że awangardowi twórcy mogą podzielać pewne ideały i wartości manifestujące się w ich nonkonformistycznym stylu życia. Awangardę charakteryzuje pionierskie podejście do tematu, systemu wartości, produktu sztuki i formy wyrazu sztuki, zdystansowanie się od sztuki zastanej, chęć traktowania sztuki jako prekursora i animatora zmian społecznych i postępu. Cała tradycja sztuki awangardowej opierała się na założeniu, że niemożliwe jest przekazywanie zaangażowanych treści politycznych w ramach tradycyjnych struktur instytucjonalnych dotychczasowych form przekazu artystycznego. Awangarda odrzuca dotychczasowe style, tworząc własny świat, nienależący do rzeczywistości, szukający odrębnego języka wyrazu. Do miana awangardy pretendowały m.in. futurizm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, surrealizm, fowizm, konstruktywizm, minimalizm, sytuacjonizm. Jasiński odnosił swoje rozważania do sztuki awangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku oraz jej kontynuacji w sztuce najnowszej. Nie interesowały go opisy poszczególnych kierunków artystycznych. Wydobywał to, co je łączyło, i to, co było mu niezbędne do rozważań filozoficznych o sztuce i estetyce. Interesowały go dokonania twórcze, w których manifestowała się nowa świadomość artystyczna, niedomagająca się od artystów wytwarzania tradycyjnych przedmiotów sztuki, lecz kreacji działań i procesów dających widzowi możliwość współuczestnictwa.

Jasiński jedynie odnotował, że konceptualizm (według Ursuli Meyer) znosił podział na twórcę i krytyka, a podstawowe swoje idee wywodził od dadaistów i Marcela Duchampa, zwłaszcza z ich idei odrzucenia mitu cennego i poprawnego dzieła sztuki. Kazimierz Malewicz postulował 'wyzwolenie od przedmiotu,' tworzenie sztuki bez-

czy poza-przedmiotowej. Awangarda w dziedzinie teatru ujawniła się poprzez reformę przestrzeni teatralnej, a właściwie jej porzucenie i przebudowę ekspresji aktorskiej – teatr awangardowy nie chciał być rozrywką dla niewielu, chciał wtrącać się w bieg życia i nie chciał być ładny, tylko społecznie i politycznie ważny. Wymagał czynnego udziału widza, burzył podziały na widza i aktora. Członkowie zespołu Teatru Guerilla, działający głównie w Ameryce, przenikali do małych społeczności i poznawali ich problemy. Następnie wraz z przygodnymi osobami odgrywali historie dotyczące konkretnych spraw, obchodzące widzów, które często kończyły się demonstracjami i starciami z policją. Aktorów i organizowane przez aktorów grupy ludzi łączyło coś więcej aniżeli tylko granie na scenie, a przestrzeń nie była ograniczona przez mury teatru. W tamtym czasie był to teatr walczący z kapitalizmem, seksizmem, rasizmem i wojnami. Odzwierciedlał wszystkie tendencje, jakie przewijały się przez ruch kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Teatr ten nie nawoływał do buntu i walki, on uczestniczył w buncie i walce.

W dziedzinie muzyki John Cage⁵ organizował spektakle z wykorzystaniem najnowszej techniki oświetleniowej i filozofii Wschodu. Do historii przeszedł jego utwór zatytułowany *4'33"* (tyle bowiem trwało milczenie i cisza, kiedy kompozytor zasiadł do fortepianu), którym zainicjował dyskusję o granicy muzyki. Muzyką bywały również dźwięki dobiegające z 12 radioodbiorników obsługiwanych przez 24 osoby regulujące długość fal oraz głośność. Określał się jako anarchista, który niechętny był władzy i któremu brakowało wiary w istnienie właściwej formy rządów. U innych wykonawców do muzyki awangardowej przenikały odgłosy ulicy, rozmowy i szepty ludzi.

W tańcu Maurice'a Bejarta próżno by szukać tancerzy wykonujących skomplikowane ewolucje powietrzne. Bejart chciał pokazać taniec tym, którzy uważali, że nie dla nich jest ten rodzaj sztuki. Ruch na scenie przypominał nasze codzienne ruchy i zachowania, był wyraźną teatralizacją życia. Z kolei najbardziej radykalni filmowcy odwrócili kamery od aktorów i skierowali je wprost ku

szarej rzeczywistości, wynalezione mniej więcej w tym samym czasie kamery wideo zaczęto wykorzystywać do rejestracji rozmów z przypadkowo spotkanymi ludźmi.

Jasiński staje przed złożonym i ważnym problemem, jak traktować tych artystów awangardy. Awangardowi artyści nawet jeśli deklarują chęć wyjścia poza sztukę, to jednak nadal odbierani są w granicach sztuki.

Nawet sam fakt nazywania siebie awangardą unaocznia, iż ucieczki od świata sztuki są tu deklaratywne i pozorne. Realizuje się w ten sposób pewien model sztuki, choć – przyznać trzeba – w formie ekstremalnej. Dla estetyki procesów twórczych ważne jest właśnie to, co sprzeczne jest z tym modelem (s. 236–237).⁶

Nazwanie kogoś artystą oznacza z punktu widzenia awangardy uznanie jego społecznej alienacji, że artysta taki oddaje się podejrzanym zajęciom, wytwarza przedmioty bez wyraźnej użyteczności. Dzieła sztuki, będąc uprzedmiotowioną formą samoświadomości artysty, zyskują pewien dystans wobec rzeczywistości, podlegają alienacji.

Fikcja jest więc przejawem pozornej ontyczności sztuki i jako taka jest świadectwem dystansu dzieła artystycznego wobec realnego świata (s. 141).

Estetyka Współczesna

W końcowych rozdziałach Jasiński rozpatruje możliwość budowy paradygmatu estetyki poza tradycyjnym przedmiotowym jej sensem, przedstawia zarys podstawowych pojęć, które mają wyrastać z nowego paradygmatu teoretycznego, z samego procesu twórczego, a nie z jego wytworów przedmiotowych. Jego zdaniem kontestacja uzupełnia pejzaż sztuki poprzez ukazanie jej rewersu, czyli antysztuki. Nowe formy akcji ulicznych i happeningi obliczone były na prowokację i eksperyment artystyczny. Zmieniły one nasze wyobrażenie o sztuce współczesnej, jej granicach

i dodały jej nowych impulsów. Rozważania wokół kontestacji służą Jasińskiemu do wskazania implikacji w zakresie estetyki.

Jasiński wielokrotnie podkreśla, że głównym celem buntu młodych artystów stało się zakwestionowanie przedmiotu artystycznego, a to prowadziło do budowy estetyki wyrastającej z refleksji nad procesem twórczym. Źródłem tego był bunt przeciwko mieszczańskiemu konsumpcjonizmowi, gromadzeniu bogactwa i anarchizujące interpretacje prac Marksa.

Skoro zniknął sam przedmiot sztuki, to w takim razie jedynym środkiem służącym komunikacji artysty z potencjalnym odbiorcą stała się rejestracja i dokumentacja myślenia o tym przedmiocie. Stąd też w praktyce działań konceptualnych równouprawnionymi środkami przekazu stały się zarówno fotografia, jak i rozmowa. Rzecz jasna ani film, ani też fotografia nie są tu używane jako film i fotografia – ważne staje się wyłącznie to, co poprzez nie się przekazuje. Na dalszy plan schodzi cyzelowanie form tego przekazu, albowiem nie powinny one zatrzymywać na sobie uwagi widza, stając się przezroczyste dla myśli (s. 170–171).

Teatr przestał wystawiać spektakle, w zamian zaczął włączać ludzi i odsłaniać przed widzami proces twórczy, sam zaczął wkraczać w rzeczywistość widzów, kontakt teatru z widzami nie był więc zapośredniczony poprzez jakąś wcześniej napisaną sztukę. Przełamane zostały tradycyjne podziały na twórcę, dzieło i odbiorcę, teorię i praktykę, podmiot i przedmiot sztuki, pomiędzy rolą i samym sobą, a ich miejsce zajmuje współuczestniczenie i obserwacja: „sztuka współczesna staje się raczej sposobem życia, a nie obszarem prezentacji i pokazów” (s. 175).

W teatr włączony był ktoś, kto do teatru by nigdy nie poszedł, w sztuce teatralnej pojawiały się problemy, których autor scenariusza nigdy by nie umieścił. Jak pisał Jasiński:

Awangarda współczesna degradująca przedmiot artystyczny, burząc podziały na

artystów i odbiorców, aranżując sytuacje wymagające czynnego współuczestniczenia i przekreślając tym samym tradycyjne pojęcie dystansu wobec dzieła sztuki oraz wobec rzeczywistości obiektywnej, zanegowała także określone rozumienie techniki, jako wyuczonej umiejętności wytwarzania przedmiotów artystycznych. Tendencja ta szła w parze z demitologizacją osoby artysty, któremu odebrano atrybuty wyjątkowości. Tak jak sztuką stać się może wszystko, tak też artystą może być każdy (...). Artysty bowiem nie stwarza sposób i technika przekazu pewnych idei, lecz określony sposób oglądu świata. I tym razem więc cały problem sprowadzony jest do sposobu **bycia**, a nie sposobu jego werbalizacji (s. 175).

O ile estetyka tradycyjna nadawała sens poszczególnym dziełom, o tyle estetyka procesów twórczych stanowi „znaczenie tego znaczenia i sens tego sensu” (s. 189), „staje się w gruncie rzeczy teorią i ontologią samej siebie – rozumieniem swego rozumienia” (s. 190). Estetyka procesów twórczych, zwracając uwagę na warunki istnienia estetyki i sztuki tradycyjnej, staje się tym samym krytyką istniejącego społeczeństwa.

Tak oto estetyka i sztuka stają się zaangażowane – nie w ów deklaracyjny sposób, jak okazjonalnie bywała zaangażowana estetyka i sztuka tradycyjna, lecz w sposób organiczny, wpisując się wprost w praktykę życia społecznego. Można nawet powiedzieć, że estetyka tworzenia staje się tym samym sposobem istnienia tej praktyki (s. 189).

Estetyka procesów twórczych stanowi przełamanie sztuki, a zatem i przełamanie estetyki. Ta podwójna negacja stwarza właśnie proces twórczy. Tradycyjna sztuka posługiwała się fikcją. Współcześni artyści awangardowi rezygnują z pojęcia fikcji, przemawiają do swych odbiorców bezpośrednio i wprost. Nie chcą bawić i wzruszać biernych widzów, chcą zachować kreatywność jako pewien element inicjacyjny i występować jako

określona siła społeczna prąca do zmian. Artysta przestaje być wielkim kreatorem i demiurgiem duszy, a staje się raczej tylko czynnikiem wzmacniającym sygnały płynące z życia. W nowoczesnym procesie twórczym nie wytwarza się przedmiotów artystycznych, które w sztuce tradycyjnej ukrywały artystę, proces twórczy i stosunki społeczne, które powołały je do życia. Nowa estetyka procesów twórczych musi przewartościować również pojęcie realizmu.

Sztuka już niczemu nie odpowiada ani niczego nie odbija, lecz po prostu jest realnym faktem w praktyce życia społecznego. Niczego też nie ilustruje, ani niczego nie ozdabia, nie bawi, ani nie zachwyca – chce bowiem zmienić osobowość człowieka, wprost na niego oddziałując, znosząc dzieła i konwencje artystyczne (s. 208).

Tak pojęty realizm jest zaprzeczeniem sztuki jako sztuki, „sztuka wyrastająca z natury procesu twórczego okazuje się być sposobem bycia, zaś rozumieć sztukę oznacza czynić ją” (s. 209), „epistemologia zostaje tu sprowadzona do ontologii” (s. 213) procesu twórczego.

Estetyka tradycyjna i współczesna

Jasiński, analizując proces twórczy z perspektywy filozoficznej, stwierdza, że ‘myślenie’ w estetyce procesów twórczych nie poprzedza ‘działania’ artystycznego, jak to zazwyczaj bywa w ramach sztuki tradycyjnej. W związku z tym działanie w myśl estetyki procesów twórczych realizuje się w ramach całkowitej tożsamości podmiotowo-przedmiotowej, przewyciężenia przeciwieństwa pomiędzy podmiotem i przedmiotem, a w konsekwencji pomiędzy tradycyjną estetyką i sztuką, pomiędzy teorią i praktyką.

Tradycyjna estetyka jest, zdaniem Jasińskiego, produktem alienacji, wytworem określonych stosunków społecznych i fetyszyzmu towarowego, wyobcowania samej sztuki. O ile do zaistnienia tradycyjnego procesu twórczego

najlepiej nadawały się gabinety, pracownie, sceny, o tyle do zaistnienia nowoczesnego procesu twórczego konieczne jest istnienie odpowiedniej struktury społecznej. Estetyka tworzenia i działalność przekształcająca rzeczywistość stanowią dwie strony jednego procesu, procesu dojrzewania do nowych celów i ideałów. Estetyka procesów twórczych nie może przybrać postaci skończonego produktu. Nie można jej „ani teoretycznie uzasadnić, ani też teoretycznie udowodnić jej słuszności – ją bowiem trzeba urzeczywistnić, to znaczy spełnić. (...) estetyka ta nie jest nauką istniejącą tak, jak zwykło się określać status nauki (statycznie), lecz raczej, jest wyzwaniem, a więc czymś, co należałoby nieustannie stwarzać. Proces twórczy ogarnia bowiem samą jego teorię” (s. 186).

Estetyka po estetyce ma ambicje społeczno-polityczne. Jak już wspomniano, tradycyjna sztuka była wyrazem alienacji społecznej i próbowała jedynie w sposób artystyczny odzwierciedlać problemy społeczne. Natomiast „sztuka wyrastająca z istoty procesu twórczego problemy te próbuje rozwiązywać. Nie wytwarza zatem żadnych fikcyjnych przedmiotów łączących tylko rozmiar tych problemów i czyniących je znośniejszymi, lecz usiłuje tak życie człowieka kształtować, aby problemy te w ogóle wyeliminować” (s. 218).

Jasiński opowiada się za dialektyczną kontynuacją estetyki tradycyjnej i estetyki procesów twórczych. Rzeczywiste przezwyciężenie tradycyjnej estetyki nie może polegać na prostym zanegowaniu, lecz na dialektycznym jej przełamaniu. Kategoria twórczości jest tą, która jest nicią przewodnią ich obu. Proces twórczy rozsądza tradycyjną strukturę estetyki i jednocześnie w jej miejsce powołuje nową i znacznie bardziej uniwersalną. Należy jego zdaniem wyłuskać z paradygmatu estetyki tradycyjnej te elementy, które po przeniesieniu ich w nową strukturę teoretyczną mogą okazać się inspirujące poznawczo, „estetyka procesów twórczych urzeczywistnia się wraz z urzeczywistnieniem ideału sprawiedliwości społecznej” (s. 237).

Upolitycznienie Estetyki

Estetyka z pewnością jest również polityczna, ponieważ określa to, co jest dopuszczalne, i to, co jest zakazane, to, co jest upodmiotowione i wykluczone, co przeznaczone jest dla mas, a co dla elit. Nie chodzi przy tym o abstrakcyjny i wydumany zakaz czy nakaz, ale taki, który jest umotywowany interesami poszczególnych grup, warstw czy klas społecznych, które artykułowane są przez władzę państwową z jej ministerstwami i wydziałami kultury. Można chyba nawet powiedzieć, że estetyka przekształca się w tej sytuacji w nowy rodzaj estetyki – estetykę polityczną. Estetyka polityczna nie jest już tożsama z zastanawianiem się nad doskonałością formy dzieła, ale nad tym, czy ułatwia i daje możliwość w miejsce przekonujących argumentów politycznych wprowadzenia do świadomości społecznej elementów irracjonalnych, takich emocjonalnych dzieł estetycznych, które pozwalają zminimalizować lub nawet wykluczyć duchowy i moralny opór jednostki wobec określonego kierunku ideowo-politycznego.

Ponieważ sztuka jest manifestacją określonych interesów, jest również manifestacją antagonistycznej struktury społecznej i zarazem jej organiczną częścią. Dzieła sztuki wykorzystywane są – nawet bez intencji ich twórców – jako środki propagandy, czego wiele przykładów możemy znaleźć w przeszłości, nie tylko w okresie socrealizmu czy nazizmu, ale również w okresie walki wyborczej w państwach uchodzących za demokratyczne. W tych warunkach dzieła sztuki mogą służyć demaskowaniu albo falsyfikacji konfliktów społecznych. Cała przestrzeń między kontestacją a afirmacją rzeczywistości społecznej w procesie twórczości może być przedmiotem debaty publicznej na temat wartości estetycznych.

Wielkie oburzenie wywołały freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, bez jego udziału zaczęto zamalowywać ich nagość, a scena stworzenia Adama została uznana za sprzeczną z biblijnym opisem. Polityczne są obrazy Francisca Goi (np. portrety panujących i członków ich rodzin, *Rozstrzelanie Powstańców Madryckich*, *Trybunał*

Inkwizycji, cykl rycin *Okropności Wojny*) czy Jana Matejki (np. *Bitwa pod Grunwaldem* i *Hold Pruski*), książki Toma Clancy'ego (np. *Polowanie na Czerwony Październik*, *Czas Patriotów*, *Bez Skrupułów*, *Stan Zagrożenia*) i Umberto Eco (np. *Imię Róży*) oraz ich ekranizacje.⁷ Polityczny jest film *Polityka* Patryka Vegi, którego premiera odbyła się w czasie kampanii wyborczej. Często dzieła nabierają politycznego charakteru, nawet jeśli ich twórcy nie mieli początkowo takich intencji, gdy zawierają treści kontrowersyjne pod względem moralnym czy religijnym.⁸ Tak było z filmami takimi jak: *Kod da Vinci* Rona Howarda albo *Ostatnie Kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese.

Z konfliktami politycznymi i przekraczaniem powszechnie obowiązujących ram działalności artystycznej wiąże się zjawisko kiczu, rozumianego jako coś, co przekracza granice dobrego smaku. Kicz może być kierowaniem uwagi społecznej na to, co jest bagatelizowane i przeźroczone, może również bagatelizować i nakładać na to 'coś' przysłone epistemologiczną. Nawet namalowanie kolorów tęczy na jakimś przedmiocie może być dla jednych kiczem, a dla innych dopuszczalnym w walce politycznej projektem artystycznym.

Istnieją wielopoziomowe związki polityki i tych sfer, które formalnie z polityką nie mają nic wspólnego, gdy autorzy nie mogą już mieć wpływu na polityczny odbiór ich dzieł. Tak na przykład było ze spektaklem *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym na przełomie lat 1967/1968. Również bardzo silne związki istnieją między muzyką i polityką.⁹ Pełna interpretacja dzieł Mozarta możliwa jest tylko na tle polityczno-ustrojowych i ideologicznych realiów epoki.¹⁰ Wielki ładunek emocjonalny niosą pieśni wojenne, na przykład rosyjskie *Święta Wojna*, *Marsz Obrońców Moskwy* czy *Dzień Zwycięstwa*. Nawet odbiegające od przyjętej normy wykonanie hymnu może wywołać powszechne i silne negatywne reakcje estetyczne, jak na przykład odśpiewanie *Mazurka Dąbrowskiego* przez Edytę Górniak podczas mistrzostw świata w Korei Południowej w 2002 roku. Wiele kontrowersji i dyskusji wywołał sposób renowacji wnętrza

katedry Notre Dame po pożarze w 2019 roku czy inscenizacje podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Paryżu w 2024 roku.

Poszczególne dzieła sztuki, utwory muzyczne czy literackie mają swoją wewnętrzną strukturę, kompozycję, kryteria estetyczne, ale w określonej sytuacji politycznej mogą zyskać zupełnie inną wymowę i przymioty, których artysta im nie nadał, co przyniesie im znaczny rezonans społeczny oraz określoną funkcję polityczną. Może to skutkować politycznymi ingerencjami w ich treść lub formę. Ingerencje polityczne mogą dotyczyć projektów architektonicznych, nazw nadanych ulicom, utworów literackich, pomników, obrazów, traktatów filozoficznych, kanonu lektur szkolnych, bohaterów podręczników języka ojczystego, zawartości bibliotek, kompozycji muzycznych itd. Artyści mogą też ogłosić swój sprzeciw wobec poszczególnych sił politycznych, jak w przypadku bojkotu telewizji publicznej przez wielu twórców po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 roku czy po dojściu PiS-u do władzy w 2015 roku.

Próba rozdzielenia po tych doświadczeniach związku polityki i sztuki oraz literatury to albo przejaw braku doświadczenia życiowego i naiwność polityczna twórcy, albo jego obliczona na naiwnych widzów i czytelników chęć ukrycia politycznej istoty dzieł i przejaw politycznego zakłamania. Mirosław Karwat, odróżniając świadome od nieświadomego angażowania się twórców w politykę, pisał:

Uwikłanie polityczne (w politykę) różni się od intencjonalnego upolitycznienia (w tym samopolitycznienia), a więc zaangażowania, kiedy sam sprawca jakiegoś działania lub zdarzenia, w naszym przypadku pisarz, kompozytor, aktor jako taki (w całokształcie czy w dominującym trendzie swej twórczości) albo nawet tylko jako twórca pewnego dzieła dokonuje tego właśnie z intencją polityczną i pragnie nadać swemu zachowaniu, czynowi, wypowiedzi lub dziełu określoną wymowę polityczną. Sytuacja ta ewidentnie dotyczy kompozyto-

rów – autorów pieśni i hymnów patriotycznych, rewolucyjnych; przykład: porywające mazurki Kurpińskiego z czasów Powstania Listopadowego. Efekt tego intencjonalnego upolitycznienia jest podwójny, jeśli odbiorcy (czytelnicy, widzowie, publiczność) podzielają, odwzajemniają tę intencję.¹¹

Dążenia do politycznej ingerencji w proces twórczy oraz w treść i formę dzieła właściwe są nie tylko dyktatorskim reżymom. Również reżymy demokratyczne nie są w stanie stworzyć skutecznej bariery przeciwko takim nadużyciom i chyba nawet nie stawiają sobie takiego celu. Kluczem do oceny dzieł staje się ich polityczna użyteczność. Największe dzieła, które nie służą legitymizacji władzy i jej polityki, zasługują na wycofanie z bibliotek, przemiał i spalenie, miano kiczu czy grafomańskich wycieczek. Natomiast użyteczni mierzni artyści i twórcy stają się celebrytami, zyskują miano wielkich, są propagowani, u nich składa się zamówienia. Dlatego Jarosław Kaczyński po dojściu do władzy w 2015 roku, aby podkreślić przeciwstawność wszelkim dotychczasowym twórcom służącym neoliberalizmowi, zapowiedział ‘stworzenie nowej elity.’ Idąc dalej za ciosem, podczas kongresu Prawa i Sprawiedliwości w 2017 roku zapowiedział nawet wprowadzenie nauczania estetyki na szkolnych lekcjach, co wielu uznało za próbę narzucenia dodatkowej i zakamuflowanej formy ideologicznej opresji, inni zaś za próbę wsparcia biednych i bezrobotnych artystów.¹²

Zdaniem Mirosława Karwata upolitycznienie sztuki dokonuje się na trzech płaszczyznach:

1.

Jako upolitycznienie twórczości w ogóle, w jej całokształcie – władze polityczne decydują, jakie są preferowane formy działalności naukowej i artystycznej, jakie są dopuszczalne eksperymenty naukowe i artystyczne, jakie środki wyrazy są mile widziane;

2.

Jako upolitycznienie twórcy – poszczególnym twórcom stwarza się bardziej korzystne niż innym

warunki pracy twórczej, oferuje mecenat państwa, dba o udostępnianie ich dzieł społeczeństwu, prowadzi właściwą politykę nagród, odznaczeń i tytułów honorowych;

3.

Jako upolitycznienie konkretnego dzieła. O upolitycznieniu konkretnych dzieł można mówić w trzech kontekstach: (1) przez pryzmat samych dzieł – ich treści i formy, właściwości artystycznych lub poznawczych (zarówno obiektywnych i trafnie postrzeganych, jak i subiektywnie przypisywanych, domniemanych, interpretowanych tendencyjnie); (2) przez pryzmat okoliczności ich powstania, zaistnienia w obiegu społecznym (w życiu kulturalnym lub naukowym społeczeństwa), określonej recepcji (tzn. przyjęcia się) i percepcji społecznej (odbioru treści), interpretacji ich znaczenia nie tylko artystycznego czy naukowego, ale i pozaartystycznego, pozanaukowego, w tym właśnie politycznego; (3) przez pryzmat cech różnych uczestników sytuacji społecznej i właśnie politycznej, w jakiej ma miejsce zainteresowanie dziełem, jego ocena i użytek z niego czyniony.¹³

Publikacja Jasińskiego zmusza czytelnika do wspólnych przemyśleń razem z autorem. Jasiński jedynie wskazuje drogę, ale dalej każdy musi iść sam. Nie ma w niej historii konkretnych kierunków sztuki, co zmusza czytelnika do własnych poszukiwań i interpretacji. Było to świadomym założeniem autora. Jest to koncepcja, która świadczy o dużej wrażliwości społecznej i *de facto* obnaża społeczne mechanizmy funkcjonowania rynku sztuki. Zwraca się przeciwko wszelkim totalitarnym i onnipotentnym strukturom nowoczesnego państwa liberalnego. Warto więc zwrócić na nią uwagę wtedy, kiedy mówimy o współczesnej globalistycznej wizji państwa kapitalistycznego. Szkoda, że przed laty Jasińskiemu udało się wywołać ograniczoną dyskusję filozoficzną w celu stworzenia nowych kategorii do analizy sztuki współczesnej. Większość woli bowiem pozostawać w kręgu tradycji i pozwalać się nieść prądowi...

Przypisy

- ¹ Jan Kurowicki, *Estetyczność Środowiska Naturalnego* (Warszawa: Książka i Prasa, 2010), 9–10.
- ² Jan Kurowicki, *Miraże Świadomości Estetycznej* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1982), 20.
- ³ Joseph Kosuth, „Sztuka po Filozofii (1969),” tłum. Urszula Niklas, w *Zmierzch Estetyki – Rzekomy czy Autentyczny?* red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 239–258.
- ⁴ Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962).
- ⁵ Szerzej: Jerzy Kutnik, *John Cage. Przypadek Paradoksalny* (Lublin: Folium, 1993).
- ⁶ Bogusław Jasiński, *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* (Piaseczno: Ethos, 2008). Wszystkie cytaty oznaczone w tekście numerami stron pochodzą z tej książki.
- ⁷ O związkach filmu i polityki patrz szerzej: Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W Systemie Hitlerowskiej Propagandy* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011); Małgorzata Flig, *Mitotwórcza Funkcja Kina i Literatury w Kulturze Stalinowskiej lat 30. XX Wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014); Kamil Minkner, *O Filmach Politycznych: Między Polityką, Politycznością i Ideologią* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012); Anna Misiak, *Kinematograf Kontrolowany. Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006).
- ⁸ Szerzej o związkach literatury i polityki: Barbara Gutkowska i Agnieszka Nęcka, red., *Literatura i Polityka. Szkice o Literaturze XX i XXI Wieku* (Katowice: Studio 29 Michał Motłoch, 2010).
- ⁹ Szerzej: Danuta Gwizdalanka, *Muzyka i Polityka* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999).
- ¹⁰ Szerzej: Norbert Elias, *Mozart. Portret Geniusza* (Warszawa: W.A.B., 2006).
- ¹¹ Mirosław Karwat, „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych. Modelowa Analiza Mechanizmu,” *Studia Politologiczne* 50 (2018): 21.
- ¹² „Lekcje estetyki od prezesa PiS,” *BelferBlog*, blog Dariusza Chętkowskiego, dostępny 27 czerwca 2024, <https://blog.polityka.pl/chetkowski/?s=Lekcje+estetyki+od+prezesa+PiS>.
- ¹³ Karwat, „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych,” 35.

Bibliografia

- Drewniak, Bogusław. *Teatr i Film Trzeciej Rzeszy. W Systemie Hitlerowskiej Propagandy*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Elias, Norbert. *Mozart. Portret Geniusza*. Warszawa: W.A.B., 2006.
- Flig, Małgorzata. *Mitotwórcza Funkcja Kina i Literatury w Kulturze Stalinowskiej lat 30. XX Wieku*. Kraków: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.
- Gutkowska, Barbara. Agnieszka Nęcka, red. *Literatura i Polityka. Szkice o Literaturze XX i XXI Wieku*. Katowice: Studio 29 Michał Motłoch, 2010.
- Gwizdalanka, Danuta. *Muzyka i Polityka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego*. Piaseczno: Ethos, 2008.
- Karwat, Mirosław. „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych. Modelowa Analiza Mechanizmu.” *Studia Politologiczne* 50 (2018): 15–41.
- Kosuth, Joseph. „Sztuka po Filozofii.” Tłum. Urszula Niklas. W *Zmierzch Estetyki – Rzekomy czy Autentyczny?* red. Stefan Morawski, 239–258. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Kurowicki, Jan. *Estetyczność Środowiska Naturalnego*. Warszawa: Książka i Prasa, 2010.
- Kurowicki, Jan. *Miraże świadomości Estetycznej*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.
- Kutnik, Jerzy. *John Cage. Przypadek Paradoksalny*. Lublin: Folium, 1993.
- Minkner, Kamil. *O Filmach Politycznych: Między Polityką, Politycznością i Ideologią*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012.
- Misiak, Anna. *Kinematograf Kontrolowany. Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.

B
O
O
K
S

Bogusław JASIŃSKI

APPENDIX: *ESTETYKA PO ESTETYCE, CIĄG DALSZY*

Książka, która stała się pretekstem do prezentacji rozpraw sygnowanych tym blokiem tematycznym, pozostała dla autora w gruncie rzeczy polem niespełnionych ambicji i postulatów.¹

Jakie były początki takiego myślenia? Najpierw były to dość spontaniczne wykłady w legendarnej już Galerii Dziekanka w latach 1980, a zwłaszcza cykl pięciu wykładów „Ku Nowej Estetyce Awangardy” z 1981 roku. Na sali siedzieli wtedy Tomasz Sikorski, Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Łukasz Szajna, wpadał Stefan Morawski, a przed samym wykładowcą klękał Andrzej Partum, wieszcząc rychły koniec estetyki i powstanie czegoś, czego jeszcze nikt nie wiedział, ale za to czuł.² Potem były studia nad twórczością filozoficzną i estetyczną Györgya Lukácsa, z której zaczerpnąłem (idąc za Karolem Marksem, a w szczególności za jego koncepcją pracy wyłożoną w *Kapitale*) ideę działania teleologicznego, czyli zakładającego idealny efekt, jego procesualne (sic!) urzeczywistnianie i wreszcie cel realnie osiągnięty. Niewątpliwie pierwszy pomysł tak pojmowanego procesu twórczego zrodził się podczas lektury monumentalnej pracy Lukácsa *Wprowadzenie do Ontologii Bytu Społecznego*, ale potem

ulegał licznym modyfikacjom. Jakim? Głównie chodziło o włączenie tradycji hermeneutycznej w teorii poznania, wyłożonej jednak własnym językiem. I tu niespodziewanie pojawia się nazwisko Paula Ricoeura, który po przeczytaniu angielskiej wersji *Tez o Ethosofii* [*Theses on Ethosophy*] zechciał podjąć dialog z młodym i nieznanym autorem.³ I tak choć powstała wersja ostateczna, to jednak nadal jakby ‘nieochrzczona,’ albowiem opatrywanie jej przydomkiem ‘ethosoficzna estetyka / sztuka’ aż trzeszczało w zębach i zupełnie nie nadawało się do rozpowszechniania. I to był następny powód, który spowodował zarzucenie tego projektu na lata. Aczkolwiek niezupełnie: od czasu do czasu pojawiały się wyjątki, gdzie ktoś z uwagą pochylał się na tą koncepcję, dając temu wyraz bądź w pracy artystycznej, bądź w publikacji naukowej. Niewątpliwie do nich należał Józef Żuk Piwkowski, który w swoich dociekaniach teoretycznych inspirował się ethosofią, a nawet napominał autora, że nie rozwija tego stanowiska. I jeszcze kilku innych, których nie wymieniam z braku miejsca (tu, na łamach *Sztuki i Dokumentacji* świetny tekst na ten temat opublikowała Magdalena Strzałkowska⁴).

Na koniec tego nader krótkiego zarysu powstania prezentowanej książki niech mi będzie wolno zwrócić uwagę na wyjątkową okładkę, której projekt zrobił Tomek Sikorski. Jej wyjątkowość polega na tym, że wyzwolił ją z typowej zazwyczaj płaszczyznowości i odsłonił – co naprawdę jest rzadkością – swoistą przestrzenność. Niewątpliwie mogłaby być równie dobrze prezentowana w galerii jako dzieło osobne.

*

Kategorią centralną, która zarazem w pełni określa moje stanowisko, jest pojęcie ethosofii. Stworzyłem je na określenie zupełnie nowego stylu myślenia – już poza filozofią i poza estetyką. Etymologia słowa wydaje się oczywista: grecki *ethos* jako nie tyle sposób, nawyk lub prawidło działania, jak to chciała widzieć Maria Ossowska (pisząc o etosie rycerskim, por. *Ethos Rycerski i Jego Odmiany*), ale przede wszystkim to, co estetyka problematyzuje jako tzw. zadowolenie w bycie czy posiadanie własnego miejsca w porządku bytu.

Centralnymi kategoriami ethosofii stały się: *ethos* i istnienie. Po pierwsze *ethosem* nazywano te wzorce i normy postępowania (obyczajów i życia wśród ludzi), które człowiek nabywa wraz z procesem wrastania w społeczeństwo. Jest to proces świadomy, oparty na swoistej wiedzy. Po drugie, przez *ethos* rozumiano ten zespół wartości, które człowiek – przez sam fakt swego istnienia – przyjmuje niejako bezwiednie. Pierwszy typ opiera się na procesach świadomych, drugi na procesach nieświadomych. W przypadku pierwszym *ethos* przychodzi z zewnątrz, w drugim zaś odnajdujemy go wewnątrz sfery istnienia życiowego. Jest to różnica między transcendentnym a immanentnym punktem widzenia. Ethosoficzne rozumienie *ethosu* wychodzi od drugiego sposobu pojmowania tej kategorii. Stąd mówić możemy o szczególnym realizmie ethosofii.

Wybór jakiegokolwiek stanowiska teoretycznego w filozofii jest swoistym aktem wiary. Żadnego stanowiska teoretycznego w filozofii nie da się całkowicie uzasadnić. Trzeba je tylko przy-

jąć – jest ono bowiem kwestią założenia i jego konsekwencji. W ethosofii natomiast proponujemy odmienny porządek. Wychodzi się tu od tego, co istnieje.

Do rozważań nad sztuką i estetyką wprowadziłem kategorię doświadczenia, która pozwalała wszystkim te zagadnienia nie tyle łączyć, ile – rzecz można – wprowadzić w ruch. Innymi słowy pokazać, jak one działają. Nie było to więc powtórzeniem założeń teorii sztuki Johna Deweya (*Sztuka jako Doświadczenie*) – poza, rzecz jasna, powinowactwem czysto słownym. Dla mnie, naczelnym pojęciem był proces twórczy. Stąd tyle wysiłku, by go należycie opisać w języku, który samą filozofię przekraczał.

*

Przedmiot sztuki w tradycyjnej estetyce akademickiej zazwyczaj interpretowano w sposób bardzo statyczny jako produkt do obserwacji **z zewnątrz** przez odbiorcę. Estetyka tradycyjna umieszczała w rejestrze swoich typowych problemów i pojęć takie kategorie, jak np. przeżycie estetyczne, piękno, forma, twórczość, odtwórczość itp. Wszystkie te zagadnienia okazałyby się pustymi abstraktami, gdyby nie zakładano wcześniej jakiegoś jasno określonego rozumienia samego przedmiotu sztuki – niejako ontologicznej przesłanki istnienia owych tradycyjnych pojęć i problemów estetycznych.⁵

Zawsze więc *de facto* odbiorca sztuki był usytuowany **na zewnątrz** przedmiotu artystycznego. Nie dziwny się przeto, iż estetyka tradycyjna swój pozytywny wykład o sztuce zaczynała od określenia przedmiotu artystycznego. Uwarunkowane było to względami społecznymi – chodziło przecież o to, kto jaką rolę odgrywa w tym skomplikowanym organizmie, jakim jest społeczeństwo, a ponadto **co** się w tym społeczeństwie wytwarza. Podobnie zewnętrzną pozycję wobec dzieła zajmują instytucje i teoria Arthura Danto nic tu nie zmienia.

Tak jak zjawiska alienacji i reifikacji są skutkiem (przejawem) pewnych globalnych sto-

sunków społecznych, tak – analogicznie – przedmiotowe traktowanie produkcji artystycznej jest skutkiem (przejawem) funkcjonowania w społeczeństwie właśnie zjawisk alienacji i reifikacji. Skoncentrujemy się na tym zagadnieniu, ponieważ – jak to już zaznaczono wyżej – problem przedmiotu artystycznego jest ośrodkową kategorią, wokół której krąży zazwyczaj myśl tradycyjnego filozofa sztuki. Wspomnijmy tylko tytułem wzorcowego przykładu wystąpienia Marcela Duchampa, potem happenersów i performerów, Josepha Kosutha i postkonceptualistów łącznie, kino interwencyjne Jeana-Luc Godarda, działania parateatralne (Living Theater, Laboratorium Grotowskiego, Open Theater Chaikina, akcje Dario Fo).

Te tendencje w łonie szeroko rozumianej praktyki artystycznej sprawiły, iż zaczęto na nowo zastanawiać się nad sensem kategorii dzieła sztuki jako empirycznej osnowy istnienia estetyki.

Chodzi teraz o to, aby pisać dalej – dalsze bowiem operowanie przedmiotowo-kontemplacyjnym rozumieniem dzieła sztuki jest aktem samobójczym dla estetyki. Nastąpiła świadomość zmian o charakterze globalnym w teorii sztuki. Wszystko wskazuje na to, że na naszych oczach dokonuje się przewrót w tradycyjnym pojmowaniu działalności artystycznej. System tradycyjnej estetyki nie ewoluje, albowiem stracił kontakt z empirią, on zanika po prostu, a w jego miejsce wolno i nie bez wewnętrznych i zewnętrznych oporów pojawia się nowy system pojęć i kategorii.

Zmiany w sztuce i estetyce można pojmować w dwojaki sposób: bądź jako zmiany o charakterze ilościowym, kiedy to dołącza się nowe elementy do uznanego już paradygmatu rozumienia sztuki, bądź też jako zmiany o charakterze jakościowym, wręcz rewolucyjnym, kiedy to nagle pojawiają się takie dokonania artystyczne, które nie tylko nie są wytłumaczalne na gruncie danego paradygmatu sztuki, lecz stają nawet w jawnej opozycji względem niego i wówczas to trzeba poddać weryfikacji albo owe dokonania, albo też sam paradygmat wiedzy o sztuce. Taka właśnie sytuacja jest – potencjalnie rzecz biorąc – przesłanką zaistnienia radykalnego przełomu w estetyce,

noszącego znamiona rewolucji teoretycznej. Tym bardziej więc jasno musimy ustalić język, którym będziemy się tu posługiwać.

W naszych rozważaniach padło już słowo ‘paradygmat,’ które wprowadziliśmy nie opatrzonego koniecznym komentarzem.⁶ Pojęcie to wylan-sował – zwłaszcza w filozofii nauki – Thomas S. Kuhn w swej głośniejszej pracy *Struktura Rewolucji Naukowych*. Przyjmijmy tę kategorię przy analizie problematyki zmian we współczesnej estetyce. Jednym słowem, estetykę tradycyjną traktujemy tu jako określony paradygmat, w ramach którego sztuka, a w szczególności dzieło sztuki, mają swoją definicję i uznane sensy. Taki zabieg pozwoli nam precyzyjnie prześledzić strukturę zmian we współczesnej teorii sztuki.

Jak Kuhn pojmuje w swej książce paradygmat? Poświęćmy trochę miejsca na bliższe przedstawienie jego koncepcji. Pozwoli to nam nie tylko wprowadzić nowe terminy i pojęcia przydatne w analizie estetyki współczesnej, ale także wprowadzi nas w centralne zagadnienia rewolucji w sztuce. Kuhnowi w *Strukturze Rewolucji Naukowych* przez cały czas przyświeca jeden cel: zbadać w taki sposób strukturę zmian w nauce, aby okazała się ona modelem pokazowym wszelkich przełomów w wiedzy człowieka o świecie. Rewolucja naukowa polega w tym ujęciu na zastąpieniu jednego paradygmatu innym. Nie dokonuje się to jednak nagle. Wpierw pojawiają się pewne anomalie, które nie mogą być w pełni zrozumiane w obrębie obowiązującego paradygmatu, albowiem „paradygmaty wyznaczają miejsce w polu widzenia uczonego wszystkim zjawiskom z wyjątkiem anomalii.”⁷ Ale to owe anomalie właśnie prowadzą do nowych odkryć i wyznaczają sobie – aby być w pełni zrozumiałymi – nowe pole teoretyczne, gdzie mają sens. Wizja rozwoju nauki według Kuhna nie zakłada jednak postępu kumulatywnego, lecz tylko rewolucyjny. Historia wiedzy w takim razie to historia kolejnych zmian paradygmatów.

Jedną z najważniejszych cech paradygmatu jest jego tzw. samowytłumaczalność, a więc jego prawomocność tłumaczy się niejako nim samym

i na dobrą sprawę nie istnieją żadne logiczne czy też empiryczne kryteria wyboru danego paradygmatu przez grupę uczonych. Paradygmat produkuje problemy, umożliwiając zarazem na mocy swych teorii i pojęć ich rozwiązywanie. Tak więc w jego obrębie powstają tylko takie pytania, na które można znaleźć odpowiedź. Wyjątek stanowią tu anomalie. Jednak w momencie, kiedy taki niezidentyfikowany bliżej – na gruncie danego paradygmatu – fakt zostaje uświadomiony przez uczonych, wówczas szukają oni, aby w pełni go zrozumieć, pewnych rozwiązań niestandardowych. Prowadzi to często do stworzenia nowego paradygmatu, nowego świata pojęć, w ramach którego owa uświadamiana anomalia przestaje być anomalią. Tak dokonuje się rewolucja w nauce. Dodać jednak trzeba, iż według Kuhna nie istnieje żadna nić wiążąca oba następujące po sobie paradygmaty: zerwanie jest tu absolutne i niedopuszczające jakiegokolwiek kontynuacji: „Kiedy społeczność uczonych odrzuca stary paradygmat, wraz z nim odrzuca jako przedmiot dalszych szczegółowych studiów większość książek i artykułów, w których paradygmat ten został ucieleśniony. Kształcenie zawodowe nie korzysta z czegoś w rodzaju muzeum sztuki czy biblioteki klasyki. Rezultatem tego jest niekiedy drastyczne zerwanie z poprzednim stosunkiem do przeszłości swej dyscypliny.”⁸ Jednym słowem, nowego paradygmatu należy się po prostu nauczyć, aby móc myśleć i pracować jego kategoriami. Jest to także koniecznym warunkiem przy porozumiewaniu się naukowców, albowiem istnieć musi wspólny język i wspólny zakres problemów, które stać się mogą przedmiotem intersubiektywnej sprawdzalności. Dopiero więc po wielu lekturach i samodzielnych pracach „student zaczyna widzieć to, co widzą uczeni, i reagować tak, jak oni reagują.”⁹

Na zakończenie tego krótkiego przedstawienia koncepcji Kuhna zwróćmy jeszcze uwagę na jej cechę charakterystyczną, o której do tej pory nie wspominaliśmy. Otóż przy głębszej analizie w *Strukturze Rewolucji Naukowych* można wyczytać, iż autor posługuje się pojęciem paradygmatu w znaczeniu czegoś, co poprzedza

wszelką refleksję naukową. W tym znaczeniu z kategorią tą wiązałyby się przede wszystkim jakieś określone nastawienia wobec poznawanego świata, specyficzny punkt widzenia zarówno na wiedzę, jak i na sam jej przedmiot. Mówiąc krótko, paradygmat w takim rozumieniu oznaczałby pewien zbiór założonych z góry poglądów i wartości, które niejako poprzedzałyby samą wiedzę. Kategoria ta miałaby tu na tyle szeroki zakres, iż w gruncie rzeczy mieściłaby w sobie różne systemy naukowe, które jednak łączone byłyby przez wspólnie uznane pryncypia metodologiczne, niepodważalne, inwariantne pewniki. Przez owe pewniki należy rozumieć apriorycznie przyjęte – świadomie lub nie – zbiory twierdzeń wcześniej uznanych za naukowe oraz określone reguły wywodzenia z nich twierdzeń nowych. One bowiem gwarantowałyby istnienie paradygmatu.

Ten punkt widzenia wydaje się być szczególnie interesujący, albowiem z jednej strony uwalnia pojęcie samego paradygmatu ze sztywnego gorsetu precyzyjnych określeń stosowanych w naukach empirycznych, z drugiej zaś – rekompensując jakby owe ustępstwa na rzecz formalnej precyzji – umieszcza sens paradygmatyczności wiedzy znacznie głębiej, drążąc same jej założenia. Paradygmat w takiej właśnie postaci jest kategorią, którą można przenieść do nauki o sztuce. Korzystając z tych przesłanek możemy więc stwierdzić, iż faktycznie w **dziejach estetyki bywały rozmaite estetyki, lecz istniał tylko jeden paradygmat estetyki**. Dyskutować też tu chcemy z owym paradygmatem, a nie z jego poszczególnymi realizacjami. To wszystko, co wyżej powiedzieliśmy o koncepcji Kuhna, w szczególny sposób koresponduje ze sposobami myślenia o sztuce.

Zasada paradygmatu jako teorii samo-się-wyjaśniającej znakomicie oddaje sens dociekań estetycznych zwłaszcza w czasach nam współczesnych, kiedy to estetyka utraciwszy kontakt z najnowszą praktyką artystyczną (ze swoim przedmiotem) sama niejako produkuje problemy i kwestie sporne w obrębie własnej monady teoretycznej. Takim sposobem funkcjonowania potwierdza

jednakowoż sens swego istnienia poprzez gwarantowanie swej tożsamości. A więc także i tu, w wypadku estetyki, nie istnieją żadne empiryczne kryteria (a tym bardziej logiczne) wyboru danego paradygmatu.

Ten trop teoretyczny wydaje się szczególnie interesujący, jeśli sposób myślenia o nauce według Kuhna chcemy rzutować na obszar estetyki współczesnej. Jak to już sygnalizowaliśmy, w teorii sztuki współczesnej mamy do czynienia z sytuacją wytwarzania pewnego nowego przedmiotu sztuki usytuowanego poza ustalonym paradygmatem estetyki, w którym operuje się zgoła odmienną wizją dzieła. Tak więc z jednej strony mamy tradycyjną teorię estetyki z przedmiotowym pojęciem dzieła artystycznego, z drugiej zaś – procesualny fakt rzeczywistego tworzenia sztuki, ale za to bez teorii estetyki – oto sytuacja wyjściowa rewolucji paradygmatycznej i tym samym wytwarzania nowego modelu nauki o sztuce.

Musimy jednak – mimo całej atrakcyjności teorii paradygmatycznych przesilen w nauce według Kuhna – zwrócić uwagę na pewne ułomności takiego sposobu myślenia. Otóż w przedstawionej tu koncepcji zbyt mocno akcentuje się moment zerwania z tradycyjnym systemem danej nauki, natomiast w ogóle nie rozpatruje się momentu kontynuacji pomiędzy poszczególnymi paradygmatami wiedzy. W rezultacie obraz nauki, jaki tu się rysuje, przypomina raczej drogę jej kolejnych katastrof, gdzie cały gmach tradycyjnych pojęć i kategorii nagle wali się, a w jego miejsce zupełnie od postaw wyrasta nowy. Czy taka wizja przewrotów w nauce jest do przyjęcia na gruncie estetyki?

W tradycyjnej refleksji o sztuce nie istnieją takie narzędzia badawcze, które mogłyby w pełni oddać procesualny charakter nowoczesnej praktyki artystycznej, która nigdy nie **jest**, lecz **staje się**, która niekiedy nie ma też efektu finalnego, pozostając do końca konsekwentnie procesem. Wprawdzie istnieje nowe zjawisko, ale jest ono z punktu widzenia estetyki anomalią (por. tezy Kuhna). Sens tych zmian w estetyce współczesnej może więc być tylko jeden: rezygnacja z ustalonego paradygmatu rozumienia sztuki na rzecz

paradygmatu innego. Zmienia się przy tym sama osnowa estetyki – pojęcie dzieła, co tym samym pociąga za sobą zmiany pozostałych kategorii estetycznych. Jednak merytoryczne analizy owego przełomu wymagają dalszych studiów – tu jedynie poddaliśmy pod dyskusję określone rozumienie mechanizmu tych zmian, które dokonują się w estetyce współczesnej niemalże na naszych oczach.

Trudno jednak przyjąć taką katastroficzną wizję zmian w nauce, jaką proponował Kuhn. Wypada ją bowiem uzupełnić teorią dialektycznej korespondencji idei pomiędzy poszczególnymi paradygmatami, w przeciwnym wypadku nie dałoby się utrzymać ciągłości w rozwoju wiedzy, a w przypadku estetyki oznaczałoby to dość dramatyczne zerwanie z całą tradycją historii sztuki. Jej rzeczywiste przezwyciężenie nie może polegać na prostym zanegowaniu – choć jest to oczywiście zabieg najprostszy – lecz na dialektycznym przełamaniu. Należy więc wyłuskać z paradygmatu estetyki tradycyjnej te elementy, które po przeniesieniu ich w inną strukturę teoretyczną mogą okazać się płodnymi poznawczo. Wydaje się, iż taką właśnie kategorią, która przy nadaniu jej – jakby powiedział Kuhn – odpowiedniego sensu może na zasadzie konia trojańskiego rozsadzić gmach tradycyjnej estetyki, ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, jest właśnie pojęcie twórczości. Tu bowiem tkwią pewne możliwości nowego ujęcia zarówno dzieła sztuki, jak i całej estetyki, co skutkuje – paradoksalnie – eliminacją samego pojęcia ‘sztuki.’

Przypisy

¹ W mojej pierwszej pracy na ten temat podałem całą dostępną mi wtedy listę prac, które dzisiaj są już historyczne. Por. Bogusław Jasiński, *Twórczość a Sztuka. Wprowadzenie do Estetyki Procesów Twórczych* (Warszawa: KiW, 1989).

² Dokumentacja opracowana przez Tomka Sikorskiego, dostępna na jego blogu, cyt.: „Bogusław Jasiński: KU NOWEJ ESTETYCE AWANGARDY, cykl wykładów, 10, 17, 24, 31/01/81, 07/04/81,” <http://pracowniadziekanka.blogspot.com/>, dostępny 28 czerwca 2025. Zapis dźwiękowy na kasetach audio znajduje się w archiwum autora.

³ Por. Bogusław Jasiński, „Theses on Ethosophy,” *Świdnickie Studia Teologiczne*, rok XI, nr 1 (2014): 93–139. Ibidem, „Wprowadzenie do tekstu »Theses on Ethosophy«,” 91–93 oraz moje stanowisko wobec komentarzy prof. Bogdana Suchodolskiego i prof. Paula Ricoeura.

⁴ MagdaLena Strzałkowska, „»...Być Głupcem dla Tego Świata«, czyli Bogusława Jasińskiego Filozofia Istnienia,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 8 (2013): 45–47.

⁵ Por. Władysław Tatarkiewicz, *Droga przez Estetykę* (Warszawa: PWN, 1972); Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć* (Warszawa: PWN, 1976).

⁶ Terminem tym posługiwali się przede wszystkim językoznawcy. Por. John Lyons, *Wstęp do Językoznawstwa* (Warszawa: PWN, 1976), 320–321; Bengt Sigurd, *Struktura Języka* (Warszawa: PWN, 1975), 57; Zellig S. Harris, „Założenia Metodologiczne Językoznawstwa Strukturalnego,” w *Językoznawstwo Strukturalne*. Wybór tekstów, red. Halina Kurkowska i Adam Weinsberg (Warszawa: PWN, 1979), 133.

⁷ Thomas S. Kuhn, *Struktura Rewolucji Naukowych* (Warszawa: PWN, 1968), 114.

⁸ Ibidem, 182.

⁹ Ibidem, 128.

Bibliografia

Jasiński, Bogusław. *Twórczość a Sztuka. Wprowadzenie do Estetyki Procesów Twórczych*. Warszawa: KiW, 1989.

Jasiński, Bogusław. „Theses on Ethosophy,” *Świdnickie Studia Teologiczne*, rok XI, nr 1 (2014): 93–139.

Kuhn, Thomas S. *Struktura Rewolucji Naukowych*. Warszawa: PWN, 1968.

Strzałkowska, MagdaLena. „»...Być Głupcem dla Tego Świata«, czyli Bogusława Jasińskiego filozofia Istnienia,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 8 (2013): 45–47.

SUMMARIES

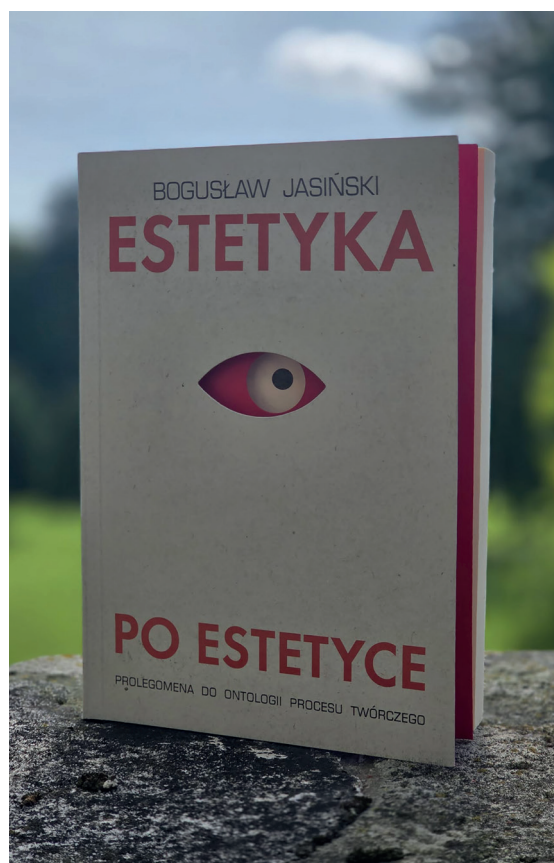
FROM THE AESTHETICS OF THE CREATIVE PROCESS TO ETHOSOPHIC AESTHETICS. AROUND THE BOGUSŁAW JASIŃSKI'S BOOK *AESTHETICS AFTER AESTHETICS*

Edited by Grzegorz WYCZYŃSKI

INTRODUCTION by the Editor

Bogusław Jasiński's aesthetic concepts, presented in the book *Aesthetics after Aesthetics*, are a reaction, inscribed in a specific philosophical framework, to the changes art began to undergo in response to the avant-garde movements of the 1960s and 1970s. The framework for his views is provided by ethosology – an original position developed by the Polish thinker – which is an attempt to deal with the crisis of philosophy and, more generally, of the entirety of Western culture, which, along with its scientific and technical developments, has entered onto a path toward a problematic break with the objective order of reality in order to enclose itself within a self-prepared framework. In this regard, *Aesthetics after Aesthetics* can be discussed in various ways, and from different points of view: asking about its philosophical foundations and contexts (including polemical ones), comparing it with the

artistic phenomena it aspires to describe, and finally, considering the sociological validity of the social concepts proposed by Jasiński, which aim to enable all people (and not only 'professional' artists) to unlock the creative dispositions inherent in them. One of the main theses of *Aesthetics after Aesthetics* states that in modern times the category of the artistic object has lost its absolute character, because many creators no longer want to create works, but situations that take place here and now, blending into the fabric of everyday life and actively engaging the addressee. This thesis undoubtedly deserves attention, because contemporary culture – apart from being divided into 'low' and 'high' forms – is becoming increasingly interactive, participatory, and variable. In connection with this, it is also worth considering to what extent Bogusław Jasiński's concepts can be related to forms that the author himself did not de-



vote attention to in his book? Such an attempt was undertaken by Grzegorz Wyczyński, who analyses the aesthetics of ethosorphism in the context of digital games, among others, in his text (“Bogusław Jasiński’s Ethosophical Aesthetics. Philosophy – Digital Games – Cinema”). This juxtaposes a previously formulated theory with new empirical areas, allowing for verification of its scope and giving rise to deeper insight into it. Elżbieta Łubowicz calls for a broader analysis of artistic specifics – the integration of philosophical theory developed and taught at a high level of abstraction, with criticism and art history in her text (“Jerzy Ludwiński’s Art Criticism and Bogusław Jasiński’s Aesthetics of Creative Processes”). The author also enters into a polemic dialogue with Jasiński’s position, emphasizing the inalienability of the category of the artistic object in aesthetic reflection.

Bogusław Jasiński’s reflections are marked by a clear polemical orientation – questioning

the absoluteness of objective optics – shifts the focus of aesthetic thinking to creative processes, which no longer have to be objectified in the form of finished works of art. This process actively engages the entities participating in it, making them cease to be mere interpreters of the works available to them. As a result, the ways of understanding the critical functions of art change. Its task is no longer to create objects that serve a political cause (e.g. revolution, improving the life situation of specific groups or social categories) or contribute to the education of the minds of their addressees. Mimetic and realistic approaches to aesthetics are also being questioned – works that recreate a given historical reality, even in a critical way, are never able to go beyond the subject-object paradigm and avoid the risk of commodification. It is precisely participation in the creative process, releasing the dormant potential of the individual and allowing them to articulate their own ways of existence, that allows for a different attitude to reality, escaping the structures of reified capitalism. Edward Karolczuk (“The Aesthetics of Ephemeral Art”) places strong emphasis on this socio-political aspect of Jasiński’s thought in his statement. The author not only tracks the aforementioned threads in *Aesthetics after Aesthetics*, but also presents them from within a historical perspective, shedding light on the political involvement of avant-garde artists and the influence of non-artistic factors on the social functioning of art.

The radical ambitions that guide not only *Aesthetics after Aesthetics*, but also the entire ethosophic project, make it undoubtedly worth devoting attention and effort to reflecting upon them. These ambitions are also expressed in the elimination of rigid boundaries between disciplines, and thus, in creating an intellectual space where aesthetic reflection passes into social reflection, which in turn, leads to anthropological issues. Therefore, it is worth asking about the presented idea, engaging it and discussing it, or trying to further develop it.

Grzegorz WYCZYŃSKI

BOGUSŁAW JASIŃSKI'S ETHOSOPHICAL AESTHETICS. PHILOSOPHY – VIDEO GAMES – CINEMA

The text is an attempt at a multifaceted approach to the aesthetic position proposed in Bogusław Jasiński's book *Aesthetics after Aesthetics. Prolegomena to the Ontology of the Creative Process*. The argument presented in it is divided into three basic parts. The first presents philosophical aspects of the theory discussed. Here the aesthetic thought of the Polish author is set upon the broader foundation of his ethosology and compared with other philosophical positions. The subsequent sections of the article, in turn, discuss attempts to direct the optics of *Aesthetics after Aesthetics* towards two areas that Jasiński himself did not address in his book: video games and cinema, respectively.

Elżbieta ŁUBOWICZ

JERZY LUDWIŃSKI'S ART CRITICISM AND BOGUSŁAW JASIŃSKI'S AESTHETICS OF CREATIVE PROCESSES

Bogusław Jasiński's book *Aesthetics after Aesthetics. Prolegomena to the Ontology of the Creative Process* is an attempt to develop from scratch a new aesthetic paradigm useful in describing contemporary art. The book provides a good point of departure for rethinking the fundamental categories used in aesthetics and neo-avant-garde art. Addressing the phenomenon of the increasing performatization of the visual arts,

the author proposes a new aesthetics based on the concept of the creative process and disposing of the work of art as a material object, a category which is central to traditional aesthetics. And yet, although the work of art as a concrete object is absent in the performative action, it continues to exist, albeit exclusively in a processual form. The concepts from Marxist philosophy to which Jasiński refers may be replaced by the phenomenological theory of Roman Ingarden, which views the object as the material base of the work of art proper, which is an intentional object. Employing a methodological approach based on Ingarden's theory, performative actions can be described on aesthetic grounds by expanding the theoretical framework to include temporal categories – no more, no less.

Being able to define the constitutive elements of a work of art would allow for reliable analysis of specific processual actions and, as a result, for distinguishing between a work of visual art, a para-theatrical action, and an action crossing the boundaries of art broadly understood, towards creative activity at the junction of real life and sociology, psychology and philosophy. Bogusław Jasiński's interests as a performer situates his own creative actions at the junction of philosophy and mundane reality. The theory of creative process he proposes can indeed be used to describe this kind of action – beyond aesthetics, or beyond art, as Jerzy Ludwiński wrote in 1970 in his article "Art in the Postartistic Age."

Edward KAROLCZUK

THE AESTHETICS OF EPHEMERAL ART

Both the authors and addressees of art have their own aesthetic criteria rooted in their social theories and ideological beliefs, as well as their position in the social structure. Ephemeral

(avant-garde) art is often a form of rebellion and a sign of social change. When a piece of work cannot be interpreted within the framework of the current aesthetic paradigm, a breakthrough in aesthetics comes bearing the hallmarks of a theoretical revolution. A new paradigm then arises, a new system of terms within which anomalies cease to be anomalies. Hence, the history of aesthetics is a history of successive aesthetic paradigms. Avant-garde artists cross the line between the author and the addressee, the actor and the spectator, fiction and facts, the stage and the surrounding reality, music and everyday noises, ballet and the daily hustle and bustle in the kitchen.

Bogusław JASIŃSKI

APPENDIX: AESTHETICS AFTER AESTHETICS, CONTINUED

The main message of the book *Aesthetics after Aesthetics* addressed traditional aesthetics and its objective treatment of the work of art. Both performance artists and – as we would call them today – the ephemeral, remained in their camps. The numerous publications produced dealing with this subject have not changed the situation because this issue concerned, and this is still true today, changing the entire aesthetic paradigm, so that the central category in question would no longer be the static work of art, but – and here I am already moving on to the essence of my book – the creative process itself, which by definition does not create so-called ready-to-admire works, but, in fact, destroys the sacred divisions between the participants and observers involved in this process. This results in a new understanding of the so-called artistic technique, a specific reduction of form to personal expression, a new role for self-awareness in creation, a completely new epistemological dimension in art and, final-

ly, a definitive break from the subject-object divisions inherited in aesthetics from the dualisms of Cartesian philosophy, which consists in separating thinking from being. Yet this confrontation is about principles, not *marginalia*, and is still ongoing.

Thomas S. Kuhn in his famous book *The Structure of Scientific Revolutions* introduced the concept of the ‘paradigm’ and described the mechanism of paradigmatic change. *Aesthetics after Aesthetics* describes such a paradigm change that has taken place in conceptual, performative and critical art.

The main assumption of the aesthetics of creative processes is the analysis of art not as the creation of ready-made artistic objects, but as ephemeral events. Such situations require co-participation in its processes. Such an analysis derives from my concept of ethosology – a position that goes beyond philosophy and is based on an understanding of the Greek word ‘ethos’ as not so much a habit or rule guiding one’s actions, but above all, as having one’s own place in the order of being. The formation of my concept of ethosology began with lectures in the 1980s at the Dziekanka Gallery in Warsaw led by Tomek Sikorski.

*

About ethosology in English:

Bogusław Jasiński, “Theses on Ethosology,” *Art and Aesthetics. Transformation*, no. 3-4 (2016): 130-147.

Bogusław Jasiński, *Theses on Ethosology* (Urbana: Illinois University, 2020).

OBITUARY

Jan RYLKE

PRZEMYSŁAW KWIEK – RZEŹBIARZ

Przemysław Kwiek był jednym z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych. I miał tego świadomość.

Niezwykle ważny, w kontekście tematyki pisma *Sztuka i Dokumentacja*, jest nacisk, jaki Przemysław Kwiek kładł na dokumentowanie swojej twórczości. Każde wystąpienie dokumentował, zarówno w formie filmu, jak zdjęć. W 2018 roku wydał książkę: *Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole*,¹ w której zawarł informacje o swojej sztuce udostępniane na Facebooku w latach 2010-2018. W Galerii Walka Młodych, na wystawie poświęconej promocji tej książki, pokazał tytułowe *Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole* (il.1). W recenzji tej książki napisałem wtedy: „Rzeźbiarz bierze bezkształtną glinę albo skalę i nadaje im pożądaną przez siebie formę...[Przemysław Kwiek]...Brał na warsztat pozbawioną kształtu rzeczywistość (ale i rzeczy), w której się poruszał i nadawał im procesualną formę performatywną, którą określał osobistą nazwą Appearance (Pojawienie się, Wygląd). Około dekadę temu zrobił krok dalej: z tej rzeczywistości przeszedł do rów-

noległej przestrzeni medialnej i wirtualnej. Bezkształtną rzeczywistość medialną, reprezentowaną przez tygodniową prasę polityczną, poprzez operacje dokonywane narzędziami cyfrowymi i »własnym zdaniem,« nadawał im Formę Artystyczną. Tak ukształtowaną formę umieszczał w przestrzeni wirtualnej, żeby żyjąc w tej przestrzeni obrastała znaczeniami społecznymi i nabierała indywidualności i osobowości.”²

Przemysław Kwiek był rzeźbiarzem. Bardzo cenił tę dyscyplinę za jej wymagania warsztatowe i wykorzystywał swoje rzeźbiarskie doświadczenia także w pracy artysty awangardowego. Był także malarzem. Jego hasło brzmiało: AWANGARDA BZY MALUJE. O rozpiętości Jego warsztatu artystycznego świadczy udział w spotkaniu poświęconym promocji książki na temat galerii Walka Młodych w 2023 roku, na którym pokazał bardzo spójne, ale wykonane w różnych technikach prace (il.2).

Właściwie wspomnienie o Kwieku powinien napisać krytyk lub rzeźbiarz, a nie malarz, choć dla niego granice pomiędzy dyscyplinami artystycznymi nie były istotne. Dla niego najważniejszy był artysta. Natomiast pole, na którym artysta działał, było jego wyborem. Stawiał twórcę

przed dziełem. Z tej koncepcji prymatu artysty wynikały logiczne konsekwencje.

Po pierwsze; artysta powinien być samodzielny i nie powinien powtarzać przyjętych wzorów. Po upadku komunizmu decydenci świata sztuki przyjęli, że w ramach powrotu do Europy, artyści powinni powtarzać wzory artystyczne wypracowane na tak zwanym Zachodzie. Kwiek sprzeciwiał się takiej konwencji, a artystów, którzy się jej nie poddali nazywał „Artystami Wyklętymi Sztuki Wysokiej.” Konsekwentnie prowadził dyskusję i korespondencję z owymi decydentami, wytykając im niewłaściwy stosunek zarówno do tak pojętej sztuki, jak i jego własnych dokonań. Zgłosił na przykład swój projekt do konkursu organizowanego przez Zachętę na wystawę w Pawilonie Polskim na 52 Biennale w Wenecji w 2007 roku. Po stwierdzeniu, że dokumentacji nawet nie otworzono, informował o tym publiczność przed polskim pawilonem w Wenecji, czego byłem świadkiem.

Drugą z logicznych konsekwencji takiej postawy była niezależność od decydentów w sztuce. Nie była to tylko deklaracja, ale również organizowanie struktur, które tą niezależność wspierały. Już w liceum sztuk plastycznych przerwał naukę, a jego wychowawczyni, Pani Wdowiszewska, prowadziła jego artystyczne kształcenie prywatnie, co z wdzięcznością wspominał. Ta niezależność skierowała go w trakcie studiów w stronę awangardy. W warszawskiej akademii awangarda skupiała się wokół Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza. W ich kręgu działał także Kwiek. Niedawno, w 2024 roku, jego dyplom z 1970 roku przypominało muzeum w Orońsku na wystawie: *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70.* Poddął na nim różnym zabiegom wykonaną z *papier maché* kopię Mojżesza Michała Anioła, która wówczas stała przy wejściu do akademii, nad pracowniami rzeźby oraz studium aktu – *Babę* (il. 3). Po studiach, od 1972 roku, wspólnie z Zofią Kulik, prowadzili w mieszkaniu na ul. Wójcika, w praskim Trójkącie Bermudzkim, najważniejszą w Warszawie awangardową galerię: Pracownię Działań, Dokumen-

tacji i Upowszechniania. Była to wówczas jedyna galeria, w której można było zobaczyć współczesną polską sztukę. Informacja z tej galerii była powielana fotograficznie i rozsyłana (il.4). Tandem KwiekKulik istniał do 1988 roku i kiedy się rozpadł, Kwiek mocno to przeżył, czemu dawał temu wyraz w swojej sztuce. Podczas spotkań w mojej pracowni ranił sobie czoło drutem kolczastym, a na wystawie, którą zorganizowałem w 1993 roku w galerii DAP na Mazowieckiej całą salę wypełnił płótnami przedstawiającymi ukrzyżowane kobiety.³ W 1990 roku Kwiek założył Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych, którego misja brzmiała następująco: „Umacnianie roli i pozycji artysty, którego praktyka nie mieści się w zasadach klasycznych dyscyplin i technologii sztuk wizualnych i innych, często nie wyraża się za pomocą klasycznych form przekazu, realizowana jest poza klasycznymi miejscami prezentacji sztuki, jest działalnością interdyscyplinarną, mister medialną, eksperymentalną, poszukującą, badawczą, teoretyczną, koncepcyjną, nowomedią, feryczną. Dostrzeganie i ujawnianie nowych zjawisk w sztuce, propagowanie i zabezpieczanie powszechnej twórczości, korelacji i ekspresji.”⁴

Na początku nowego wieku zauważyliśmy, że w Warszawie bardzo słabo jest reprezentowana sztuka performance i założyliśmy we trójkę (Przemysław Kwiek, Jan Piekarczyk, Jan Rylke) Klub Performance. W latach 2004-2008 zorganizowaliśmy w dwóch warszawskich galeriach, Kordegardzie i Galerii Krytyków Pokaz, 22 spotkania. Klub zakończył swoją aktywność w 2008 roku, wraz z zakończeniem działalności przez obie galerie. Ostatnie spotkanie odbyło się już w Galerii XXI.⁵ Kwiek od 1988 roku nie uprawiał już performance, rozumiany jako występ artysty, ale Appearance, czyli pojawienie się, rozumiane jako proces tworzenia dzieła w czasie.⁶ Kwiek, swoim logicznym umysłem, poznał doskonale strukturę performance. Jako profesor wizytujący kształcił czeskich studentów w Brnie, gdzie do dziś performance ma swoje miejsce w nauczaniu np. na Wydziale Sztuki w Uniwersytecie Technicznym. Ponownie nawiązaliśmy współpracę w 2018 roku,

także we trójkę Przemysław Kwiek, Jan Rylke, Jan Stanisław Wojciechowski (Jan Piekarczyk zmarł w 2011 roku), zakładając w mojej pracowni Galerię Walka Młodych (pracownia mieści się przy ulicy Związku Walki Młodych). Od 2018 roku odbyło się w pracowni 31 spotkań, z których wydaliśmy dokumentację, do 2023 roku.⁷ Ostatnie spotkanie odbyło się, zgodnie z życzeniem Kwieka, pod nazwą *Appearance*, 9 listopada 2024 roku. Na tym spotkaniu rozszerzył on pojęcie *Appearance* na inne formy twórczości reprezentowane przez uczestniczących w spotkaniu artystów (il.5). Niecałe trzy tygodnie później, 28 listopada, zmarł. W roku 2025, 25 stycznia, odbyło się spotkanie: *Appearance II – pamięci Przemysława Kwieka*.

Trzecia z logicznych konsekwencji przyjęcia założenia, że artysta jest stawiany przed dziełem była otwartość Kwieka na innych artystów, co nie jest zjawiskiem często spotykanym. Nie był dla niego istotny podział społeczności artystycznej na dyscypliny artystyczne, kierunki w sztuce i pokolenia, etc. Chociaż po studiach stał się przywódcą awangardy, nie odcinał się od artystów tradycyjnych. W 1973 roku Roman Różycki, komisarz wystawy i sympozjum w Galerii Studio zatytułowanych: *Obrazy, grafiki, rzeźby, nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby*, tak pisał w jej katalogu: „Wystawa jest próbą zerwania z partykularyzmem panującym w galeriach i ukazania na wspólnej płaszczyźnie wielu rzeczywistości w sztuce.”⁸ Na tej wystawie ja odpowiadałem za: obrazy, grafiki, rzeźby; natomiast Kwiek za: nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby.

W Klubie Performance nie były przestrzegane reguły performance, który wtedy stawał się sformalizowaną dyscypliną artystyczną. Ważna była osobowość, która potrafiła nawiązać kontakt z uczestnikami spotkania i wciągnąć ich w sferę przeżycia artystycznego. Podobnie postępował w Galerii Walka Młodych. Za główną wartość tej galerii uznawał jej otwartość. W Klubie Performance i Galerii Walka Młodych występowali artyści z całej Polski. Każdy mógł się w niej zaprezentować, odpowiadając samodzielnie za jakość swojego wystąpienia. Wystawa trwała tak długo,

jak długo towarzyszyli jej artyści i swoją artystyczną osobowością nadawali sens prezentowanym przez siebie dziełom. Odpowiedzialność artysty była tu najwyższą wartością. Nie można było jej dzielić z kuratorem, rangą galerii czy krytykiem.

Przypisy

¹ Przemysław Kwiek, *Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Maki, Ryż, Kasze, Cukry i Sole* (Warszawa: Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 2018).

² Jan Rylke, Jan Stanisław Wojciechowski, „Przemysław Kwiek – artysta sztuki wysokiej,” *Aspiracje* 51/52 (1/2/2018): 112-117.

³ Jan Rylke, red., *Impreza* (Warszawa: Galeria DAP, OW ZPAP, 1993). Kat.wyst.

⁴ Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych, dostępny 15.01.2025, <https://spis.ngo.pl/196835-stowarzyszenie-artystow-sztuk-innych>.

⁵ Przemysław Kwiek, Jan Piekarczyk, Jan Rylke, *Klub Performance. Warszawa. Listopad 2004-Maj 2008* (Warszawa: Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 2011).

⁶ Ibidem, 238.

⁷ Jan Rylke, red., *Walka Młodych 2018-2023* (Warszawa: Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 2023).

⁸ *Obrazy, grafiki, rzeźby, nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby*, Galeria Teatru Studio PKiN, Warszawa, wrzesień – październik 1973.

ILUSTRACJE



1

Przemysław Kwiek, Kije na wystawie Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole, 2018, fot. Jan Rylke



2

Przemysław Kwiek, Galeria
Walka Młodych, 2023, fot. Jan
Rylke



3

Przemysław Kwiek, *Baba*, 1970,
fragment pracy dyplomowej,
Muzeum Rzeźby w Orońsku, fot.
Jan Rylke

GALERIA WSPÓŁCZESNA

Rozpoczynając nowy rok, Galeria Współczesna prezentuje kilka młodych, polskich artystów wyróżniających się spośród innych konsekwencją na drodze określania swojej postawy twórczej. Dystrakcyjna sytuacja dzisiejszej sztuki przy praktycznej możliwości nieograniczonych metod i środków znakowania wymaga od artysty szczególnej decyzji w określaniu a następnie realizowaniu poglądu artystycznego. Niechętnie lub wręcz wrogo przyjmowani przez zaawansowanych w latach artystów i krytyków, niezbyt akceptowani przez pozostałą rzeszę kolegów, którzy zawierzili akademickim mistrzom - stanowią jedną grupę ludzi z którymi można wiązać nadzieje na dalszy rozwój poszukiwań ważnych dla sztuki. Artysty ci, reprezentujący różne poglądy i stanowiska, mają wspólną, niezwykle cenną cechę; stojąc w zasadzie przed wyborem postawy na dalszą twórczość - nie wybierają kompromisu.

Kulik
1 lutego 1976

byliśmy	jesteśmy	będziemy
Eibisch	Sosnowski	Sosnowbisch
Cybis	Haka	Hakis
Samborski	Drabik	Drabski
Rzepiński	Lachowicz	Lachowiński
Beksiński	Wojciechowski	Wojcieński

W wystawie udział biorą:

1. Liliana Bilińska/Warszawa/
2. Waldemar Chądzyński/Warszawa/
3. Paweł Duda/Katowice/
4. Janusz Duci/Warszawa/
5. Edward Wasilewski/Warszawa/
6. Witold Dunikowski/Kraków/
7. Ewa Kulkińska/Poznań/
8. Monika Małkowska/Warszawa/
9. Bartłomiej Małyś/Wrocław/
10. Teresa Murak/Warszawa/
11. Piotr Olszański/Wrocław/
12. Paweł Petasz/Elbląg/
13. Jan Rylke/Warszawa/
14. Zygmunt Rytko/Warszawa/
15. Andrzej Sapija/Wrocław/
16. Jerzy Serafin/Kraków/
17. Ryszard Tabaka/Głogów/

SZTUKA UJAWNIANIA
FORMY ZŁOZONEJ

RACOWNIA DZIAŁAŃ, DOKUMENTACJI I UPOWSZECZNIANIA • W-WA • 03-717 • K. WÓJCICKA 38 m. 1

4

KwieKulik, Galeria Współczesna,
172x113mm, 1976



5

Przemysław KwieKulik na spotkaniu
9 listopada 2024, fot. Jan Rylke

- The image features a solid dark teal background. Overlaid on this background is a faint, repeating pattern of small, light-colored geometric shapes, specifically squares and circles, arranged in a grid-like fashion. The pattern is subtle and covers the entire area.