



STOWARZYSZENIE  
SZTUKA  
I DOKUMENTACJA

# CALL FOR

**Redaktor naczelny / Editor-in-Chief** – Łukasz Guzek  
Redaktor sekcji / Editor of the Section – "Transformacje w sztuce polskiej po 1989" – Anna Markowska i Łukasz Guzek

**Sekretarz Redakcji / Managing Editor** – Anka Leśniak  
**Redakcja / Editorial Board** – Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak

**Rada Naukowa / Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf.

**Korekta w języku polskim / Polish proofreading** – Beata Śniecikowska  
**Korekta w języku angielskim / English proofreading** – Anne Seagrave  
**Projektowanie, skład / Design, typesetting** – Norbert Trzeciak  
<http://www.norberttrzeciak.com>

**Siedziba / Office**  
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland  
Tel./fax: +48 42 634 86 26  
e-mail: [journal@doc.art.pl](mailto:journal@doc.art.pl)  
<http://www.journal.doc.art.pl>

**Wydawca / Publisher**  
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)  
Art & Documentation Association  
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland  
KRS 0000328118, NIP 7252005360  
<http://www.doc.art.pl>

**Druk / Print**  
DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk  
<http://www.b3project.com>

**Dystrybucja / Distribution**  
e-mail: [journal@doc.art.pl](mailto:journal@doc.art.pl)

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. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:  
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

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 web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site. Illustrations and supplementary materials you can find at:  
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

ISSN 2080-413X

# Spis treści / Table of Contents

## TRANSFORMACJE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1989 Transformations in Polish art after 1989

**Anna Markowska** (red. sekcji / ed. of the section) – Wstęp / Introduction.  
4 - 7

**Paweł Moźdzynski** Rekonfiguracje i dezorientacja. Pole sztuk plastycznych w Polsce 1989-2015 / Reconfiguration and bewilderment. The field of art in Poland 1989-2015.  
11-18

**Iwona Szmelter** Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki? Contemporary Valuation In Visual Art. The Future of Art?  
34-44

**Ewelina Wejbert-Wąsiewicz** Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku / The movies of women. Changes, turns and “glass ceiling” in Polish cinematography before and after 1989.  
47-59

**Emilia Zimnica-Kuzioła, Michał Jakubik** Problemy społeczne w polskich utworach dramatycznych po 1989 roku / Transformations in Polish art after 1989: Social problems in Polish dramatic works since 1989.  
61-66

**Sławomir Marzec** Niepożądane skutki uboczne przemian sztuki najnowszej  
The Unwanted Accidental Results of Art Modernizations.  
69-74

Bibliografia / Bibliography  
78-81

## VARIA

**Dominik Kuryłek** Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny / Andrzej Partum's Ontological Nihilism.  
85-97

English Summaries  
100-103

## Książki / Books

**Ewa Majewska** Cenzura w analizie cenzury? Recenzja książki Jakuba Dąbrowskiego i Anny Demenko *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*. (Tom 1 i 2).  
106-109

**Kazimierz Piotrowski** Deliberatywnie o sztuce. Recenzja książki Sławomira Marca *Sztuka polska 1993 – 2014. Arthome versus Artworld*.  
109-113

**Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego / Andrzej Pierzgałski Gallery**  
Jerzy Trelński  
117



**S1**

**SEKCJA 1**

BADANIA  
INSPIRUJĄCE  
SIĘ SZTUKĄ:  
SZTUKA  
I HUMANISTYKA

**MARTA KOSIŃSKA**

Współczesna dyskusja na temat ujęć z zakresu *art based research* dla badań jakościowych bazuje na już zaakceptowanym przekonaniu o tym, że sztuka jest **także** praktyką poznawczą. Rozmowę o praktykach artystycznych jako praktykach badawczych należałoby więc przesunąć o kilka kolejnych pól na szachownicy i zapytać o konkretne przykłady synergii praktyk artystycznych i badań jakościowych, o pożytki z nich płynące oraz sprawdzić w jakim stopniu tego rodzaju poznawcze złożenia opierają się na rzeczywistej demokratycznej równorzędności narzędzi artystycznych i humanistycznych. Jak rozkładają się akcenty kompetencji i ról w projektach artystyczno-badawczych? Czy można o nich mówić jako o *art based*, czy też może ostrożniej asekurować się określeniem *arts informed research*? Czy można myśleć o nich jako o najbardziej eksperymentalnym i krytycznym przyczółku badań jakościowych, czy może bardziej jako o „branżowym”

# Wstęp

nurcie profesjonalistów? Czy należy traktować je jako przykłady działań interdyscyplinarnych, czy też może jako spełnienie idei transdyscyplinowej analizy kulturowej? To właśnie ta ostatnia stanowić będzie dla nas oś rozważań: z perspektywy analizy kulturowej przyjrzymy się zarówno obszarowi badań jakościowych, jak i miejscu i roli sztuki w naukach społecznych.

Teksty zebrane w niniejszej sekcji prezentują szeroki wachlarz możliwych podejść w obrębie badań inspirujących się sztuką. Wprowadzający artykuł mojego autorstwa, „Między autonomią a epifanią. *Art based research*, badania jakościowe i teoria sztuki,” podejmuje próbę analizy tendencji badawczych z rodziny badań inspirujących się sztuką w tematach historycznych, metodologicznych oraz estetycznych. Zarysowuje historyczną koincydencję w naukach społecznych oraz humanistyce, która sprzyjała wyłonieniu się badań opartych na sztuce, podkreślając w tym kontekście w szczególności wagę zwrotu narratystycznego. Pokazuje szczeliny w analizie kulturowej oraz w polu badań jakościowych, które okazały się możliwe do zagospodarowania przez działalność badawczo-artystyczną. Odsłania uwikłanie tego rodzaju podejść w dychotomie ufundowane na modernistycznych teoriach sztuki i analizuje najważniejszą z nich: pomiędzy autonomią artystycznych form symbolicznych a epifaniczną ewokatywnością sztuki. Ta ostatnia powstaje na fundamencie obecności i doświadczenia i w konsekwencji otwiera społeczne możliwości dla etyki troski.

Tekst Dariusza Brzostka „Black Science - Black Magic. Czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą?” to przykład wręcz klasycznej analizy kulturowej uprawianej w duchu semiotyczno-krytycznym, a więc dokładnie w tej wersji studiów kulturowych, która wyjątkowo sprzyjała umacnianiu się tendencji *art based research*. Analiza afrofuturyzmu jako narracji poznawczej, *speculative fiction* – formatywnej dla określonych grup społeczno-kulturowych, realizuje założenie Paula Willisa o poszukiwaniu sztuki twórczego działania w praktykach życia codziennego. Demokratyzujący impet *cultural studies* osłabiał historyczny ciężar autonomii sztuki traktując ją jako jedną z wielu praktyk kulturowych, jako miejsce produkcji

istotnych społecznie znaczeń, zaś żmudne praktyki uprawiania codzienności wzmocniał, podkreślając ich twórczy aspekt jako sztuki życia. W analizie kulturowej Brzostka, którą możnaby określić jako *artistically informed*, widoczne są także wątki narratywistyczne. Można je traktować jako ślad zwrotu narratywistycznego w humanistyce, niezwykle płodnego dla badań inspirujących się sztuką. Kluczowy jest tu produktywny oraz formacyjny aspekt narracji popularnych analizowanych przez Brzostka, oba one wiążą bowiem różne rejestry analizy uprawianej w ramach badań jakościowych: biografie i struktury społeczne. W konsekwencji analiza afrofuturyzmu przypomina projekty z najlepszych lat *cultural studies*, takie, jak choćby Paula Willisa *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*.

Wątek dyscyplinowy, a więc usiłujący lokować badania inspirujące się sztuką wobec, obok, pomiędzy, czy w obrębie innych humanistycznych i społecznych dyscyplin szczegółowych kontynuowany jest w tekście Doroty Łuczak: „Ikonologia zdjęć rentgenowskich”. To opis historii włączania rentgenogramów w obszar zainteresowań historii sztuki, w szczególności w projekcie *Das Technische Bild*, pod kierownictwem Horsta Bredekampa w Hermann von Helmholtz–Zentrum für Kulturtechnik na Uniwersytecie w Berlinie (2000-2012). W wymiarze epiistemologicznym i metodologicznym projekt ten poruszał kwestie przedmiotu badań nauki o obrazach, a także rolę obrazów technicznych w społecznych procesach konstruowania wiedzy. Nie tyle chodzi w rekonstruowanym przez Łuczak projekcie o udowodnienie założenia o społecznym konstruowaniu rzeczywistości obrazowej (jak w anglosaskich *visual studies*), ile bardziej o analizę zwrotnego oddziaływania systemów wiedzy na konwencje technicznych przedstawień obrazowych oraz tychże przedstawień na sposoby konstruowania wiedzy. Ostatecznie okazuje się, że nie trzeba rezygnować z rygorystycznej analizy swoistej dla warsztatu historii sztuki (analiza stylu, analiza ikonologiczna, komparatystyka), ponieważ mogą one być relewantne względem analiz cielesnego, perceptualnego, jednostkowego, habitualnego kontekstu funkcjonowania obrazów technicznych w kulturze. W szczególności upodmiotawiająca przedmiot badań kategoria stylu zostaje tu odniesiona do sfery konstruktów mentalnych, wiedzy, do sposobów myślenia współkonstruujących procesy konstruowania wiedzy.

Wykorzystanie szkicowania i rysunku odręcznego w praktyce badań organizacyjnych jest przedmiotem rozważań Adama Dżidowskiego w tekście „Sztuka i estetyka organizacji w ujęciu formującym - rola wizualizacji i rysowania w rozwoju organizacyjnym”. Dżidowski analizuje rysunek jako medium ekspresyjne, zdolne ujawniać kreatywne i nowatorskie rozwiązania. Rysunek jest w tym kontekście narzędziem poznawczym, służącym rozwiązywaniu problemów, pozwalającym adekwatnie reprezentować stan organizacji, diagnozować, czy podpowiadać kreatywne działania. W tych zakresach jego zastosowanie w praktyce organizacji wpisuje się w podejścia heuretyczne do *art based research*, rozumiane tutaj jako praktyki konstruowania reguł generatywnych służących udoskonalaniu kreatywnych, twórczych skryptów działania. Temu w istocie służyć mogą działania artystów zmieniające modele organizacji, przełamujące dotychczasowe schematy myślenia. Dżidowski przywołuje także dychotomię pomiędzy strukturalnym funkcjonalizmem oraz ujęciami kulturowymi i interpretatywnymi, obrazując sytuację, w której praktyka menadżerska zanurzona jest wciąż w tym pierwszym kontekście, a stosowanie narzędzi rysowania miałyby „rozmiękczać” to ilościowe i bardzo sformalizowane podejście. Przywołuje tym samym starą opozycję pomiędzy strukturalizmem a etnografizmem, naukowym dziedzictwem Emile’a Durkheima a pisarstwem socjologicznym



Georga Simmela pokazując, jak głęboko *art based reseach* uwikłane jest w ciągi opozycyjnych względem siebie paradygmatów. Najtrwalszą opozycją tego rodzaju jest opozycja pomiędzy wiedzą a emocją, od analizy której rozpoczynam całą niniejszą sekcję tematyczną w swoim artykule.

Dwa teksty zamieszczone w tym numerze *Sztuki i Dokumentacji*, artykuł duetu Joanny Bieleckiej-Prus i Anety Pepaś oraz tekst Karoliny Sikorskiej, prezentują kolejną tendencję w badaniach inspirujących się sztuką – aktywistyczną i aktywizującą. Ujęcie Bieleckiej-Prus i Pepaś to drobiazgowo rekonstrukcja realizowanego przez nie wspólnie projektu „Tam, gdzie jeszcze pieją koguty – etnoperformens weselny”. Było to przedsięwzięcie animacyjno-badawcze, podjęte przez Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie, zrealizowany w partnerstwie z etnografami, antropologami oraz animatorami społeczno-kulturowymi. Dwugłos ten jest więc zapisem interdyscyplinarnej wersji badań inspirujących się sztuką, ewokowanym przez pracownicę uniwersytetu i pracownicę instytucji kultury. Celem tego etnoperformatywnego działania było zrekonstruowanie i odegranie obrzędu wesela charakterystycznego dla Pogórza Dynowskiego, a punktem wyjścia – scenariusz wesela z Ulanicy. Jednak to nie szczegółowość etnograficznej rekonstrukcji była stawką w tym działaniu, a raczej mediowanie napięć i relacji w lokalnych społecznościach poprzez wspólne, performatywne działanie. Szeroki arsenał badań jakościowych osnuwany był wokół, w istocie negocjowanego z mieszkańcami, scenariusza weselnego performansu. Jego ostateczna forma etnodramy, a więc skryptu performatywnego zbudowanego z danych pozyskanych w badaniu, była taką formą, na jaką zdecydowali się wspólnym wysiłkiem mieszkańcy Pogórza Dynowskiego.

Artykuł Karoliny Sikorskiej, „Artystki w pracy i o pracy. Poznawcze wymiary sztuki”, odsłania z kolei tę twarz ujęć aktywistycznych w obrębie *art based research*, które nie funkcjonują bez podłoża teorii krytycznej. Podejście to przyjmuje często w szczegółowych *case studies* postać pogłębionej, krytycznej rekonstrukcji uwarunkowań analizowanych zjawisk. Sikorska w kontekście tematyki niniejszej sekcji *Sztuki i Dokumentacji* poddaje analizie szczególnie istotną mapę problemów związanych z kulturowymi i politycznymi kontekstami pracy artystek na akademiach i uniwersytetach. Pyta więc w istocie o rzecz podstawową dla możliwości praktykowania w Polsce badań inspirujących się sztuką: o to, co uniemożliwia i co ułatwia bycie artystką-badaczką funkcjonującą w strukturze instytucjonalnej, a nie w partyzanckim polu poza nią. Ostatecznie Sikorska wskazuje trzy konkretne strategie artystyczno-poznawcze przyjmowane przez kobiety i biorące na warsztat pracę innych kobiet.

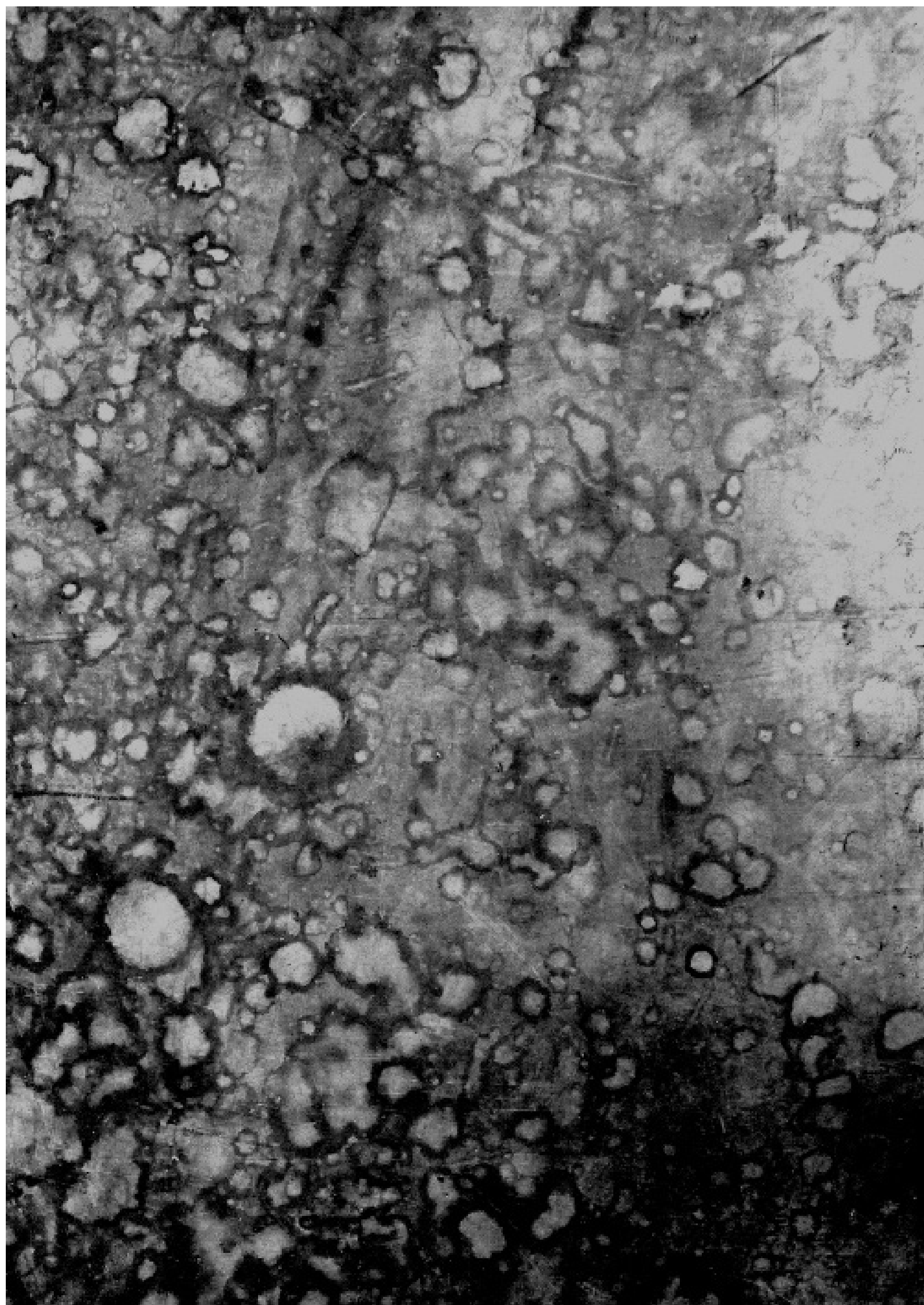
Paula Milczarczyk, autorka tekstu „Projekt *Symbiotyczność tworzenia* w świetle teorii wartości paraartystycznych” analizuje twórczość Jarosława Czarneckiego/Elvina Flamingo w kontekście estetyki rzeczywistości i faktów para-artystycznych Marii Gołaszewskiej.

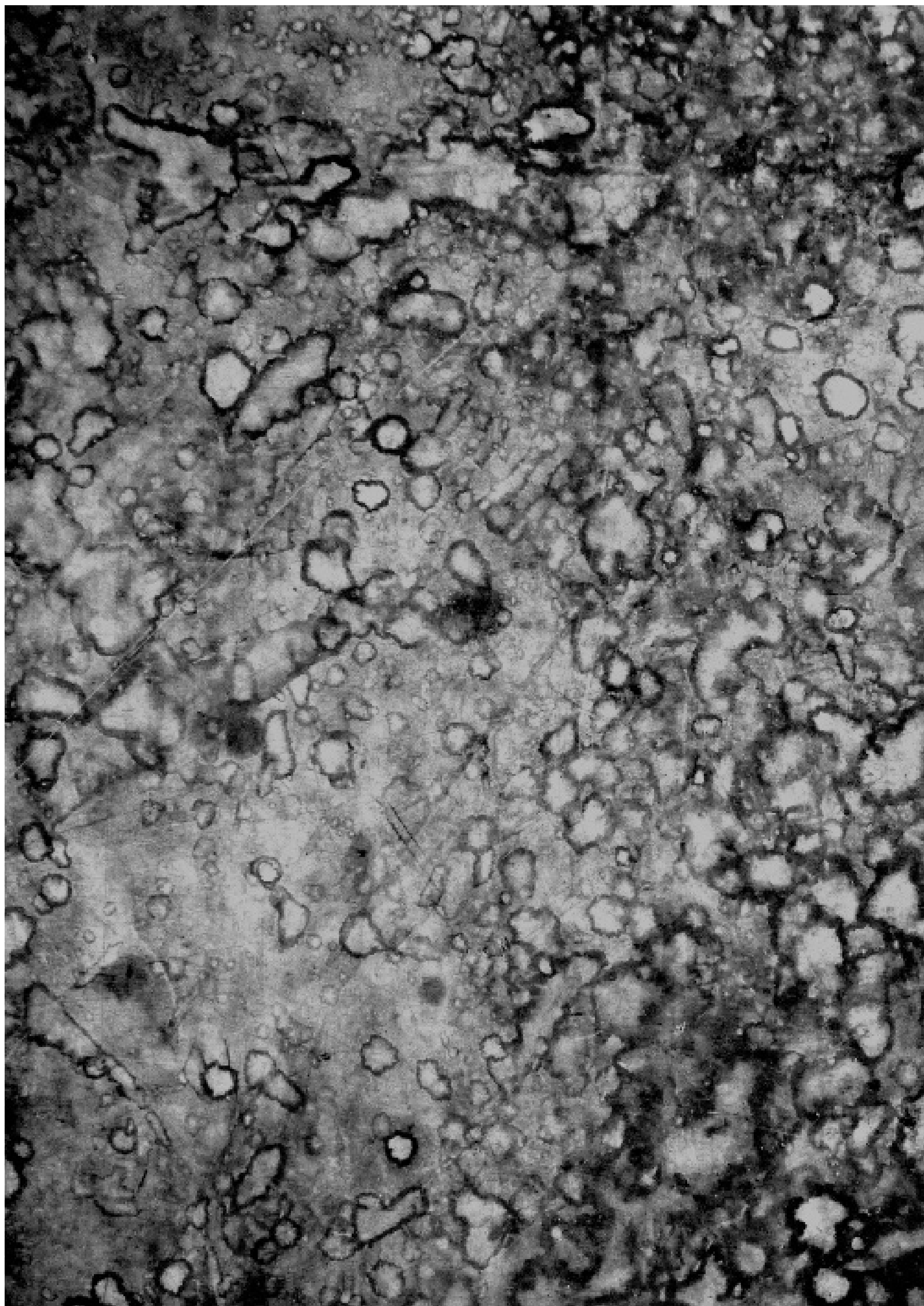
I w końcu Sebastian Dudzik i Marek Glinkowski w dialogu „Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos o matrycy” prowadzą z kolei definicyjną rozmowę pomiędzy artystą a historykiem sztuki, w której rozważają poznawcze aspekty myślenia i działania graficznego. Ukazują myślenie graficzne jako paradygmatyczne dla sztuki mediów, definiują pojęcia matrycy, myślenia matrycowego, matrycy kulturowej, czy matrycowego transkodowania, analizując przechodniość tego ostatniego pojęcia od klasycznych technik graficznych do sztuki nowych mediów. Posługując się pojęciami matrycy kulturowej oraz matrycowania definiują grafikę jako medialne narzędzie analizy kulturowej.

Otwieraliśmy sekcję poświęconą *art based research* założeniem jakościowo ukierunkowanej analizy kulturowej Paula Willisa o tym, że

„symboliczna całość ekspresyjnego życia ludzkiego”<sup>1</sup> jest rodzajem sztuki i badanie jej wymaga także narzędzi estetycznych. Podobnie w estetyce wartości pozaartystycznych, struktury artystyczne traktuje się jako stosowalne względem rzeczywistości. Artysta staje się w takim kontekście akuszerem, odsłaniaczem, wyławiaczem ukrytych aspektów rzeczywistości, tym, który pomaga widzieć i analizować jej jakości.

<sup>1</sup> Paul Willis, „Symbolizm i praktyka. Teoria społecznego znaczenia muzyki popularnej,” w *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 178.





# MARTA KOSIŃSKA

## IMIĘDZY AUTONOMIĄ A EPIFANIĄ. *ART BASED RESEARCH*, BADANIA JAKOŚCIOWE I TEORIA SZTUKI

Przekonanie o demokratycznej równowartości praktyk badawczych oraz praktyk artystycznych w ich funkcji epistemologicznej szlifowało swoją argumentację szczególnie w ciągu ostatnich trzech dekad w synergii z istotnymi dla humanistyki „zwrotami”: refleksyjnym, narracyjnym, wizualnym i performatywnym. Krajobraz współczesnej humanistyki po tych zwrotach - choć wielokrotnie kwestionowano ich rangę, przełomowy charakter czy nawet zasadność ich wyodrębniania - jest już jednak na tyle odmieniony, że rola sztuki jako narzędzia w badaniach empirycznych stała się wręcz oczywistością i nie wymaga jakiegś szczególnie zaciętej obrony. Jesteśmy już bowiem także po zwrocie instytucjonalnym, w wyniku którego wiele akademickich ośrodków nauczania artystycznego, także w Polsce, zmieniło swój status z Akademii na Uniwersytet. Widoczna jest dziś rażąca nieadekwatność argumentów stawianych w niegdysiejszych dyskusjach na temat możliwości zbliżenia do siebie aparatów sztuki i nauki, które pomimo intencji synergizowania tych dwóch dziedzin, paradoksalnie zachowywały ich separację. Posłużę się przykładem z 1980 roku, kiedy Elliot W. Eisner, jeden z największych orędowników badań jakościowych inspirowanych sztuką, wystąpił na konferencji Amerykańskiego Towarzystwa Badań Edukacyjnych z katalogiem różnic pomiędzy artystyczną a naukową praktyką poznawczą. Zgodnie ze współczesnym stanem refleksji, właściwie prawie wszystkie z użytych wówczas przez niego argumentów różnicujących te dwie dziedziny można dziś prawomocnie zakwestionować, a nawet więcej, pokazać, że stosowane wówczas przez Eisnera kryteria naukowości - po wyżej wymienionych zwrotach w humanistyce - zarówno przez sztukę, jak i przez nauki społeczne traktowane bywają dziś jednakowo niezobowiązująco.

Oto najważniejsze spośród różnic pomiędzy nauką a sztuką pochodzące z Eisnerowskiego katalogu, które zestawiam z możliwymi wobec nich kontrargumentami.<sup>1</sup> (a) Nauka i sztuka tworzą odmienne formy analitycznych reprezentacji poznawanych światów: reprezentacje naukowe są dogłębnie skodyfikowane (dyskursywnie, logicznie, typologicznie, formalnie), zaś reprezentacje artystyczne miałyby charakteryzować się większą swobodą tonu ewokatywnego. Kontrargument: w wielu działaniach artystycznych, choćby w nurcie konceptualnym i postkonceptualnym, można wskazać na bogate i zróżnicowane formy kodyfikacji języka sztuki. Także w formach sztuki funkcjonującej w przestrzeni publicznej istnieje już przynajmniej od dwóch dekad głęboka świadomość dyskursywizacji przestrzeni społecznej, pociągająca za sobą wręcz konieczność używania dyskursywnej refleksyjności jako istotnego narzędzia sztuki. Innymi słowy, liczne praktyki artystyczne rozgrywają swoje stawki w dyskursywnej przestrzeni wielu języków i ćwiczą się zarówno w profesjonalizacji swoich własnych kodyfikacji, jak i w taktykach przechwytywania reguł formatywnych dla innych dyskursów. (b) Także sposoby budowania reprezentacji wyników praktyk badawczych i praktyk artystycznych to formy, w których Eisner dostrzegał głębokie zróżnicowanie. Kontrargument: współcześnie sposoby reprezentacji efektów praktyk artystycznych i badawczych, mocą zupełnie świadomie podejmowanych operacji mogą być całkowicie wymienne. (c)

Według Eisnera także kryterium formalnej poprawności i wiarygodności sposobów postępowania (w odniesieniu do stawianych hipotez i stosowanych narzędzi, wiarygodności próby, itd.) istotnie różnicuje sztukę i naukę. Kontrargument: po zwrocie instytucjonalnym poprawność postępowania artystycznego, podobnie jak naukowego, niejednokrotnie podlega akademickiej ewaluacji, wymaga się więc często od sztuki formalno-badawczej poprawności. Także odpowiedzialność sztuki w przestrzeni publicznej wobec grup, wspólnot, podmiotów wobec których i z którymi podejmuje działania, wymaga przemyślanych oraz weryfikowanych badawczym podejściem strategii. Jeśli praktyki artystyczne obligują się polityczną, performatywną skutecznością swoich działań, to poszukiwanie warunków brzegowych tej skuteczności może pociągać za sobą zmierzanie do poprawności logicznej przyjętych rozumowań, wnioskowań i decyzji. (d) Z chwilą, gdy nauki społeczne zainteresowane są w większym stopniu analizą widocznego, rejestrowalnego obserwacyjnie zachowania, praktyki artystyczne skupiają się na odkrywaniu nieobserwowalnych znaczeń ulokowanych głównie w sferze doświadczenia. Kontrargument: po zwrocie refleksyjnym w antropologii i przeorganizowaniu całego pola badań jakościowych, kategoria podmiotowego doświadczenia znalazła się w centrum zainteresowania jakościowo zorientowanych nauk społecznych. (e) Poznanie naukowe (Eisner podtrzymywał założenie o naukowości i obiektywności badań jakościowych) wykorzystuje operację generalizacji, która jest obca podejściu artystycznemu. Kontrargument: narzędzie generalizacji w sztuce wykorzystywane jest wszędzie tam, gdzie pracuje się na dużej ilości danych, rejestrując regularności, cykle, prawidłowości. Także, np. w grafice, w pojęciu społecznego matrycowania, można posługiwać się operacją generalizacji do diagnozowania wiodących tendencji czy stereotypów.<sup>2</sup> (f) Najstarsze rozróżnienie pomiędzy nauką i sztuką opierało się na stereotypowych opozycjach faktu i fikcji, subiektywizmu i obiektywizmu. Kontrargument: po zwrocie refleksyjnym obiektywność w badaniach jakościowych przestała być wiążącym punktem odniesienia, a subiektywizm stał się trudno przekraczalnym horyzontem postępowania badawczego. (g) Eisner wskazywał na istotną różnicę w ostatecznych celach poznania nauki i sztuki. W podejściu naukowym ostatecznym celem poznania miałyby być wiedza, w sztuce zaś przede wszystkim produkcja znaczeń. Kontrargument: współcześnie język humanistyki traktuje sam siebie jako jeden z wielu i wcale nie bardziej od innych uprawomocniony język opisu rzeczywistości, który generuje znaczenia jako specyficzna forma tworzenia opowieści. Sztuka zaś, w szczególności na gruncie studiów kulturowych, od dawna traktowana była jako jedna z wielu form uwikłanej społecznie produkcji kulturowej. Obie praktyki zatem, tak artystyczna, jak i naukowa, traktowane są dziś częściej niż kiedyś jako praktyki społeczne generujące znaczenia.

Niemal dwie dekady później większość z powyżej skatalogowanych różnic pomiędzy badaniami jakościowymi a praktykami artystycznymi została zniwelowana i nawet w bardziej pragmatycznych podejściach do badań jakościowych możemy napotkać sposoby definiowania procesu badawczego poprzez terminy estetyczne.<sup>3</sup> Ich rola jest najczęściej definiowana jako służąca pogłębianiu poszukiwań jakości badanych zjawisk, uwydatnianiu ewokatywności doświadczeń, odkrywaniu taktylności i sensualności świata, w którym żyją społeczne i kulturowe podmioty. Tak opisana funkcja praktyk artystycznych i pojęć estetycznych w kontekście badawczym nie wyczerpuje oczywiście wszystkich dostępnych dla nich możliwości, jednak historycznie to właśnie ona zdominowała myślenie o badaniach z wykorzystaniem sztuki lub w oparciu o procedury artystyczne. Na jakich założeniach metodologicznych oparta jest ta tendencja? Skąd czerpie podstawowe dla siebie terminy estetyczne? I czym ostatecznie są jakości uzyskiwane w tak definiowanym trybie badania społecznego?

Przyjrzyjmy się najpierw historycznej koincydencji, która wyłoniła tendencję określaną jako *art based research*. Warto w tym kontekście przeanalizować układ ośmiu wyznaczonych przez Yvonne S. Lincoln i Normana K. Denzina, historycznych faz rozwoju metod badań jakościowych.<sup>4</sup> Traktować je można nie chronologicznie, lecz raczej jako synchronicznie nakładające się na siebie lub trwające równolegle programy operacyjne regulujące współczesne praktyki badawcze. Pozwalają one odnaleźć koncepcyjne „punkty wejścia” dla sztuki w obszar humanistyki i nauk społecznych. Z pewnością trzecia z wyznaczonych przez Lincoln i Denzina faz, rozmytych gatunków, była już tą, która wprowadzała twórczą reorganizację możliwych strategii i metod badawczych. Występowała po okresach tradycyjnym oraz modernistycznym, przypadając na lata 1970-1986. W tym okresie zachwiana została pozycja badacza jakościowego, odebrany jego uprzywilejowany status głosu eksperckiego pośród różnorodnych narracji porządkujących społeczno-kulturową rzeczywistość.<sup>5</sup> W konsekwencji rozchwiane zostały różnice między różnymi gatunkami tekstów, pomiędzy nauką a literaturą, a na pierwszy plan wysunęła się pozycja badaczki/badacza strukturyzujących swoje doświadczenie poznawcze poprzez tekst. Z pewnością więc pierwszy duży transfer metod artystycznych w obszar badań jakościowych dokonał się głównie poprzez

eksperymenty z literaturą. Fazy kolejne rozwoju badań jakościowych: kryzysu reprezentacji oraz postmodernistyczna faza eksperymentalnego pisania etnograficznego, przywiodły ostatecznie badaczy do swoistej instytucjonalizacji tych twórczych poszukiwań: odnalazły one bowiem swoją wydawniczą platformę w postaci wydawnictwa AltaMira Press oraz czasopism *Qualitative Inquiry* i *Qualitative Research*, szczególnie promujących rozmyte gatunki interdyscyplinarnych poszukiwań spod znaku *art based research*.

Także wiele spośród podstawowych założeń instytucjonalizującego się w latach siedemdziesiątych XX wieku projektu studiów kulturowych przyświeca dziś kluczowym postulatom w obszarze współczesnych ujęć *art based research*. Sztuka była obecna w studiach kulturowych niemal od początku rozbudowywania i ćwiczenia ich metodologii. Pomimo znacznego zróżnicowania, podstawowe style uprawiania studiów kulturowych ostrożnie budowały swoje konstrukcje pomiędzy podejściami czysto teoretycznymi a modelami opartymi na studiach przypadku, broniąc się zarówno przed zarzutem o antyteoretyczność, jak i przed osunięciem się w antyempirycystyczny nurt teoretycznej spekulacji. Ostatecznie model teoretycznie ugruntowanych *case studies* stał się tym najczęściej stosowanym, czerpiąc wiele z metod interakcjonistycznych oraz etnograficznych.<sup>6</sup> Był to także jeden z obszarów studiów kulturowych, w których sztuka była znacząco obecna. Reprezentowany, między innymi, przez podejście Paula Willisa, rozbudowywał się na antropologicznej osnowie opisu gęstego oraz wrażliwego rejestrowania perspektyw i definicji od-podmiotowych.<sup>7</sup> Co jest charakterystyczne dla tego ujęcia? To stanowisko, w którym pojęcia estetyczne i sposób rozumowania charakterystyczny dla działań artystycznych zostały zaprzęgnięte do badania „realnego świata”. Zaprzęgnięte twórczo, a więc unikając totalnego redukcjonizmu pojęć estetycznych do pojęć społecznych. Willis nie wierzył w sens konstruowania ścisłych definicji, pokładał więcej zaufania w Blumerowskich „pojęciach uwrażliwiających” i tak też traktował pojęcia estetyczne używane w analizie kulturowej. Oczekiwał kreatywnego napięcia pomiędzy nimi a empirycznymi danymi pochodzącymi z terenu.<sup>8</sup> Wychodził z założenia, że analiza kulturowa nie jest odkrywaniem struktur realnego świata (strukturalizm ontologiczny), że rzeczywistość społeczna przejawia się raczej w chaotycznym nieuporządkowaniu niż w strukturalnym porządku i pojęcia, którymi dysponujemy, są pomocne w *negocjowaniu* sensów świata. W konsekwencji dochodził do przekonania, że kategorie estetyczne mogą tak samo dobrze jak społeczne „rzucić światło” na mrok obserwowalnego chaosu życia.<sup>9</sup> Sztuka raz jest więc tu narzędziem, innym razem może bardziej twórczą analogią - jako jedna z wielu form produkcji symbolicznej może służyć rozpoznawaniu wielu spośród licznych, codziennych produktywnych praktyk. Mówiąc wprost - jest tak samo dobra w tworzeniu sensów, jak inne rodziny kategorii poznawczych.

Kluczowe dla podejścia Willisa jest zrozumienie relacji pomiędzy instrumentarium etnografii a pojęciami uwrażliwiającymi czerpiącymi z obszaru estetyki. Narzędzia etnograficzne mają za zadanie dostarczać danych jakościowych z terenu. To przede wszystkim narzędzia obserwacji, zdolne „zbierać” różnorodność niedyskursywnych, wielozmysłowych rejestrów praktyk życia codziennego. To dane od-podmiotowe, służą temu, aby „zobaczyć, w jaki sposób badani zamieszkują swe symboliczne światy oraz je zrekonstruować: jak wyglądają *ich* programy, *ich* odkodowania, *ich* opowieści, *ich* użycia przedmiotów i wytworów”.<sup>10</sup> Sztuka jest narzędziem wspomagającym ten program badawczy poszukiwań „jakości”, jednak nade wszystko jest ona rozumiana najszerzej jako praktyka produkowania znaczeń, a więc demokratycznie - jako jedna z wielu praktyk symbolicznych, sensotwórczych. Widać tu wymienną relację pomiędzy sztuką a innymi przejawami życia. Sztuka jest praktyką kulturową, a jednocześnie codzienne praktyki kulturowe są sztuką. Oba te rodzaje sztuki w pierwszym rzędzie odnoszą się do technik siebie, a więc do sensotwórczych praktyk tworzenia własnych tożsamości poprzez i za pomocą różnorodnych możliwości wytwarzania znaczeń. W usiłowaniach podmiotowych rozpatrywanych w kontekście permanentności konstruowania własnych biografii przynajmniej się praktykom konstruowania siebie sporą dozę kreatywności, twórczości i dowolności. Warto zwrócić także uwagę na sposób traktowania sztuk (nieodmiennie w liczbie mnogiej) jako (1) pracy i to (2) pracy z różnorodnymi formami. Założenie to podkreślało procesualny, działaniowy wymiar praktyk kulturowych i jednocześnie obiektowy, materialny wymiar samej kultury. Cenne jest także neomarksowskie rozumienie sztuki w kategoriach społecznych relacji, odziedziczone zresztą jeszcze po schedzie kulturalizmu Raymonda Williama, gdzie przypisanie praktyk artystycznych do wyższego porządku kultury zostało zastąpione uznaniem ich za szczególną formę ogólnego procesu społecznego. Nadawanie i odbieranie znaczeń w obrębie praktyk artystycznych było tu rozumiane jako proces o charakterze społecznym, zarówno jako mechanizm tworzenia konwencji, jak też proces instytucjonalizacji. Kluczowe w tym kontekście było rozpoznanie w studiach kulturowych

Weberowskiej różnicy pomiędzy sądem normatywnym a analizą normatywną, co pozwoliło wydostać się z modelu krytyki literackiej (u Leavisów i u Hoggarta) i przejść do semiotyczno-strukturalnej, kulturowej analizy wartości. Zaowocowało to pogłębioną konceptualizacją relacji pomiędzy społeczeństwem a literaturą, a ostatecznie w podejściu Raymonda Williama wejściem w marksistowską analizę tej relacji i inspirację Lucienem Goldmannem, György Lukácsem czy Jeanem Paulem Sartrem.<sup>11</sup>

Najpierw badania nad społecznym i kulturowym statusem literatury, lecz później przede wszystkim zwrot narratystyczny - zarówno w studiach kulturowych, w socjologii, jak i ten przebiegający równoległe ze zwrotem refleksyjnym w obszarze antropologii - zdecydowanie otworzyły furtkę możliwości dla akcesu praktyk artystycznych w teren badań jakościowych. Interesujące są przede wszystkim dwa aspekty tej historycznej koincydencji. Po pierwsze, jak wskazywała Susan Finley, nastąpiło czasowe zażębiecie się zwrotu narratystycznego oraz wyłonienia się zaangażowanych w problemy społeczne, zorientowanych na działanie nauk społecznych.<sup>12</sup> W tym obszarze mogły rozwinąć się te wszystkie tendencje badań inspirujących się sztuką, które przyjmowały model działania oparty na aktywistycznym współ-badaniu/współ-działaniu w przestrzeni publicznej. Po drugie, kolejną podzielaną tendencją przez nurty *art based research* oraz zwrot narratologiczny było nastawienie na ekspresję, ewokację, w szczególności z wykorzystaniem form literackich. Z pewnością w odniesieniu do wcześniejszych tendencji strukturalistyczno-semiotycznych na gruncie studiów kulturowych była to nowość: zwrot w stronę „mikropolityki” doświadczenia, analizy przypadku, ale także uruchomienia swoistej „etyki troski” jako hasła przyświecające storiellingowi. Z tej perspektywy współpraca pomiędzy badaczami a badanymi i zrównanie ich statusów było już tylko konsekwencją tych znaczących przesunięć.

Na pewno można wskazać kilka tendencji, które w dyscyplinowych obszarach humanistyki i nauk społecznych sprzyjały cyzelowaniu się najważniejszych tendencji *art based research*. Na gruncie studiów kulturowych chodziłoby przede wszystkim o ich demokratyzujący impet, a więc włączanie do analizy tego, co popularne, codzienne, zwyczajne, potoczne, wyrażający się w pierwotnym zdaniu, które stało się jednocześnie polityczną deklaracją: *culture is ordinary*.<sup>13</sup> Także początkowy krytyczny impet *cultural studies* zwrócony ku problemom feminizmu, teorii queer, postkolonializmu, teorii rasy, teorii klas został przekuty na gruncie badań opartych na sztuce w ewokatywny i empatyczny program oddawania głosu przedstawicielom grup marginalizowanych, defaworyzowanych, czy ubezwłasnowolnionych. Także w programie rewolucji badań jakościowych, któremu patronowali Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, przestrzeń dla poznania poprzez sztukę otwierała się przynajmniej na kilku etapach badania rozumianego jako proces. Pojawiły się tu bowiem nowe kryteria ewaluacji procesu badawczego: „prawdopodobieństwo, emocjonalność, osobista odpowiedzialność, etyka troski, praktyka polityczna, wielogłosowe teksty, dialogi z podmiotami badań”.<sup>14</sup> Niektóre spośród nowych kryteriów trafności badań jakościowych, proponowanych i skatalogowanych przez Egoną G. Gubę i Yvonnę S. Lincoln, otwierały możliwości dla badań artystycznych. Chodziło tu przede wszystkim o trafność rozumianą jako polisemicznie rozważana autentyczność, a więc, np. jako uczciwość („wszystkie poglądy, perspektywy, żądania, problemy i głosy zainteresowanych powinny być widoczne w tekście”<sup>15</sup>); jako krystaliczność (badanie i tekst przyjmujące strukturę kryształu-jako- metafory, „który może być obracany na różne sposoby, który odbija i załamuje światło »światło/mnogie warstwy znaczenia«, poprzez który możemy zobaczyć zarówno »falę«, falę/światła/prądy ludzkie, jak »cząstkę«, światło jako »kawały« energii/elementy prawdy, uczucia, połączenia, procesy badania, które »płyną« razem”<sup>16</sup>); jako transgresja („przerwywanie, zakłócanie, transformowanie”<sup>17</sup>). Kategoria głosu w tekście badawczym naprowadza z kolei na kryterium obecności, ucieleśnienia, tak badaczki/badacza, jak i osób współbadających czy opisywanych. Warto wymienić także performatywność, którą choćby za Susan Finley, można traktować jako „kryterium jakości” w badaniach inspirujących się sztuką. Performatywność to „warunek konieczny” takiego badawczego ujęcia, które próbuje odpowiadać na „istniejące problemy społeczne, próbuje je rozwiązywać, ma aktywny charakter, angażuje się w debatę publiczną, jest odporne na groźby kierowane pod adresem idei sprawiedliwości społecznej oraz celowo pomyślane tak, aby wspomagać krytyczne studia nad rasą, ludnością autochtoniczną, mniejszościami seksualnymi, feminizmem i pograniczem, będąc przy tym wstępem do uformowania się wielu nowych, różnorodnych sposobów wzajemnego rozumienia się i życia w świecie.”<sup>18</sup>

Opisane powyżej przeorganizowanie pola badań jakościowych i preferowanych form analizy kulturowej otworzyło więc te luki w jakościowych metodologiach, które oczekiwały na wypełnienie technikami pozyskiwania danych raczej nieoczywistych, rozchwiewających, pogłębionych, problematyzują-



cych. Pole tych poszukiwań szybko wypełniło się tymi estetykami artystycznymi, które były w stanie przebywać blisko podmiotowego doświadczenia, ciała, sensoryczności, przeżycia. Z tego właśnie powodu w wielu ujęciach nowo wyłaniającego się obszaru *art based research* odgrzana została, modernistyczna w istocie dychotomia, pomiędzy wiedzą a emocją. W takim kontekście Eisner jako jeden z ważniejszych orędowników badań inspirujących się sztuką, opierał rozwijane przez siebie stanowisko na dystynkcji pomiędzy deskryptywnym a ewokatywnym trybem generowania wiedzy. Punktem odniesienia dla tej opozycji była dla niego koncepcja wiedzy dyskursywnej i niedyskursywnej Susan K. Langer.<sup>19</sup> Deskryptywny charakter badań jakościowych (najpełniej reprezentowany przez instrumentarium etnografii) miałby przynosić efekt mimetyczny, ewokatywność natomiast miałaby być dostarczycielką jakości wyzwalających empatyczny stosunek do rzeczy, emocje oraz wyobraźnię, miałaby przynosić także poczucie obecności. To w tym obszarze sytuują się właśnie tryby i jakości poznania artystycznego i jego „oferty” dla nauk społecznych. Mają one być przede wszystkim źródłem empatii jako swoistej jakości rozumienia. Poznanie poprzez sztukę to poznanie „ewokowane poprzez empatyczne doświadczenie”.<sup>20</sup> Forma docierania do konkluzji w poznaniu artystycznym w mniejszym stopniu przypomina analityczne wyciąganie wniosków i ostrożne podążanie za weryfikacją hipotez, a raczej przybliża się formą do „głębokiej rozmowy i wnikliwego dialogu”.<sup>21</sup> Eisner bardzo radykalnie utrzymuje więc separację wiedzy dyskursywnej i ewokatywnej, ale także stojących za nimi „światów”. W przypadku ewokatywnego języka sztuki tym światem jest „życie w rejestrze uczuć”<sup>22</sup> - o wiele trudniej, jeśli w ogóle, zapisywalne w dyskursywnym języku nauki. Z kolei za Rudolfem Arnheimem - przyjmuje Eisner jakąś przystawalność, odpowiedniość pomiędzy strukturą wyrażanych uczuć a medialną strukturą artystycznej pracy: „to, co ostatecznie powstaje, to strukturalna ekwiwalencja emocji przywoływanych w skupieniu, a jednocześnie przejmujące wyrażanych wraz z tym, co zostało doświadczone poprzez relacyjny układ artystycznych form.”<sup>23</sup> Za Langer pojawia się tu także wizja zamieszkującej w królestwie sztuki, rozpoznawanej przez sztukę strukturę odczuwania (*the structure of feeling*).

Jeśli dokonać, choćby prowizorycznego mapowania współczesnych tendencji w obszarze *art based research*, to rzeczywiście w każdej z nich żywotnym pozostaje „kapitał”, jaki niesie ze sobą poznanie artystyczne w postaci ewokatywności i epifaniczności sztuki. Nawet najbardziej „postmodernistyczne” spośród współczesnych ujęć czerpią więc z - bardzo modernistycznej w istocie - teorii estetycznej, która stała się podstawą dla Eisnerowskiego „mocowania” praktyk artystycznych w funkcji produkcji i pogłębiania wiedzy. Przyjrzyjmy się zatem, możliwym do szkicowego wyróżnienia, trzem widocznym i niewykluczającym się tendencjom na gruncie *art based research*.

Pierwszą z nich potraktujmy jako wychodzącą właśnie od propozycji Eisnera i określmmy jako „epistemologicznie problematyzującą”. Promuje ona stanowisko zrównujące status nauki i sztuki w funkcji poznawczej i traktuje sztukę jako wzbogacającą ilość sposobów opisywania świata; lokuje kapitał poznawczy sztuki w jej funkcji ewokatywnej; zakłada epistemologiczną zależność między postrzeganiem, opisywaniem, doświadczaniem i działaniem w świecie; przyjmuje założenie, wedle którego instytucjonalnie usankcjonowane sposoby opisywania świata są uwarunkowane tak epistemologicznie, jak i politycznie.<sup>24</sup> W tę tendencję wpisuje się wiele wizualnych metodologii, wykorzystujących różnorodnie media obrazowe. Podkreśla się w nich te jakości kognitywne, które mają uzupełniać „dyskursywne” sposoby produkcji wiedzy. Są to polisemiczność obrazu jako nośnika wiedzy niedyskursywnej oraz ta jego jakość, która dobrze już ugruntowała swoją pozycję w nurtach *art based research*, a mianowicie natychmiastowość „działania obrazowego”, skupianie skomplikowanej i bogatej semiozy w jednym odbiorczym „ośnieniu”, którego charakter jest oczywiście ewokatywny lub epifaniczny.<sup>25</sup> Poznanie poprzez lub za pośrednictwem obrazów miałoby w konsekwencji wzmacniać empatyczne współodczuwanie wypracowywane w interdyscyplinarnych projektach angażujących się społecznie i politycznie. Szczególne i unikalne jakości, których jest w stanie dostarczać badaniom jakościowym sztuka, to nie tylko te, które związane są z emotywnymi aspektami bycia w świecie, ale także takie, które odsłaniają habitualne, taktylne wymiary kultury.

Kolejne podejście w ramach badań inspirujących się sztuką można określić jako heuretyczne. Najszerzej zostało ono sformułowane przez Gregory’ego L. Ulmera w jego heurycznej pedagogice (*heuristic pedagogy*). Promuje ono strategię demokratycznie zrównującą sztukę i naukę w ich funkcjach poznawczych, jednak rozpisując dla nich odmienne role. Heuretyka jest traktowana przez Ulmera jako jeden z dwóch sposobów konstruowania teorii w humanistyce, drugim sposobem jest hermeneutyka. Ta pierwsza konstruuje poznanie poprzez artystyczny eksperyment, ta druga jest sztuką krytycznej interpretacji. Oba te sposoby konstruowania wiedzy, od Platona do Derridy, były używane w humanistyce na

przemian.<sup>26</sup> Dla heuretyki kluczowe jest dziedzictwo awangardy, brane pod uwagę jako dostarczyciel „generatywnej produktywności”<sup>27</sup> dla modeli i prototypów działających krytycznie oraz estetycznie. Postawa awangardowa dostarcza alternatyw wobec istniejącej sztuki. Heuretyka jest więc przede wszystkim zasadą generatywną, wykorzystywaną w pedagogice i wychodzącą od pytania nie o to, co dzieło znaczy, ale jak jest zrobione? Dostarcza modeli, a nie reprezentacji rzeczywistości. Jest spełnieniem obietnicy, że wynalazki mogą być generowane bez wcześniejszego ich wymyślenia, ale mocą eksperymentalnej i kontrolowanej jednocześnie procedury. Metodologia Elmera polega na tworzeniu odpowiedniej ilości generatywnych formuł, pozwalających konstruować prototypy, wykorzystuje także pewną rutynę i zaufanie pokładane w tych formułach jako instrukcjach dla działań poznawczych oraz edukacyjnych.

Jako przykład tego rodzaju heuretycznej praktyki można wskazać podejście Shauna McNiffa. W jego praktyce badawczej i dydaktycznej problemy, tezy czy spostrzeżenia są często wyrażane za pomocą środków artystycznych, a konstruowanie łańcuchów formuł generatywnych dokonuje się intermedialnie. Ta sama ekspresja szuka środków wyrazu w terminach „heurystycznych, fenomenologicznych, hermeneutycznych, imaginatywnych, archetypicznych, empirycznych, statystycznych, lub innych”.<sup>28</sup> Chociaż na poziomie ogólnym sztuka jest w tym podejściu używana przede wszystkim w funkcji generowania pogłębionych znaczeń i problematyzacji, to w praktyce (w szczególności dydaktycznej) podejście to bazuje właśnie na generatywnych, prostych, możliwych do powtórzenia formułach. Wyjściowy problem, teza, sytuacja, czy trudność, traktowane są jako generatornia pytań stawianych studentom: „jaki konkretny projekt artystyczny lub jaką serię aktywności możesz zaproponować dla głębszego zrozumienia tego problemu? Co możesz zrobić specyficznie twojego i co wyrasta z twojego doświadczenia? Co byłoby dla ciebie w tej sytuacji najbardziej naturalne? Na czym polega indywidualność twojej ekspertyzy? Co takiego zrobiłeś/zrobiłaś, czego inni nie doświadczyli w takiej samej doniosłości i intensywności?”.<sup>29</sup> McNiff rozumie tę procedurę jako kreowanie metody zamiast podążanie za zestandaryzowaną procedurą.

Trzecia tendencja na gruncie *art based research* znamionuje podejście aktywistyczne i aktywizujące zarazem, opiera się na postawie współ-zaangażowania pomiędzy jakkolwiek pomyślanymi stronami działania badawczego i artystycznego. Etyczne problemy związane z wykorzystywaniem w badaniach oraz w działaniach artystycznych narracji, świadectw, rejestracji interakcji, dokumentów notujących doświadczenia obserwowanych i badanych podmiotów urefleksyjniły praktyki badawcze i artystyczne, a następnie - by przeciwdziałać instrumentalizacji badanych i obserwowanych podmiotów oraz grup - przesunęły ich narzędziowość i horyzonty możliwości w stronę współdziałania, współpracy, tworzenia koalicji, działania na rzecz społeczności. Istotny dla tego przesunięcia sztuki i badań w stronę współ-zaangażowania był oczywiście także bardzo szczególny klimat, w jaki weszły nauki społeczne, w szczególności studia kulturowe w czasie kontrkultury oraz w kolejnych dekadach. Moment akademickiej instytucjonalizacji feminizmu, studiów postkolonialnych, gender studies cyzelował krytyczną intencję badań jakościowych i praktyk artystycznych, w tym ostatnim przypadku formując nurt sztuki społecznie zaangażowanych aktywistów.<sup>30</sup> Współ-zaangażowanie to chyba najlepszy termin na opisanie zwrotu w badaniach i praktykach artystycznych - niezależnie od formy działań, głębokości zaangażowania, i skuteczności działania (sproblematyzowanej najmocniej na gruncie studiów performatywnych już w latach dziewięćdziesiątych, jako kategoria *performative efficacy*) - współ-zaangażowanie jest w ogóle warunkiem podstawowym przesądającym o charakterze zarówno badań, jak i praktyk artystycznych. Dopiero z tej kategorii wynika wielość pozostałych jakości działań badawczych i artystycznych: przyjmowane w ich ramach szczegółowe strategie działania oraz zestawy pojawiających się po drodze problemów. Ostatecznie więc wyłania się podejście, które definiuje już siebie jako ponowoczesne, po przesunięciu zainteresowań poznawczych na pojęcia rasy, klasy, gender, postkolonializmu, studiów feministycznych. To ujęcie jest już jawnie aktywistyczne, praktyczne, pragmatyczne, służące realizacji celów społecznych, empatyczne, solidarnościowe, krytyczne i zaangażowane. Tym, co pomaga realizować zaangażowaną formę *art based research* są nie tylko projekty artystyczno-badawcze w przestrzeni publicznej, ale także edukacja i pedagogika jako przyczółki, w których rozpoznawany jest i wykorzystywany transformacyjny potencjał tego rodzaju działania.<sup>31</sup> Jedną z największych orędowniczek i propagatorek tego nurtu jest Susan Finley, współtworząc dyskurs ponowoczesnych, politycznie zaangażowanych badań opartych na sztuce i osnuwając go wokół klasycznych już pojęć emotywności, sensualności, habitualności, cielesności, doświadczenia, emocji, poetyki i epifanii.<sup>32</sup>

Właściwie we wszystkich opisanych powyżej ujęciach obecna jest, choć na różne sposoby, modernistyczna dychotomia pomiędzy wiedzą dyskursywną i emotywną. Stała się ona szczególną podstawą

mocowania *art based research* w obszarze nauk społecznych i humanistyki. Najbardziej historycznie relewantna wobec współczesnych praktyk badawczo-artystycznych wersja tej dychotomii pochodzi od Langer - wychodzącej w *Nowym sensie filozofii* od założenia, że symbolizowanie jest podstawową ludzką aktywnością, zasadniczym modusem bycia w świecie. To właśnie ze względu na tę tezę Buczyńska-Garwicz określała koncepcję Langer mianem „zbiologizowanej wersji filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera”.<sup>33</sup> Zbiologizowanej, ponieważ to właśnie w dyspozycjach biologicznych oraz psychologicznych mocuje Langer ludzką potrzebę symbolizowania. Znamionuje koncepcję Langer także neokantowski antyesencjalizm<sup>34</sup>, symbolizowanie nie odnosi się do niczego zewnętrznego wobec niego: znaczeń lub bytów - raczej stanowi po prostu formę kodowania doświadczenia.<sup>35</sup> W tym sensie stanowisko to zapowiada konstruktywistyczną epistemologię wielu spośród ujęć *art based research*.

Warto przyjrzeć się bliżej głoszonemu przez Langer rozdziałowi na symbolizm dyskursywny i niedyskursywny, który został tak chętnie przyswojony na gruncie badań inspirujących się sztuką i podtrzymał podział pomiędzy ewokatywnością sztuki i logicznością nauki. Z całą pewnością w intencji Langer pobrzmiewał zamysł traktowania sztuki jako formy poznania - jednak - poznania szczególnego rodzaju. Kluczowe dla zdefiniowania miejsca, jakie w formach poznania zajmuje praktyka artystyczna jest zrozumienie, że koncepcja Langer jest w istocie koncepcją kultury jako formy filozofii sztuki.<sup>36</sup> Jest to koncepcja kultury semiotyczna i semiotycznie redukcjonistyczna: całość ludzkiego doświadczenia wpisująca w procesy symbolizowania, nie pozostawiająca miejsca na dialektyczną relację pomiędzy materialnymi uwarunkowaniami ludzkiego bytu a symbolicznymi odpowiedziami nań twórczego bycia. Z drugiej strony, koncepcja kultury Langer jest demokratyzująca: do uniwersum symbolizowania włącza ona wszystkie elementy kultury, także te potoczne, codzienne. I kolejna istotna rzecz: Langer nie wychodzi od dyskursywnego poznania poprzez język, aby scharakteryzować poznanie poprzez sztukę, ale odwrotnie. Jeśli symbolizowanie jest podstawową ludzką aktywnością, to dominującą w tym obszarze dyspozycją jest symbolizowanie niedyskursywne, język i nauka to zaledwie niewielka pula działań kognitywnych. Istotniejsze jest jednak to, że skoro przedmiotem zarówno filozofii, jak i teorii kultury jest analiza zdolności symbolizowania, to zarówno sztukę, jak i naukę należy analizować w taki sam sposób - jako praktyki wytwarzania znaczeń. Tym więc, co je ostatecznie różnicuje, są nie tyle obowiązujące w ich obszarach procedury, ale przedmiot: w przypadku sztuki - uczucia, w przypadku nauki - myśli: „(...) wszystko, co nie jest dającą się wypowiedzieć myślą, jest uczuciem”.<sup>37</sup>

Langer tropiła tę przedmiotową różnicę analizując dwie funkcje języka: przekazywania informacji oraz poruszania emocji. Odnajdywała różnorodne jej odmiany: za Cassirerem w rozróżnieniu na logikę, kreatywną wyobraźnię oraz świadomość mityczną. Za Owenem Barfieldem i jego *Poetic Diction, A Study in Meanings* w wyróżnieniu niedyskursywnego symbolizowania w dziedzinie poezji. I w końcu za Freudem, o którym twierdziła, że rozpoczął systematyczne badanie tego, co wcześniej zawierało się w obszarze poezji, mistyki i mitów, a w *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst* (1924) odnalazło ostatecznie swoją artykulację w postaci w produktach wyobraźni, niewypowiadalnego, nieświadomego oraz snów.<sup>38</sup> Wychodząc od Freudowskiej zasady imaginatywnej projekcji, *Darstellbarkeit, presentability*, objawialności, Langer odróżniła produkty wyobraźni od produktów świadomego artystycznego przetworzenia, na przykład w poezji. O ile w koncepcji Freuda produkty wyobraźni - „niech to będzie intencjonalnie uporządkowana praca artysty, czy spontaniczny wytwór marzenia sennego - dociera do odbiorcy jako doświadczenie, bezpośrednia jakościowa dana”<sup>39</sup>, o tyle już u Langer niedyskursywny język sztuki nie jest wprost zapisem subiektywnych przeżyć, a sztuka nie jest wyrazem życia i emocji, ale w procesie artystycznym dochodzi do przetransponowania subiektywnych przeżyć i wrażeń na język sztuki. To w samym procesie symbolizowania w sztuce, przetwarzania na inną formę lokowane są poznawcze jakości praktyki artystycznej. „Tworzenie wirtualnej opowieści jest zasadą przenikającą całą literaturę: zasada *poiesis*”.<sup>40</sup>

Oto dlaczego koncepcja Langer stała się w tak dużym stopniu inspirująca dla nurtów *art based research* – sytuowała bowiem potencjał sztuki w samej specyfice artystycznej procedury, którą uznawała w pierwszym rzędzie za poznawczą i dopiero z niej wywodziła swoistość form artystycznych. Choć efekt tych niedyskursywnych form symbolizowania w sztuce jest dla Langer także szalenie istotny. To iluzja doświadczenia, pozór procesów myślowych, świadomości, działań, pamięci, refleksji – pozór życia (*semblance of life*). Pozór jest tu traktowany jako *mode* – modus wytwarzania formy artystycznej, a status takiej formy jest dla Langer nie realny, ale wirtualny. „Najbardziej bezosobowy opis »faktów« niesie ze sobą jakościowe piętno (*qualitative imprint*), które przekształca go w »doświadczenia« zdolne wnikać w rozmaite koleiny kontekstów i przybierać adekwatne znaczenia.”<sup>41</sup> Jakości, które może oferować

sztuka kryją się więc w twórczym, świadomym i intencjonalnym przetworzeniu danych doświadczenia, w ich „transferze” w jakąś wybraną formę, sam zaś ów transfer jest interesującą nas tu formą twórczej kognicji. Kryterium jakości artystycznych jest więc ich zdolność do translacji struktury doświadczenia (*the structure of experience*) na uniwersalnie komunikowalną rzeczywistość artystyczną. Chodzi zatem o to, aby sztuka była zdolna budować pozór życia (*appearance of life*), a nie cytować życie samo w sobie. „Sztuka jest symboliczną reprezentacją, a nie kopią uczucia. (...) Chociaż dzieło sztuki oddaje charakter subiektywności, samo w sobie jest obiektywne.”<sup>42</sup> Zresztą Langer wprowadza kryterium *livingness*, czyli zdolności sztuki do oddawania rytmów i jakości życia. Sztuka, która to potrafi to „dobra” sztuka. Rytm i puls życia nie są „materiałem” sztuki w tym sensie, że podlegają one prostej ewokacji, ale stanowią one tkankę przetwarzaną w procesach artystycznego symbolizowania. Langer podkreśla, że nie istnieje język poznania i obiektywnego opisu tych sensualnych jakości życia. Dyskursywność poznania naukowego jest zdolna charakteryzować te jakości jedynie poprzez opis „działaniowych okoliczności”, które im towarzyszą, ale nie jest „ich językiem”, nie trafia w sedno ich możliwych charakterystyk, tak, jak może czynić to sztuka.

Dlatego tak ważne są zasady organizowania struktury dzieł wizualnych. Nie występuje w nich temporalne sekwencjonowanie, tak, jak na przykład w materiale muzycznym, porządkowanym przez progresję napięć i wyładowań, spiętrzeń i rozwiązań. Nie ma też syntagmatycznych uporządkowań materiału dyskursywnego, jak na przykład w prozie. Zamiast tego formy wizualne stanowią aranżacyjny układ napięć i rozwiązań przestrzennych (*space tensions* i *space resolutions*). Langer poszukuje jednej zasady organizującej (*organizing principle*) orkiestrującej formy wizualne i odnajduje ją w zasadzie spektrum emocji (*spectrum of emotions*). „[Sekwencyjne] życie uczuć znajduje odzwierciedlenie w beczasowej projekcji. Tylko sztuka, która zamiast karmić się pożywką realnego świata sama kreuje swój budulec, jest zdolna oddawać napięcia i wyładowania w jednym planie synchronii poprzez iluzję napięć i wyładowań przestrzennych.”<sup>43</sup>

Pobrzmiwa tu wyraźnie echo porządków syntagmatycznych i paradygmatycznych jako budulców poezji i prozy, a także strukturalne rozważania podejmowane, mniej więcej w tym samym czasie, w środowisku amerykańskiego filmu poetyckiego, zwłaszcza w koncepcji poezji filmowej Mayi Deren. Wypracowana na tamtym gruncie struktura filmu poetyckiego to „natychmiastowo” działająca forma wertykalna, kondensująca się w nowe doświadczenie emocji, przeciwstawiona horyzontalnemu filmowi fabularnemu.<sup>44</sup> O ile jednak Deren skupiała się także na kategorii doświadczenia, to w większym stopniu odnosiła ją do pozycji odbiorcy aniżeli poznającego poprzez artystyczną strukturę artysty. Deren rozpoczyna od struktury poetyckiego filmu po to, aby pokazać, w jaki sposób „działa” ona w zetknięciu z doświadczającym odbiorcą. Z kolei koncepcję autorskiej kognicji za pomocą estetycznego budulca Deren formułuje w dwóch istotnych kontekstach: polemiki z surrealizmem i abstrakcyjnym ekspresjonizmem oraz w kontekście swoich badań nad rytuałami voodoo na wyspach Haiti. W obu tych obszarach pobrzmiwa koncepcja poezji bezosobowej T. S. Eliota - wyeliminowania podmiotowej, konfesyjnej postawy artysty jako źródła sztuki.<sup>45</sup>

W tym aspekcie Eliot, Deren i Langer będą zgodni - etos sztuki wysokiej polega na twórczym przetwarzaniu budulca wypowiedzi artystycznej w rzeczywistość innego rzędu. To wspólne im stanowisko zupełnie nie wspiera modelu ekspresywno-ewokatywnego rozumianego jako forma bezpośredniego zapisu doświadczeń artysty. Ta bardzo rozległa modernistyczna tradycja eliminacji osobowości autora - z Flaubertowskim „nie należy opisywać siebie” - analizowana na polskim gruncie, między innymi przez Ryszarda Nycza, w miejsce konfesyjności autora stawiała podmiot mówiący z głosem uniwersalnym, nieswoistym: „literatura modernistyczna rodzi się z radykalnego zerwania tradycyjnych więzi między jednostką a światem, a także między autorską intencją a tekstowym znaczeniem. Osiąga swą spójność i autonomię w rezultacie przeistoczenia głosu autorskiego w bezosobowy tekst, anonimową wypowiedź fikcyjnego podmiotu mówiącego”.<sup>46</sup>

Paradoksalnie więc, nawet najbardziej eksperymentujące nurty we współczesnym *art based research* czerpią inspiracje z modernistycznej z ducha teorii estetycznej, utrzymującej wizję autonomiczności sztuki względem problemów społecznego świata. Langer i jej filozoficzno-estetyczne dziedzictwo nie wspiera w żaden sposób ewokatywności sztuki tak, jak chcieliby także być może tego niektórzy badacze jakościowi sięgający po narzędzia artystyczne właśnie z nadzieją na ekspresywne pogłębianie jakości. Problem być może leży w fakcie, na który subtelnie naprowadza Nycz, a mianowicie o ile konkretna, doświadczająca osoba artysty dobitnie domaga się swego głosu i miejsca w twórczości artystycznej, o tyle dyskurs teoretyczny, w szczególności historyczno-literacki konsekwentnie od dawna odmawia jej wspar-

cia, osoba „pozostaje uporczywie wykluczana z teoretycznego dyskursu”.<sup>47</sup>

Ów brak ekspresywności osobowego głosu w estetycznej teorii modernistycznej kontrowany jest jednak w nurtach *art based research* opisywaną przez mnie wcześniej, tradycją przeciwną - literatury epifanicznej - i odnajduje wyraźne wsparcie w refleksyjnym podmiocie antropologii. Tradycja ta ramuje sytuację twórczą i poznawczą zarazem, w której doświadczenie podmiotu jest porządkowane poprzez medialną formę artystyczną. To w tym obszarze właśnie rozplenią się różnorodne odmiany *mimesis*, pracujące blisko jakości nie tyle samych form sztuki, ile bardziej różnorodnych form doświadczanego świata.<sup>48</sup>

Stąd narracja uważana za najbardziej intymne, podmiotowe medium, używana jest w funkcji poznawczej – jako narzędzie analizy ludzkiego doświadczenia. Narracja może pełnić taką rolę na dwa sposoby, albo jako narracja o doświadczeniu, albo jako narracja brana za samo doświadczenie. W tym drugim podejściu narracja nie jest traktowana jako aktywność rozsnuwająca się na kanwie podmiotowego doświadczenia, ale jako doświadczenie samo w sobie, jako *lived experience*.<sup>49</sup> Nycz uwydatnia jedność tożsamości ontologiczno-poznawczej tego rodzaju narracji, a więc to, że są one „aktywne w obu sferach (empirycznego doświadczenia i praktyki artystycznej)”<sup>50</sup>, oraz że w konsekwencji mogą być traktowane jako miejsce doświadczania świata, a nie jedynie zapis tegoż doświadczania. Doskonałym przykładem tego stanowiska jest literatura epifaniczna, zaś gatunkiem tego rodzaju sytuującym się dokładnie na pograniczu badań jakościowych i praktyk artystycznych, a więc chętnie inkorporowanym na grunt *art based research* oraz produkującym rozmyte gatunki tekstów oraz działań, jest autoetnografia performatywna. Konstytutywne dla niej cechy, takie, jak krytyczna autorefleksyjność, tematyżacja socjo-kulturowych aspektów podmiotowego uwikłania w świat, traktowanie podmiotowej agentury jako bytu politycznego i społecznego, a dodatkowo jako jestestwa sensualnego - uwikłanego nie tylko w dyskursy, ale także w swoją cielesność<sup>51</sup> - sytuuje badacza/artystę w samym centrum narracyjnej praktyki produkującej i jednocześnie badającej opowieść, niemal - o ile to możliwe - na tym samym rejestrze produkcji oraz analizy danych jakościowych.

Z kolei traktowanie narracji jako raczej niekoniecznie tożsamej z doświadczaniem będzie charakterystyczne choćby dla interpretatywnego interakcjonizmu Normana K. Denzina. Choć nie wyklucza się tutaj możliwości zapisu i analizy autonarracyjnej (dokonywanych czy to przez pisarza, czy to przez badacza), jednak za paradygmatyczną przyjmuje się sytuację, w której badacz/pisarz poddaje interpretacji czyjąś narrację o doświadczeniu.<sup>52</sup> To podejście sytuujące się blisko przeżywającej świat jednostki, w zasadzie mimetyczne, traktujące doświadczający i opowiadający podmiot za eksperta od swojego własnego życia – „tylko ty możesz wypowiedzieć swoje doświadczenie”.<sup>53</sup> Badacz/pisarz/świadek ma za zadanie stworzyć idealne warunki dla ewokacji opowieści problematyzującej konstytutywne dla podmiotowej biografii momenty. Ma umożliwić intymny oraz skupiony proces odsłaniania strumienia interpretacji przywoływanych doświadczeń. Ewokacja, dotknięcie, rejestracja, transkrypcja, analiza oraz interpretacja takiego przebiegu „narracyjnej interakcji” pomiędzy podmiotem a słuchającym i zadającym pytania świadkiem, stwarza szczególną możliwość obcowania z interpretatywną praktyką produkcji znaczeń należąca do samych społeczno-kulturowych aktorów. To niezwykła dla badacza/artysty/świadka okoliczność obserwowania, w jaki sposób ludzie rozumnie konstruują swoje życia. Nic dziwnego zatem, że także dla interpretatywnego interakcjonizmu platformą paradygmatyczną dla tego rodzaju praktyki jest literatura, a dokładniej – te jej gatunki, które uprzywilejowały szczególną zdolność rejestracji doświadczenia bohaterów symultanicznie z rejestrem ich myśli, świadomości i interpretacji. Nieprzypadkowo więc Denzin przywołuje, jako kluczowe dla swojej praktyki badawczej, przykłady prozy Fiodora Dostojewskiego (dokładnie opis zabójstwa dokonanego przez Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*), czy Jamesa Joyce’a i epifaniczne momenty jego *Dublińczyków*. Te ostatnie, to w istocie przebłyski prozatorskiej wirtuozerii metonimii, w której szczegółowy opis drobnej sytuacji (część - uderzenie małego chłopca przez Ojca) służy za objawienie większej psychologiczno-doświadczalnej rzeczywistości (całość - przemoc).<sup>54</sup> Ostatecznie pojęcie epifanii wędruje z obszaru literatury na grunt badań jakościowych, a sposób usytuowania tej kategorii na gruncie interpretatywnego interakcjonizmu - bardzo dokładnie obrazuje, co i jak jest poddawane badaniu w analizie jakościowej wspomaganą sztuką. Epifanie definiowane są tutaj na cztery sposoby, albo jako (1) wielkie punkty zwrotne w życiu, bądź jako (2) kumulatywny ciąg wydarzeń odmieniających biografię, lub jako (3) małe objawienia, albo też jako (4) ponowne przechodzenie we wspomnianiu przez kluczowe momenty podmiotowych doświadczeń. Wszystkie te zakresy znaczeniowe odnoszą się do problemów (*problems*) konstytutywnych dla podmiotowych biografii, jednak ich kryzysowy charakter umożliwia - już na etapie interpretacji - wynoszenie ich na poziom społecznych i politycz-

nych kwestii (*issues*). To badaczka lub badacz są tymi personami, które migrują pomiędzy przestrzeniami prywatności a sferami publicznymi, dokonując translacji ich języków oraz perspektyw.<sup>55</sup>

Ekspresywne, ewokatywne, epifaniczne sposoby używania sztuki są obecne w *art based research* zarówno w epistemologicznie problematyzującym stanowisku Eisnera, w heuretycznej tendencji badań inspirujących się sztuką, jak również w ujęciu aktywistycznym. W tych ujęciach, a więc tam, gdzie sztuka stanowi nie tyle odległą inspirację, ile jest podstawą konstruowania jakościowych metodologii, epifania jest rozumiana trojako. Jedno z tych znaczeń ukonstytuowało się w obszarze autoetnografii i odnosi się do momentów transformatywnych, zmieniających w sposób kluczowy przebieg podmiotowej biografii, a na gruncie pisarstwa autoetnograficznego do momentów uruchamiających, a wręcz „odblokowujących” przygodę poznawczej narracji.<sup>56</sup> W tym aspekcie epifania może uruchamiać na przykład ewokatywną jakość pisarstwa autobiograficznego, zbliżającego się formą bardziej do artystycznych, aniżeli naukowych narracji. Druga rodzina znaczeń odnoszących się do kategorii epifanii odwołuje się do efektów odkryć i wynalazków oraz konotuje rezultaty generatywnej funkcji poszukiwań artystycznych, tworzenia prototypów (także społeczno-kulturowych), ćwiczenia różnorodnych modeli życia i tworzenia. To właśnie w ich zawieszonym charakterze, momencie nieprzesądzenia, kryje się potencjał zmiany, innowacji, wynalazku, epifanii właśnie - czyli momentu odkrywczego zawieszenia, potencjalnie przynoszącego zmianę. To z tym znaczeniem wiąże się także ściślej omawiane powyżej ujęcie heuretyczne. I w końcu trzecie znaczenie kategorii epifanii, sytuuje się chyba najpełniej w obszarze etnodramowych form reprezentacji zarówno przebiegu, jak i efektów badań jakościowych i koresponduje najściślej z ujęciami Lincoln i Denzina.<sup>57</sup> To w obszarze etnodramy jako sposobu porządkowania i prezentacji danych<sup>58</sup>, wydobywanych i zastanych narracji, odsłaniane być mogą epifaniczne - w znaczeniu liminalne - momenty w procesach kulturowych, a więc takie, które kumulując się w momentach kryzysów czy chwilowych zawiesznień - i mogą prowadzić do potencjalnej zmiany. To znaczenie epifanii stanowi istotny aspekt w artystycznych praktykach, które ćwiczyły przechodzenie od skuteczności transgresji do skuteczności oporu<sup>59</sup>, jak i tych sytuujących się pomiędzy sztuką a etnografią, realizujących się w liminalnych formach rytualnych, co, nawiasem mówiąc przejrzyście ilustruje metodologicznego „ducha” tego dyskursu pochodzącego z lat dziewięćdziesiątych i dobitnie koloryzowanego językiem zwrotu performatywnego.<sup>60</sup> Formy sztuki stanowią w tym kontekście narzędzia odegrania napięć konstruujących momenty epifaniczne i służą krytycznemu przepracowaniu kryzysów w procesach kulturowych. Ta performatywna jakość jest kluczowa w podejściu artystyczno-badawczym promowanym przez Finley i nie tyle coś zasadniczo zmienia w dotychczasowych ujęciach *art based research*, ile raczej przemieszcza na mapie kulturowych i społecznych możliwości. Performatywna korekta nałożona na badania inspirowane sztuką, zachowując emotywność, habitualność, sensoryczność i doświadczeniową potencjały sztuki, dodaje do nich możliwość przekraczania przełęczy od emotywności ewokatywnej do *praxis* rozumianej jako zmiana społeczna.<sup>61</sup>

Opisane przeze mnie dwa nurty teorii estetycznej: autonomicznych form symbolizowania inspirowanych modernistyczną teorią estetyczną Langer oraz epifanicznych dyskursów literackich, reprezentują dwa skrajnie różne podejścia epistemologiczne. Pierwsze z nich sytuuje poznawcze aspekty sztuki w procesie symbolizacji przetwarzanych przez proces artystyczny treści, a więc w niedyskursywnej i niewerbalnej artykulacji, drugie natomiast umieszcza poznawczą inwencję w sztuce samej, jako w miejscu taktylnego, ewokatywnego, epifanicznego spotkania ze światem. Stanowiska te reprezentują więc odmienne podejścia do relacji sztuka-rzeczywistość pozaartystyczna. Warto jednak podkreślić, że najważniejsze różnice między nimi kryją się w obszarze ich skuteczności *vis-a-vis* mieszkańców lokalnych przestrzeni publicznych. Sankcjonują one bowiem dwie odmienne postawy i na tych właśnie filarach rozpościerają wachlarz współczesnych tendencji w *art based research*: od postawy uniwersalizującej rejestrowalnego doświadczenia po społecznie zaangażowaną etykę troski.

## Przypisy

Wszystkie argumenty pochodzą z: Elliot W. Eisner, „On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research,” *Review of Research in Visual Arts Education* 13 (1981): 1-9.

<sup>2</sup> Zob. tekst Sebastiana Dudzika i Marka Glinkowskiego, „Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos o matrycy” w niniejszej sekcji tematycznej.

<sup>3</sup> Na przykład w podejściu Clive’a Seale, które przez Lincoln i Denzina definiowane było jako „pragmatyczny krytycyzm antyfundacjonalizmu” z ducha głęboko modernistyczny i oceniany przez nich jako pragmatyczny, a więc stawiający w centrum zainteresowań praktykę badawczą. Możemy u Seale’a odnaleźć fragmenty takie, jak choćby ten: „Jakość jest ulotna, trudna do określenia, jednak możemy odnosić wrażenie, że wiemy czym ona jest z chwilą, gdy na nią natrafiamy. Pod tym względem badanie przypomina raczej sztukę niż naukę”. Clive Seale, „Quality Issues in Qualitative Inquiry,” w *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson, Sara Delamont (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 389. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych,” w *Metody badań jakościowych Tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 19-76.

<sup>4</sup> Denzin, Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych”.

<sup>5</sup> Rozchwianie kryteriów gatunkowości w tekstach z zakresu humanistyki i nauk społecznych w trzeciej fazie rozwoju badań jakościowych wyznaczonej przez Denzina i Lincoln zostało niejako „przyścięte” przez publikację Clifforda Geertza *Interpretacja kultur i Wiedzy lokalnej*. Zob. Clifford Geertz, *Interpretacja kultur: wybrane eseje*, tłum. Maria Piechaczek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005). Clifford Geertz, *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. Dorota Wolska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

<sup>6</sup> Zob. Stuart Hall, „Preface,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood (London, New York: Routledge, 2007), 12.

<sup>7</sup> Według Stuarta Halla założycielskimi dla tego ujęcia pracami Paula Willis’a był projekt *Learning to Labour* oraz *Resistance Through Rituals*. Zob. Paul Willis, *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs* (New York: Columbia University Press, 1977). Paul Willis, *Profane Culture* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

<sup>8</sup> Paul Willis podąża tu za myślą Herberta Blumera: Herbert Blumer, „What is wrong with social theory?” *American Sociological Review* XIX (1954).

<sup>9</sup> Paul Willis, *Wyobrażenia etnograficzne*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

<sup>10</sup> Willis, *Wyobrażenia etnograficzne*, 14.

<sup>11</sup> Zob. Raymond Williams, *Culture & Society. 1790-1950* (New York: Anchor Books, 1960). Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Chatto and Windus, 1961). Raymond Williams, „Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann,” *New Left Review* no. 67 (1971). Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki i Edward Kasperski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989). Andrew Tolson, „Reading literature as culture,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood (London, New York: Routledge, 2007), 56-69. Graham Holderness, „Lawrence, Leavis and culture,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 92-110. Colin Sparks, „The abuses of literacy,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 111-122. Adrian Mellor, „The hidden method: Lucien Goldmann and the sociology of literature,” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, 123-138.

<sup>12</sup> Susan Finley, „Badania postępujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie,” w *Metody badań jakościowych, tom 2*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 61.

<sup>13</sup> Raymond Williams, „Culture is ordinary,” w *Raymond Williams on Culture & Society. Essential Writings*, red. Jim McGuigan (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2013), 1-18.

<sup>14</sup> Denzin, Lincoln, „Dziedzina i praktyka badań jakościowych”,

35-36.

<sup>15</sup> Egon G. Guba i Yvonna S. Lincoln, „Kontrowersje wokół paradygmatów, sprzeczności i wyłaniające się zbieżności,” w *Metody badań jakościowych, tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 302.

<sup>16</sup> Ibidem, 304.

<sup>17</sup> Ibidem. Zob. także Yvonna S. Lincoln, „Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretative Research”, w *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson i Sara Delamont (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 399-413.

<sup>18</sup> Finley, „Badania postępujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie”, 77.

<sup>19</sup> Susan K Langer, *Problems of art: Ten philosophical lectures* (New York: Scribner, 1957).

<sup>20</sup> Elliot W. Eisner, „Art and Knowledge,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008), 7.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Elliot W. Eisner, *The enlightened eye. Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice* (New York: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998).

<sup>25</sup> Na tę jakość zwraca uwagę Sandra Weber, „Visual Images in Research,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008).

<sup>26</sup> Gregory L. Ulmer, *Heuretics. The Logic of Invention* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1994).

<sup>27</sup> Ibidem, xii.

<sup>28</sup> Shaun McNiff, „Art-Based Research,” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008), 39. Zob. także Shaun McNiff, *Art-based research* (London: Jessica Kingsley Publisher, 1998). Shaun McNiff, *Trust the process: an artist's guide to letting go* (Boston: Shambhala Publications 1998). Shaun McNiff, *Creating with others: The practice of imagination in life, art, and the workplace* (Boston: Shambhala Publications, 2003).

<sup>29</sup> McNiff, „Art-Based Research,” 39.

<sup>30</sup> Na ten nurt jako na kluczowy w ujęciach art based research zwraca uwagę Nina Felsin, *But is it art? The spirit of art as activism* (Seattle: Bay Press, 1995).

<sup>31</sup> Finley, „Arts-Based Research”, 71.

<sup>32</sup> Ibidem, 72.

<sup>33</sup> Hanna Buczyńska-Garewicz, „Wstęp”, w Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 14.

<sup>34</sup> Antyesencjalizm tej koncepcji wpisywał się według Hanny Buczyńskiej-Garewicz w filozoficzny klimat neopozytywizmu, anglosaskiej filozofii analitycznej inspirowanej pismami Wittgensteina, neokantyzmu Cassirera oraz koncepcji symbolu Whiteheada, przy jednoczesnym zanegowaniu osobności symbolu i znaczenia.

<sup>35</sup> „Chaos doświadczenia jest różnorodnie kształtowany, organizowany, interpretowany przez naszą zdolność tworzenia syntez; wszystko z czym mamy do czynienia, to różnorodne syntez, różnorodne transformacje symboliczne, poza które wyjść nie można, gdyż poza nimi nic nie jest dostępne naszej refleksji (...) Od symboli świadomość nasza nie zna ucieczki, wszystko bowiem, co jest świadomością, co jest kulturą, jest tym samym symbolizmem”, Buczyńska-Garewicz, „Wstęp”, 19.

<sup>36</sup> Ibidem, 21.

<sup>37</sup> Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 152.

<sup>38</sup> Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).

<sup>39</sup> Langer, *Feeling and Form*, 242.

<sup>40</sup> Ibidem, 253. Langer podkreśla, że nieumiejętność przetwarzania emocji oraz idei w języku poezji wirtualną formę artystyczną jest świadectwem słabej poezji i sztuki w ogóle, albo form łzawych i katartycznych, albo ideowej

publicystyki. Tym samym podtrzymuje modernistyczny kanon poezji wysokiej, zachowującej dobry smak.

<sup>41</sup> Ibidem, 245.

<sup>42</sup> Ibidem, 373.

<sup>43</sup> Ibidem, 373.

<sup>44</sup> Zob. Marta Kosińska, „Forma filmu – porządek kultury – struktura reprezentacji. Poezja i antropologia Mayi Deren,” w Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w amerykańskiej awangardzie filmowej* (Poznań: Wydawnictwo Galerii Miejskiej „Arsenał”, 2012), 35-53.

<sup>45</sup> To teza wyrażona przede wszystkim w T. S. Eliot, „Tradycja i talent indywidualny,” w T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red. Witold Chwalewik, tłum. Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski i Witold Chwalewik (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963), 1-12.

<sup>46</sup> Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: Universitas, 2012), 53.

<sup>47</sup> Ibidem, 58.

<sup>48</sup> Zob. Agata Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007).

<sup>49</sup> Susan E. Chase, „Narrative Inquiry. Still a Field in the Making,” w *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 422.

<sup>50</sup> Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, 9.

<sup>51</sup> Zob. Tami Spry, „Performative Autoethnography. Critical Embodiments and Possibilities,” w *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, red. (Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011), 498.

<sup>52</sup> Norman K. Denzin, *Interpretive interactionism, second edition, Applied Social Research Method Series Volume 16* (Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2001).

<sup>53</sup> David Sudnow, *Talk's body* (New York: Alfred A. Knopf, 1979), 54.

<sup>54</sup> Interpretację konstruowania momentów epifanicznych w prozie Jamesa Joyce'a przywołuje Norman K. Denzin za Harry Lewin, „Editor's preface,” w *The portable James Joyce*, red. Harry Lewin (New York: Viking, 1976), 17-18.

<sup>55</sup> Ta zmiana perspektyw z prywatnej na publiczną i odwrotnie znalazła istotne miejsce w interpretatywnym interakcjonizmie, między innymi, za sprawą C. Wright Millsa. Zob. C. Wright Mills, *The sociological imagination* (New York: Oxford University Press, 1959).

<sup>56</sup> Tony E. Adams, Stacey Holman Jones i Carolyn Ellis, *Autoethnography* (New York: Oxford University Press, Oxford, 2015), 3.

<sup>57</sup> Yvonne S. Lincoln i Norman K. Denzin, „The revolution in presentation,” w *Turning points in qualitative research: Tying knots in a handkerchief*, red. Yvonne S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 375-378.

<sup>58</sup> Zob. *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, red. Johnny Saldaña (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2005).

<sup>59</sup> Dwight Conquergood, „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003). Jim Mienczakowski, „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*.

<sup>60</sup> Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011).

<sup>61</sup> Jon McKenzie, „The Liminal – Norm,” w *The Performance studies reader*, red. Henry Bial (London, New York: Routledge, 2004), 26-31.

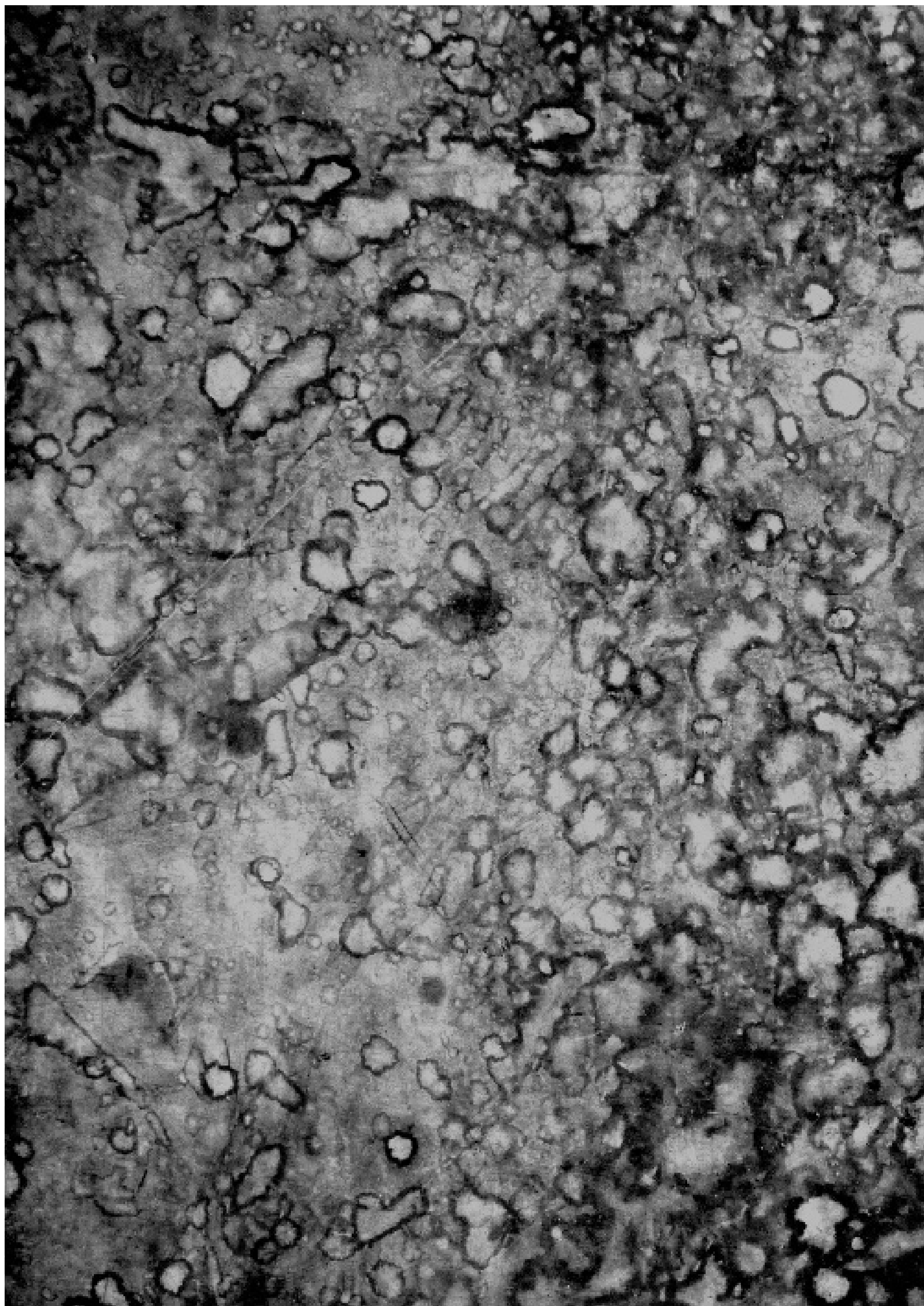
<sup>62</sup> Norman K. Denzin, *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture* (Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2003). Niezależnie jednak od stopnia politycznego zaangażowania artystów i badaczy, każde działanie tego rodzaju zakłada swoje krytyczne minimum, choćby poprzez fakt zawiązywania trójstronnej relacji pomiędzy badaczami, artystami a partycypantami i sankcjonowania tym samym różnych odmian estetyki polityki spajającej projekty z rodziny community-based.

## Bibliografia

- Adams, Tony E., Jones Stacey Holman i Carolyn Ellis. *Autoethnography*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Blumer, Herbert. „What is wrong with social theory?” *American Sociological Review* XIX (1954): 3-10.
- Chase, Susan E. „Narrative Inquiry. Still a Field in the Making.” *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 421-434. Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2011.
- Conquergood, Dwight. „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance.” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 397-414. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Denzin, Norman K. *Interpretive interactionism, second edition, Applied Social Research Method Series Volume 16*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2001.
- Denzin, Norman K. *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2003.
- Denzin, Norman K. i Yvonna S. Lincoln. „Dziedzina i praktyka badań jakościowych.” w *Metody badań jakościowych Tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 19-76. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Eisner, Elliot W. „Art and Knowledge.” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 3-13. Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008.
- Eisner, Elliot W. „On the Differences Between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research.” *Review of Research in Visual Arts Education* 13 (1981): 1-9.
- Eisner, Elliot W. *The enlightened eye. Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. New York: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998.
- Eliot, T. S. „Tradycja i talent indywidualny.” w T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red. Witold Chwalewik, tłum. Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski i Witold Chwalewik, 1-12. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963.
- Felsin, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Finley, Susan. „Arts-Based Research.” w *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 71-82. Los Angeles, London, New Delhi: Sage Publications, 2008.
- Finley, Susan. „Badania postępujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie.” w *Metody badań jakościowych, tom 2*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 57-80. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur: wybrane eseje*. Tłum. Maria Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Geertz, Clifford. *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*. Tłum. Dorota Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Guba, Egon G. i Yvonna S. Lincoln. „Kontrowersje wokół paradygmatów, sprzeczności i wyłaniające się zbieżności.” w *Metody badań jakościowych, tom 1*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 281-314. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Hall, Stuart. „Preface.” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, xi-xiv. London, New York: Routledge, 2007.
- Holderness, Graham. „Lawrence, Leavis and culture.” w *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 92-110. London, New York: Routledge, 2007.
- Kosińska, Marta. „Forma filmu – porządek kultury – struktura reprezentacji. Poezja i antropologia Mayi Deren.” w Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w amerykańskiej awangardzie filmowej*, 35-53. Poznań: Wydawnictwo Galerii Miejskiej „Arsenał”, 2012.
- Langer, Susanne K. *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Tłum. Hanna Buczyńska-Gawericz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.



- Langer, Susanne K. *Problems of art: Ten philosophical lectures*. New York: Scribner, 1957.
- Lewin, Harry. „Editor's preface.” W *The portable James Joyce*, red. Harry Lewin, 17-18. New York: Viking, 1976.
- Lincoln, Yvonna S. i Norman K. Denzin. „The revolution in presentation.” W *Turning points in qualitative research: Tying knots in a handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 375-378. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Lincoln, Yvonna S. „Emerging Criteria for Quality in Qualitative and Interpretative Research.” W *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson, Sara Delamont, 399-413. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- McKenzie, Jon. „The Liminal – Norm.” W *The Performance studies reader*, red. Henry Bial, 26-31. London, New York: Routledge, 2004.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas 2011.
- McNiff, Shaun. „Art-Based Research.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 29-40. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- McNiff, Shaun. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publisher, 1998.
- McNiff, Shaun. *Creating with others: The practice of imagination in life, art, and the workplace*. Boston: Shambhala Publications, 2003.
- McNiff, Shaun. *Trust the process: an artist's guide to letting go*. Boston: Shambhala Publications, 1998.
- Mellor, Adrian. „The hidden method: Lucien Goldmann and the sociology of literature.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 123-138. London, New York: Routledge, 2007.
- Mieczakowski, Jim. „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 415-432. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Mills, Wright C. *The sociological imagination*. New York: Oxford University Press, 1959.
- Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2012.
- Saldaña, Johnny red., *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2005.
- Seale, Clive. „Quality Issues in Qualitative Inquiry.” W *Sage Qualitative Research Methods*, Volume IV, red. Paul Atkinson i Sara Delamont, 385-399. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- Sparks, Colin. „The abuses of literacy.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 111-122. London, New York: Routledge, 2007.
- Spry, Tami. „Performative Autoethnography. Critical Embodiments and Possibilities.” *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, red., 497-511. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2011.
- Stankowska, Agata. *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Tolson, Andrew. „Reading literature as culture.” W *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, red. Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson i Helen Wood, 56-69. London, New York: Routledge, 2007.
- Ulmer, Gregory L. *Heuretics. The Logic of Invention*. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1994.
- Weber, Sandra. „Visual Images in Research.” W *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, red. J. Gary Knowles i Ardra L. Cole, 41-54. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2008.
- Williams, Raymond. „Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann.” *New Left Review* 67 (1971): 3-18.
- Williams, Raymond. „Culture is ordinary.” W *Raymond Williams on Culture & Society. Essential Writings*, red. Jim McGuigan, 1-18. Los Angeles, London, New Dehli: Sage Publications, 2013.
- Williams, Raymond. *Culture & Society. 1790-1950*. New York: Anchor Books, 1960.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus, 1961.
- Williams, Raymond. *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki i Edward Kasperski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989.
- Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Columbia University Press, 1977.
- Willis, Paul. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Willis, Paul. *Wyobrażenia etnograficzna*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.



# DARIUSZ BRZOSTEK

## BLACK SCIENCE – BLACK MAGIC. CZY AFROFUTURYZM JEST NARRACJĄ POZNAWCZĄ?

Afrofuturyzm jest z pewnością narracją kulturową oraz praktyką twórczą – „praktyką tworzenia znaczeń” – jak zapewne powiedziała by Paul Willis – odwołującą się wprost do wiedzy naukowej, upominającą się o dokonania Afrykanów zapomnianych przez oficjalny dyskurs historii nauki, przypominającą dziedzictwo afrykańskiej refleksji filozoficznej i społecznej.<sup>1</sup> Jest w tym względzie bez wątpienia krytyczną „teorią kultury w praktyce (twórczej)” o jawnie emancypacyjnym charakterze. Jego twórcy z upodobaniem sięgają także po czysto poznawcze elementy języka naukowego: hipotezy, spekulacje prognostyczne i eksperymenty myślowe, rozwijane następnie w fikcjonalnych narracjach literackich i filmowych, akcjach performatywnych, instalacjach, kompozycjach muzycznych i komiksach. Czy jednak dałoby się z równym powodzeniem spojrzeć na afrofuturyzm jako narrację poznawczą, teorię społeczną tworzącą znaczenia w języku nauki, odwołującą się do działań artystycznych i wyrażającą się w dziełach sztuki, ich recenzjach oraz tekstach je komentujących? Czy jest on spójną teorią estetyczną (jak niegdyś „czarna estetyka”, z której wyrasta), ufundowaną na krytycznej teorii kultury, wywiedzionej wprost z reinterpretacji utworów artystycznych, manifestów oraz działań i wypowiedzi twórców? Aby odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie, musimy potraktować afrofuturyzm jako swoistą narrację spekulatywną – fundującą nowy obszar wiedzy uzyskanej na podstawie eksperymentów myślowych oraz rekonstruującą tożsamość afroamerykańskiej wspólnoty w odniesieniu do tej wiedzy.

Mianem afrofuturyzmu, zarówno w deklaracjach twórców, jak i w opiniach krytyków oraz teoretyków kultury, określa się zazwyczaj ruch społeczny i towarzyszący mu trend artystyczny, w którym „spotykają się wyobraźnia, technologia, przyszłość i wolność”.<sup>2</sup> Jest on więc zarazem estetyką twórczości artystycznej i ramą pojęciową dla nowej teorii krytycznej, łączącej „elementy science fiction, prozy historycznej, literatury spekulatywnej, fantasy, afrocentryzmu oraz realizmu magicznego i religii egzotycznych”.<sup>3</sup> Wyraża się w muzyce, literaturze, sztukach wizualnych i krytyce społecznej, służy zaś jednoznacznie – redefiniowaniu „czarnej tożsamości” Afroamerykanów w odniesieniu do każdej możliwej przyszłości. Rozpocznijmy jednak naszą refleksję od stwierdzenia pozornej oczywistości: Afrofuturyzm – jako kulturowa narracja tożsamościowa oraz praktyka twórcza i taktyka krytyczna – ma swe źródło w pewnym, fundamentalnym dla afroamerykańskiej diaspory doświadczeniu braku. Doświadczenie to najdobitniej scharakteryzowała zapewne Ytasha L. Womack, odwołując się do własnych, dziecięcych lęków i niepokojów, dzielonych w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku z rzeszą afroamerykańskich nastolatków, poszukujących dla siebie, w jakże bogatym imaginarium amerykańskiej popkultury, ikon, z którymi mogłyby się utożsamiać w trudnym procesie konstruowania własnej kulturowej tożsamości. Proces ten niezmiennie rozpoczynał się bowiem od (nie)oczekiwanego odkrycia „oczywistej nieobecności kolorowych ludzi w fikcyjnych światach przyszłości/przeszłości”.<sup>4</sup> Womack wspomina, że afroamerykańskie nastolatki mogły w owym czasie fantazjować jedynie o drugoplanowych postaciach z popularnych serii telewizyjnych (porucznik Uhura, grana przez Nichelle Nichols w *Star Trek*) oraz

filmowych (Lando Calrissian, grany przez Billy'ego Dee Williamsa w *Star Wars*) – wiodące role należały jednak do „ludzi białych”, nie było miejsca dla „czarnych herosów”. Absencja ta zarazem budziła obawy („Nie chcą nas w przyszłości?”), poczucie dyskomfortu („Nie mogę być taka jak księżniczka Leia, gdyż jestem czarna?”) i rodziła spekulacje („Dlaczego tak się dzieje?”, „Jak to możliwe?”) oraz potrzebę wypełnienia owej pustki bohaterami umożliwiającymi proces identyfikacji.<sup>5</sup> W ten sposób tworzyła się więź między tymi, którzy nie znajdowali dla siebie miejsca w świecie popkultury, umożliwiając powstanie wspólnoty ufundowanej na podzielanej przez afroamerykańską społeczność potrzebie fantazjowania. Jak zauważa Womack:

„Byłam afrofuturystką zanim pojawiło się to pojęcie. I każdy fan science fiction, miłośnik komiksów, czytelnik fantasy, wielbiciel *Star Trek* czy zdobywca naukowego grantu, który kiedykolwiek zastanawiał się dlaczego Czarni są marginalizowani w popularnych opowieściach o przyszłości, jawnie pomijani w historii nauki i marginalizowani w spisach odkrywców i wynalazców – a następnie próbował w jakiś sposób to zmienić, może z powodzeniem zostać uznany za afrofuturystę”.<sup>6</sup>

Afrofuturyzm okazuje się bowiem przede wszystkim reakcją na owo poczucie „braku (w) przyszłości”, potrzebą fantazmatycznego zagospodarowania kulturowej i imaginacyjnej przestrzeni, „w której nas nie ma”, a zarazem reinterpretacji przeszłości i rekonstrukcji własnej tożsamości – „tu i teraz” – na podstawie odzyskanej historii i przepowiedzianej przyszłości. Afrofuturyzm jest zatem fantazją – jednocześnie spekulatywną i życzeniową.<sup>7</sup> Przekonanie o głębokich związkach potrzeby fantazjowania z doświadczeniem braku i poczuciem niezaspokojenia jest w naszej kulturze tak stare jak Freudowska psychoanaliza, która jako pierwsza podjęła próbę usystematyzowanego (choć nie naukowego) opisu owego powinowactwa. Sam Freud sformułował swą opinię w słynnym szkicu *Pisarz i fantazjowanie* (1907), poświęconym źródłom poetyckiej inspiracji: „Możemy stwierdzić, iż człowiek szczęśliwy nigdy nie fantazjuje – fantazjuje jedynie nieukontentowany. Siłami napędowymi fantazji są niezaspokojone życzenia – każda fantazja stanowi spełnienie życzenia, jest formą poprawienia niesatysfakcjonującej rzeczywistości. Życzenia te, siły napędowe fantazji, różnią się w zależności od płci, charakteru i warunków życia indywidualnego oddającego się fantazjowaniu, bez trudu można by jednak wyróżnić w nich dwa podstawowe kierunki. A zatem chodzi tu albo o życzenia ambicjonalne, służące wywyższeniu osobowości, albo o życzenia erotyczne”.<sup>8</sup> W dalszym toku swej refleksji Freud skupia się na właściwościach fantazjowania mężczyzn i kobiet, nas jednak interesuje tu najbardziej fakt, że w swej teorii twórca psychoanalizy uwzględnia konstytutywną rolę braku-niezaspokojenia oraz związek fantazjowania nie tylko z cechami osobowości („charakter”), ale także kontekst społeczny, w jakim znajduje się fantazjujący, a zatem „nieukontentowany”, podmiot („warunki życia”). Jeszcze istotniejsze okazuje się dla Freuda powiązanie fantazjowania z przyszłością, scharakteryzowane w następujący sposób: „Można powiedzieć: fantazja unosi się niejako nad trzema wymiarami czasu, nad trzema czynnikami chronologicznymi naszej wyobraźni. Praca psychiczna nawiązuje do wrażenia aktualnego, do asumptu danego w teraźniejszości, który był w stanie pobudzić jedno z wielkich życzeń danej osoby, stamtąd zaś sięga do wspomnienia wcześniejszego, najczęściej dziecięcego przeżycia, do czasu, w którym każde życzenie było spełnione, tworząc w ten sposób sytuację odnoszącą się do przyszłości – sytuację przedstawiającą spełnienie owego życzenia, czyli sprzyjającą powstaniu marzenia na jawie czy fantazji, które noszą ślady swej genezy tkwiącej w danym asumpcie i wspomnieniu. A zatem przeszłość, teraźniejszość i przyszłość idą niejako na pasku życzenia przebiegającego przez te trzy aspekty chronologiczne”.<sup>9</sup>

Mamy więc współczesne doświadczenie braku, wspomnienie o jego zaspokojeniu oraz rzutowaną w przyszłość fantazję na temat możliwego usunięcia owego braku-niezaspokojenia. Jak się niebawem przekonamy, te trzy plany czasowe odgrywają także niebagatelną rolę w afrofuturystycznych fantazjach o „przyszłości, w której nie brakuje Czarnych”. Aby jednak przyjrzeć się temu zjawisku nieco dokładniej, musimy powrócić do pionierów afrofuturyzmu, głoszących jego tezy *avant la lettre* za pomocą wielkich jazzowych spektakli, które od połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku integrowały futurystyczną wyobraźnię, popkulturową estetykę science fiction, muzyczną improwizację oraz etniczną wspólnotę ufundowaną na archaicznej mitologii. Warto w tym miejscu przypomnieć, że sztandarowe hasło powołanej w roku 1965 w Chicago organizacji AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), mającej wspierać młodych, afroamerykańskich muzyków, brzmiało nie inaczej, jak właśnie: *Ancient to the Future* i odwoływało się wprost do programu przeniesienia afrykańskiej tradycji (muzycznej oraz duchowej) ku przyszłości, rysującej się na horyzoncie targanej konfliktami społecznymi współczesności.

Kluczową rolę w tej kwestii odegrały jednak niezwykle konsekwentne poczynania pierwszego „proroka” afrofuturyzmu, wybitnego pianisty i charyzmatycznego lidera, Hermana Poole’a Blounta

(1914–1993), znanego szerszej publiczności jako Sun Ra. Działania Sun Ra i powołanej przez niego Arkestry miały bowiem charakter bardzo wszechstronny, obejmując zarówno nagrania, koncerty o charakterze ceremonialnych widowisk multimedialnych, warsztaty muzyczne, spotkania edukacyjno-integracyjne czy wreszcie inicjatywy wydawnicze (już w 1954 roku powstaje pierwsza na świecie niezależna wytwórnia płytowa El Saturn, dokumentująca pracę twórczą Arkestry).<sup>10</sup> Czynnikiem łączącym wszystkie te zamierzenia i projekty był religijno-artystyczny mesjanizm, próba zintegrowania afroamerykańskiej diaspory, skupienia jej nie tylko wokół doraźnych problemów społecznych, politycznych i ekonomicznych (w czym specjalizowały się antyrasistowskie ruchy swobód obywatelskich), lecz przede wszystkim wokół „Czarnego Mitu”, pozwalającego zrekonstruować kulturową tożsamość społeczności, utraconą przed wiekami w wyniku afrykańskiego „uprowadzenia niewolników”. W muzykę Sun Ra wpisane jest niezbywalne, *quasi-religijne* objawienie, przyobleczone w formę pararytualnych widowisk koncertowych, na polu wyimaginowanej mitologii antycznego Egiptu i tandetnych mitów amerykańskiej popkultury – z jej nadrzędną postacią – superbohaterem, komikowym herosem masowej wyobraźni, plastikowym mesjaszem mieszkańców rasowych gett. Sun Ra nie dbał przy tym o wiarygodność tak skomponowanego koktajlu religijno-artystycznego, tę bowiem gwarantowało mu autentyczne doświadczenie, wyrażające się w przeżywanym wówczas naprawdę poczuciu rasowej, kulturowej i społecznej wspólnoty, integrującym Czarnych. To o nich mówił wszak wprost: „Słowo *negro*. Znaczy to samo, co słowo *necro*. G i C są wzajemnie zastępowalne wedle reguł matematyki kosmicznej. To równanie. *Negro* znaczy *necro*. Brzmienie jednego zawiera się w drugim. W grece *necro* oznacza zwłoki. *Necropolis* to miasto umarłych”.<sup>11</sup>

Gra toczyła się więc o wysoką stawkę, szło przecież o wskrzeszenie Wielkiego Czarnego Ducha, ujętego w formę mitu i muzyki. Jak trafnie zauważył w swym wnikliwym eseju *The Space Machine: Baraka and science fiction*, Paul Youngqvist, u podstaw słynnej deklaracji Sun Ra: *Space is the place*, leżało nieredukowalne założenie, że przestrzeń kosmiczna jest **czarna**. Muzyka płynąca wprost z serca jego *Astro-Black Mythology* otwierała więc nową przestrzeń społecznej, kulturowej i artystycznej komunikacji, przestrzeń, której istotą i fundamentem była jednak **czern**, pojmowana wielorako: rasowo, symbolicznie, mitologicznie (*Black Myth*) etc. To właśnie czern przestrzeni kosmicznej, oferując gwarancję nowego porządku, miała stać się matecznikiem nowej społeczności zjednoczonej i skupionej wokół Wielkiego Czarnego Mitu, którego nośnikiem i artystycznym wyrazem była muzyka Arkestry Międzygwiazdnych Poszukiwań. Youngqvist zastrzega przy tym, że „kosmiczno-czarna mitologia Ra nie jest naiwną sztuką odtraconego wizjonera. Jest to wyrafinowana polityczna odpowiedź na kulturę naukowo-techniczną, którą Sun Ra postrzegał jako prymitywną, destrukcyjną i niską. Muzyka była bronią skierowana przeciw światu”.<sup>12</sup>

Poszukiwanie kulturowych i cywilizacyjnych korzeni czarnej społeczności miało jednak okazać się nad wyraz kłopotliwe. Jak bowiem słusznie zauważył James Clifford, nawet w Paryżu, w latach dwudziestych minionego wieku, a więc u szczytu artystycznej i intelektualnej fascynacji egzotyką i kulturami Afryki, „termin *nègre* mógł obejmować równie dobrze nowoczesny amerykański jazz, afrykańskie maski plemienne, rytuały wudu, co rzeźby z Oceanii czy nawet wytwory kultury prekolumbijskiej”.<sup>13</sup> „Czarne” bywało więc wieloznaczne. Podobne wątpliwości dzielili zresztą kilkadziesiąt lat później inicjatorzy ruchów antydyskryminacyjnych i twórcy „czarnej estetyki”, dostrzegając multikulturowość czarnej społeczności w Ameryce i bark wspólnego (poza kolorem skóry) mianownika wielu tradycji afroamerykańskich, obejmujących rozmaite religie, mitologie i estetyki: „W przedchrześcijańskiej erze niewolnictwa wszyscy czarni sprowadzani do tego kraju przywozili ze sobą swoich bogów. Pociągało to za sobą określone skutki. Jeżeli sprowadzony tutaj czarny pochodził z plemienia Dagomba, przywieziony przez niego bóg nazywał się Wuni. Jeżeli pochodził z plemienia Fo, to boga swego nazywał Mawu. Natomiast kiedy był członkiem plemienia Kikuju, jego bóg nazywał się Ngai. Zmierzam do tego, iż jeżeli nawet pominiemy błędne praktyki właścicieli niewolników, dążących do wypłenicenia wśród nas jakiegokolwiek formy oficjalnego wierzenia religijnego, nigdy nie istniała w naszej sytuacji dominująca plemienna struktura metafizyczna, jaką napotkać można na przykład na Haiti”.<sup>14</sup>

Kiedy więc muzyczny rewolucjonista, reformator społeczny i wizjoner religijny tej miary, co Sun Ra mówił o swej misji i konieczności przebudzenia czarnej społeczności za pomocą muzyki i mitu, to musiał doskonale wiedzieć o tym, że odnalezienie wspólnego wszystkim Czarnym mitu w szczątkowych i rozproszonych systemach mitologicznych importowanych z Afryki do Ameryki nie będzie ani oczywiste, ani tym bardziej proste.<sup>15</sup> A jednak udało mu się stworzyć mity jednoczące i unifikujące doświadczenie wszystkich niemal Afroamerykanów. Sun Ra, podobnie jak inni wielcy mitotwórcy nowoczesnego świata (a więc świata po Oświeceniu): Swedenborg, Blake czy Lovecraft, poszukiwał bowiem nowych

obrazów i form symbolicznych, by nadać kształt drzemiącym w wyobraźni wizjom, lękom i przeczuciom, mogącym zmaterializować się w konstrukcjach artystycznych zdolnych unieść wagę przesłania i porwać rozmachem potencjalnych odbiorców. Uczynił to, odwołując się do powszechnych tęsknot oraz pragnień amerykańskich Czarnych oraz do trywialnych mitów popularnej, komiksowej fantastyki, która stała się czytelnym nośnikiem treści politycznych i duchowych. Cytowany już Youngqvist zauważa, że futurystyczno-kosmiczna mitologia Sun Ra nie jest bynajmniej fantastycznonaukową spekulacją, lecz namiastką wielkiej religijnej narracji, w której odnaleźć się mogli z równym powodzeniem wykorzeni potomkowie ludów Dagomba, Fo czy Kikaju.

Wróćmy jednak do korzeni, które Ra odnalazł dla afroamerykańskiej diaspory w mitach o bogach, herosach i czarnych faraonach antycznego Egiptu. Poszukiwanie utraconej bezpowrotnie „ziemi świętej Egiptu” powraca wielokrotnie w znaczących tytułach utworów Arkestry: *Ankh, The Order of the Pharaonic Jesters, The Eternal Sphynx, Ankhnaton, The Pyramids, The Nile*. Ale jest także obecne w tytułach kompozycji innych kluczowych postaci ówczesnego jazzu: Alice Coltrane (*Ptah, the El Daoud; Blue Nile*), Pharoaha Sandersa (*Upper Egypt & Lower Egypt*) czy Art Ensemble of Chicago (*Tutankhamun*), dając tym samym wyraz wspólnej wielu artystom tęsknocie za jednoczącą doświadczenia wszystkich Afroamerykanów, wielką mitologiczną narracją o Złotym Wieku upokorzonej obecnie społeczności. Skąd jednak u samego artysty ta skłonność do mitów dawnego Egiptu? Wróćmy na moment do cytowanego już wywiadu, jakiego Ra udzielił Henry’emu Dumasowi, rozwiewając wątpliwości dotyczące własnej religijnej iluminacji, jaka miała miejsce w roku 1952, poprzedzając zawiązanie Arkestry:

„Dumas: Nieodłączną częścią muzyki Sun Ra jest jego mitologia, kosmologia solarna, zanurzona głęboko w sekretach starożytnych Egipcjan. Zapytałem więc o jego rolę Ra, egipskiego boga słońca.

Ra: Każdy powinien spróbować być tym, kim jest w rzeczywistości. Powinien szukać i odnaleźć to, kim jest. Oto, kim naprawdę jestem. Niektórzy ludzie wchodzą w role dyplomatów czy parlamentarzystów. Ja odnalazłem siebie w roli Ra. By być tym, kim naprawdę jestem, muszę znajdować się na zupełnie innej płaszczyźnie egzystencji. Na tym poziomie egzystencjalnym jestem nikim. Ale na innym jestem Ra”.<sup>16</sup>

Antyczny Egipt okazał się więc mityczną kolebką nowej, jednoczącej się afroamerykańskiej diaspory, zapewniając poczucie więzi za sprawą kreowanego przez Sun Ra mitu. Z oczywistych powodów politycznych Egipt współczesny nie mógł jednak okazać się miejscem przeznaczenia, ogniskującym wysiłki migracyjne Czarnych. Jego miejsce w futurystyczno-ekscypistycznej wizji Sun Ra zajął kosmos, którego bezwzględna pustka i absolutna czerń musiały kusić plemiona międzygwiazdnych nomadów nieskończoną mnogością możliwości, skrzących się blaskiem odległych planet. Stąd też centralne miejsce w futurologicznej sferze mitu Sun Ra zajmuje właśnie nieunikniona kosmiczna migracja, dostarczająca niezliczonych tematów kompozycjom, improwizacjom i pieśniom Arkestry (*We Travel the Spaceways from Planet to Planet; Next Stop Mars; Journey to the Stars; Walking on the Moon; Spiral Galaxy i, oczywiście, Journey to Saturn*).

Solarny mit Sun Ra okazał się więc w istocie synkretyczną konstrukcją spekulatywno-symboliczną, łączącą w sobie pamięć o mitycznych przodkach i świętych naukach Egiptu oraz zupełnie współczesną i zorientowaną futurologicznie refleksję nad możliwością wielkiej, kosmicznej migracji Czarnych, osadzoną na dodatek w społecznej wyobraźni za sprawą komiksowej fantastyki i tandetnych produkcji filmowych, które dostarczały symboli czytelnych dla każdego niemal amerykańskiego odbiorcy. Poświęćmy zatem nieco uwagi także i temu aspektowi mitologii Sun Ra. Kreowany dla potrzeb nowej, kosmicznej społeczności mit składał się zatem, jak to sygnalizowaliśmy powyżej, zarówno ze starożytnych egipskich narracji o bogach i bohaterach, ujętych w czytelne formy symboliczne (Ra jako bóg słońca; Arkestra jako arka wioząca zmarłych z Necropolis ku nowemu życiu, etc.), jak i z komiksowych oraz filmowych ikon popkultury, zdomowionych w masowej wyobraźni białych i czarnych Amerykanów. Mitologia egipska zapewniała temu przedsięwzięciu wiecznotrwałość, uniwersalne treści (śmierć i odrodzenie; wędrówka do krainy umarłych, inicjacja i wtajemniczenie), postaci komiksowych i filmowych superbohaterów umożliwiały zaś łatwy dostęp do wyobraźni mas ludzkich karmionych produkcjami telewizyjnymi. Dla Sun Ra, który z upodobaniem sięgał po symbole, obrazy i motywy z obu kręgów kulturowych, Batman i Echnaton stawali się równie atrakcyjnymi i wyrazistymi nośnikami treści, które jego liczni egzegeci z braku lepszych określeń obdarzali mianem duchowych. Swoje refleksje poświęcone duchowemu przesłaniu cywilizacji egipskiej zwięździł jednak Sun Ra sentencją niemal aforystyczną: „wszystko tam jest symboliczne, nic nie jest rzeczywiste”. Czyż można sobie wyobrazić bardziej dobitną deklarację wieloznaczności własnego przesłania artystycznego? Stąd też i znamienita fraza, padająca w dołączonym do płyty *Celebration for the Comet Kohoutek* (ESP 1973) poemacie *Points of the Space Age*: „I’m gonna unmask the

*Batman* [...], *I'm gonna unmask you too*" („Zdemaskuję Batmana, zdemaskuję i ciebie”).<sup>17</sup> Przyznajmy, że wypada ona przewrotnie, zdemaskowany Batman to przecież nie tylko zwykły człowiek, lecz także pusty symbol, ożywiony wyłącznie mocą mitu karmionego wiarą ludzi, potrzebujących swego herosa. Sun Ra nie ma więc wątpliwości, że także i świat fantastycznych superbohaterów to świat na niby, ale skoro zdolny jest rozpałać masową wyobraźnię na użytek czystej rozrywki, to dla czegoż nie miałby tego uczynić dla duchowego przebudzenia czarnych plemion Ameryki?

Ta eklektyczna tendencja łączenia mitologicznego *sacrum* z popkulturowym *profanum* znajduje swój wyraz nie tylko w tytułach płyt i kompozycji czy solarnej mitologii, ożywianej w trakcie ceremonialnych, koncertowych inscenizacji o charakterze futurystyczno-plemiennym, ale także w projektach okładek płyt. Już pierwszy dojrzały manifest artystyczny Sun Ra i jego Arkestry, album *Jazz in Silhouette* (El Saturn 1958) przynosi okładkę, której komiksowa estetyka rodem z groszowych magazynów science fiction tworzy iście kosmiczną aurę dla muzycznej podróży międzyplanetarnej, odbywanej w nieśpiesznym, swingującym rytmie - prezentując ciało nagiej Afrykanki unoszące się nad powierzchnią nieznanego globu. Z kolei arcydzieło psychodelicznego jazzu, jakim jest płyta *Atlantis* (El Saturn 1969), zdobi utrzymany w jaskrawych kolorach wizerunek pozaziemskiej formy życia, niemal skopiowany z komiksowego dreszczowca o perypetiach superbohaterów. Kwintesencją tego stylu jest zaś inny, nagrany tym razem wspólnie z formacją Blues Project, album Sun Ra, *Batman & Robin* (Tifton 1966), będący wyrazem hołdu złożonego dwójce komiksowych postaci, których podobizny zdobią okładkę tego wydawnictwa. Nie sposób pominąć w tym miejscu także przewrotnego wyrazu uwielbienia złożonego Disneyowskim kreskówkom na płycie *Second Star to the Right: Salute to Walt Disney* (Leo 1995), zawierającej improwizowane adaptacje tematów muzycznych z popularnych filmów animowanych. Wszystkie te mniej lub bardziej poważne i ryzykowne wycieczki w okolice popkulturowego kiczu stawały się jednak w działaniach Sun Ra i jego Arkestry kostiumem, skrywającym wielką mitologiczną narrację, opowiadającą o przebudzeniu, zjednoczeniu i kosmicznej migracji czarnej społeczności, której nowym matecznikiem miała stać się nieskalana czerń kosmosu. W ten sposób zaś sztuka Sun Ra, łącząca w sobie przesłanie artystyczne, które na zawsze odmieniło oblicze jazzu; mitologiczną opowieść o zjednoczeniu czarnej diaspory i jej międzygwiazdnej odysei oraz działania społeczne aktywizujące środowisko Afroamerykanów, by uczynić zeń tętniącą życiem i twórczą pracą wspólną, okazała się ostatecznie współczesną, „czarną gnozą”, niosącą ocalenie tym wszystkim, którzy potrafili „dostroić się” do boskich wibracji transmitowanych z kosmosu przez wędrującą „od planety do planety” Arkestrę.<sup>18</sup> Ta wizja okazała się niezwykle nośna, inspirując szereg nieco młodszych artystów – zarówno w świecie jazzu (Herbie Hancock), jak i muzyki funky (George Clinton), co z kolei doprowadziło do odcisnięcia wyraźnego afrofuturystycznego piętna na takich gatunkach muzycznych, jak choćby disco, techno (Drexciya) czy hip hop (Warp 9).

Jakkolwiek artystyczna i mitotwórcza aktywność Sun Ra stworzyła już w latach sześćdziesiątych istotny oraz czytelny punkt odniesienia dla afroamerykańskiej diaspory poszukującej adekwatnych modeli restrukturyzacji doświadczenia „bycia Czarnym”, „bycia w przyszłości” i „bycia Czarnym w przyszłości”, to należy pamiętać, że istotnym impulsem do powstania ruchu afrofuturystycznego stały się pierwsze fantastycznonaukowe narracje napisane i opublikowane przez Afroamerykanów: Samuela R. Delany’ego i Octavię E. Butler. O powieściach Delany’ego, zaliczanych zazwyczaj do tzw. „nowej fali” w fantastyce naukowej, Fredric Jameson pisał nie tak dawno, że przyniosły one z pierwszych afirmatywnych obrazów „posthumanistycznych stylów życia”, oferując zarazem afirmację różnicy (gatunkowej, rasowej i seksualnej).<sup>19</sup> Zaś przez kolejne pokolenie afrofuturystów pisarz ten jest ceniony także jako wpływowy teoretyk i autor słynnego eseju *Racism and Science Fiction*.<sup>20</sup> Z kolei utwory Butler, szczególnie jej słynną trylogię *Xenogenesis*, trafnie skomentował – właśnie w kontekście antropologicznego problemu różnicy – Walter Benn Michaels, pisząc: „Główna bohaterka *Xenogenesis* jest Afroamerykanką, a obsada pozostałych ludzkich postaci trylogii (Azjata, Latynos, biały) odpowiada najaktualniejszym wzorcom różnorodności. Różnice w kolorze skóry czy teksturze włosów można jednak pozbawić wszelkiego znaczenia (sprawić, że będą przypominać, powiedzmy, różnicę we wzroście i wadze), gdy zestawimy ludzi z mówiącymi ślimakami morskimi z czułkami. W tym sensie konfrontacja człowieka z obcym zdaje się służyć rozwianiu poglądu, jakoby fizyczne różnice między ludźmi – różnice rasowe – miały kluczowe znaczenie”.<sup>21</sup>

Także Jameson zauważa, że w powieściach Butler „istnienie obcych istot staje się alegorią rasy”.<sup>22</sup> W obu wypadkach (Butler i Delany’ego) mamy jednak do czynienia ze spekulatywnymi (popartymi wiedzą typu naukowego) fantazjami na temat obecności i doniosłości różnicy i naznaczonych nią Afroamerykanów w fikcyjnym świecie przyszłości, który tak długo wydawał się być zamieszkały wyłącznie przez białych. Także Ytasha Womack przyznaje, że swój cykl multimedialnych opowieści graficznych *Rayla 2212*

skomponowała również i w tym celu, by przyszłość oferowała adekwatne miejsce przedstawicielom czarnej społeczności.<sup>23</sup> Motywy te odnajdziemy u twórców z kolejnych generacji ruchu afrofuturystycznego: teoretyków (Kodwo Eshun), autorów science fiction (Nnedi Okorafor, N.K. Jemisin), artystów performance (D. Denenge Akpem), filmowców (John Akomfrah, Terence Nance) czy muzyków (DJ Spooky).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę choćby na, dostępną także w wydaniu polskim, powieść *Laguna* autorstwa nigeryjskiej imigrantki mieszkającej w, jakże afrofuturystycznym, Chicago, Nnedi Okorafor.<sup>24</sup> Sięgając po klasyczny motyw science fiction – „pierwszy kontakt z obcą cywilizacją” – Okorafor umieszcza go w nietypowym dla zachodniej fantastyki naukowej kontekście, czyniąc miejscem owego spotkania największą aglomerację Nigerii, Lagos, zaś sam kontakt ujmując w kategoriach kulturowych, w których mitologia ludu Joruba splata się z wiedzą naukową (z zakresu oceanografii). A jednak już sam fakt przeniesienia fantastycznonaukowej fabuły do Afryki reinterpretuje niejawni, lecz immanentni, okcydentalizm science fiction, której imaginarium uprzywilejowało przecież „białego człowieka” jako odkrywcę i wynalazcę, pozostawiając Afrykanom i innym „ludom egzotycznym” pomniejsze role Piętaszków w fantastycznonaukowej opowieści. Dość podobny charakter mają, wcale liczne, krótkometrażowe, afrofuturystyczne filmy zrealizowane przez reżyserów afroamerykańskich i afrykańskich: *Pumzi* (2009, reż. Wanuri Kahiu), *Noise Gate* (2013, reż. Vim Crony), *The Day They Came* (2013, reż. Genesis Williams), *Afronauts* (2014, reż. Frances Bodomo), *To Catch a Dream* (2015, reż. Jim Chuchu) czy *Oya: Rise of the Orixas* (2015, reż. Nosa Igbinedion). Powracające w nich tematy to: „świat po katastrofie”, „inwazja z kosmosu” czy „podbój przestrzeni kosmicznej”, a jednak ich realizacja odbiega od znanego nam kanonu. W *Pumzi* oglądamy postapokaliptyczną historię zaawansowanej technologicznie afrykańskiej cywilizacji, która przetrzawszy katastrofę, usiłuje odbudować więź ze zdewastowaną naturą. Reżyserka dość jednoznacznie sugeruje tu, że nie ma dla ludzkości ocalenia poza Afryką, sprytnie przechwytyując funkcję „cywilizatorów” – przez klasyczną fantastykę naukową tradycyjnie przypisywaną Europejczykom. Amatorska produkcja *The Day They Came* relacjonuje inwazję „obcych” – mechanicznych istot – na afrykańskie miasto, dając się bez trudu czytać jako futurystyczny komentarz Afrykanina do niezliczonych „interwencji” białych w Afryce – od handlu niewolnikami po „misje pokojowe”. Niezwykle interesujący obraz *Noise Gate*, który sprawia wrażenie afrofuturystycznej wariacji na temat brytyjskiego serialu *Doctor Who* (sekwencje podróży między wymiarami mają jawnie aluzyjny charakter), opowiada historię spotkania (czarnej) nauki i (czarnej) magii w opuszczonym przez ludzi świecie przyszłości – integrując oba te systemy kulturowe w finałowej scenie przemiany bohatera-naukowca. *Oya: Rise of the Orixas* to z kolei fantazja na temat nieobecnej w popkulturze postaci „czarnego superbohatera” – w istocie zaś „superbohaterki” – w wielu narracjach afrofuturystycznych elementy krytyki postkolonialnej łączą się bowiem z dyskursem feministycznym.

Bardzo ciekawy jest pod tym względem obraz *Afronauts*, nawiązujący tematycznie do tzw. „zambijskiego programu kosmicznego” i zrealizowany jako filmowa spekulacja w formie „historii alternatywnej”, a więc właściwego fantastyce naukowej „zabiegu”, którego istotą jest „pokazywanie innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły”.<sup>25</sup> Przypomnijmy, że *Zambian Space Program* był inicjatywą wdrażaną w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku przez Zambia National Academy of Science, Space Research and Philosophy i jej twórcę Edwarda Festusa Mukuka Nkoloso, mającą na celu posłanie na Księżyc pierwszego afrykańskiego astronauty – miała nim zostać, poddana astronautycznemu treningowi, Matha Mwambwa (a także dwa koty). Program upadł, lecz Frances Bodomo fantazjuje o jego możliwym przebiegu z perspektywy pierwszej „afronautki”, wypełniając w ten sposób pustkę po nieobecnym projekcie i wpisując się w nurt spekulacji, który Alexander Demandt określił niegdyś mianem „historii niebyłej”, a zatem swoistej „historii przypuszczeń”, stanowiącej próbę wyobrażenia sobie czysto potencjalnych konsekwencji historycznych oraz współczesnych, będących skutkiem wydarzeń, które przebiegły w sposób odmienny od faktycznego, znanego z historii.<sup>26</sup> Trzeba dodać w tym miejscu, że aktywność środowisk afrofuturystycznych wyraża się także w internecie za sprawą licznych grup i portali, np. *Black Quantum Futurism* czy *Afro Cyber Punk* oraz szeregu innych, dzięki którym w postaci zdjęć, gif-ów i filmowych animacji rozprzestrzeniają się memy poświęcone takim postaciom i zjawiskom, jak Sun Ra, porucznik Uhura (pierwszy telewizyjny pocałunek międzyrasowy, Kirk-Uhura, w odcinku serialu *Star Trek – Plato's Stepchildren*, 1968) czy Mukuka Nkoloso.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że niemal wszystkie przywoływane powyżej narracyjne teksty afrofuturystyczne (a zatem teksty, w których podmiot „przekazuje odbiorcy [...] opowieść za pomocą określonego medium”) zostały skomponowane jako swoiste narracje „w trybie warunkowym”, tworzone



według wzoru „jeśli p, to q”. Przy czym „p” oznacza tu aktualny stan świata (będący kontekstem i punktem odniesienia dla prezentowanej historii), natomiast „q” spodziewany kształt „rzeczy przyszłych”, cała spekulacja respektuje zaś przebieg jednokierunkowego, chronologicznego łańcucha przyczynowego od „p” do „q”.<sup>27</sup> Oczywiście w znacznym stopniu wynika to wprost z przyjęcia przez autorów tych tekstów fantastycznonaukowego modelu opowiadania, wszak prognostyczna fantastyka naukowa przyjmuje zwykle właśnie formę *speculative fiction*, niemniej jednak specyficzną cechą narracji afrofuturystycznych pozostaje kompozycyjna i tematyczna dominanta podkreślana przez Womack – a zatem „afrocentryzm” z jego próbą przededefiniowania i reinterpretacji takich kategorii kulturowych, jak „rasa”, „tożsamość” czy „różnica” (etniczna), w kontekście kluczowych problemów „wyobraźni, technologii, przyszłości i wolności”.<sup>28</sup>

Kończąc powyższy przegląd strategii i praktyk afrofuturystycznych, winny jestem jeszcze odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule tego szkicu: Czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą? Odpowiadając na tak sformułowane pytanie, trzeba najpierw dookreślić pojęcie „narracji poznawczej” – czy raczej „narracji w funkcji poznawczej”, co czyni tu za Janem Kordysem, który ujął tę kwestię, pisząc, że narracja może być „procesem poznawczym wpisanym w aktywność psychiki, realizującym się (również) w mowie”.<sup>29</sup> I dalej: „Musimy opowiadać, by nadać spójność światu wewnętrznemu czy rzeczywistości nas otaczającej”.<sup>30</sup> Narracja dostarcza zatem strukturalnego modelu naszym procesom poznawczym, pozwalając uporządkować doświadczenie rzeczywistości w spójną (narracyjną) całość. Wszystkie te działania wynikają bowiem z naturalnej „kompetencji narracyjnej” człowieka, dostarczającej mu „instrumentów pozwalających tworzyć rzeczywistość podmiotową, organizować życie emocjonalne, porządkować doświadczenie w schematy i scenariusze, a następnie utrzymywać je w pamięci. Strategie, jakie przyjmujemy, by zachować czy określić tożsamość polegają bowiem na przygotowywaniu, opowiadaniu historii – innym i sobie samym – o tym, kim jesteśmy”.<sup>31</sup> Jednym z efektów tego procesu jest tzw. „narracja tożsamościowa”, czyli nieustannie rekonstruowana „opowieść o sobie samym”, którą jednostka tworzy na podstawie wspomnień, nowych doświadczeń, własnych fantazji życzeniowych oraz cudzych narracji – w tym również literackich oraz mitologicznych. Narracje tożsamościowe nie są zatem w pełni autonomiczne, posiłkując się w rekonfigurowaniu subiektywnego doświadczenia „przypadkowymi obiektami” (takimi jak formuły językowe, toposy, obiegowe motywy literackie, sekwencje zdarzeń etc.) oraz gotowymi modelami narracyjnymi, przybierającymi często formy scenariuszy o charakterze kulturowym, jak narracje mitologiczne czy literackie, włączając je ostatecznie w domenę tożsamości jednostki. W ten sposób to kultura proponuje nam narracje, „do których (zawsze) wracamy, gdyż możemy się w nich schronić”, (re)konstruując siebie i świat swych przeżyć na podstawie modelu postaci literackiej lub mitycznego herosa (a także popkulturowego superbohatera).<sup>32</sup>

W tym sensie afrofuturyzm tworzy nieobecne dotąd w (pop)kulturze alternatywne modele narracji tożsamościowych, uwzględniających takie kategorie, jak rasa czy różnica – poddane uprzednio reinterpretacji i przewartościowaniu (a zatem pozbawia je wymiarów stygmatyzującego piętna, brzemienia okcydentalizmu czy protekcyjnego eurocentryzmu) i buduje w postaci tekstów literackich, filmowych, muzycznych, swoiste „wehikuły fantazjowania”, pozwalające tym członkom społeczności, którzy dotąd znajdowali się na marginesie głównego nurtu produkcji kulturowej, odnaleźć swoje miejsce w popkulturowym imaginariu. A przy okazji afrofuturyzm staje się także narracją, w ramach której dokonuje się reinterpretacja historii, uwzględniająca i te wydarzenia oraz procesy, do których w rzeczywistości dojść nie mogło, np. z powodu polityki kolonialnej Zachodu, stuleci niewolnictwa, segregacji rasowej itd. Nie tylko umożliwia zatem konstruowanie przyszłości, w której „jest miejsce dla Czarnych”, ale także pozwala na uchwycenie procesu dziejowego w nowych kategoriach. Jak bowiem zauważył niegdyś cytowany już Demandt: „Rozpatrywanie zdarzeń, do których w historii nie doszło, jest, mimo zrozumiałych wątpliwości, konieczne, możliwe, mimo znacznych trudności, i pouczające ze względu na poznanie historii realnej”.<sup>33</sup>

## Przypisy

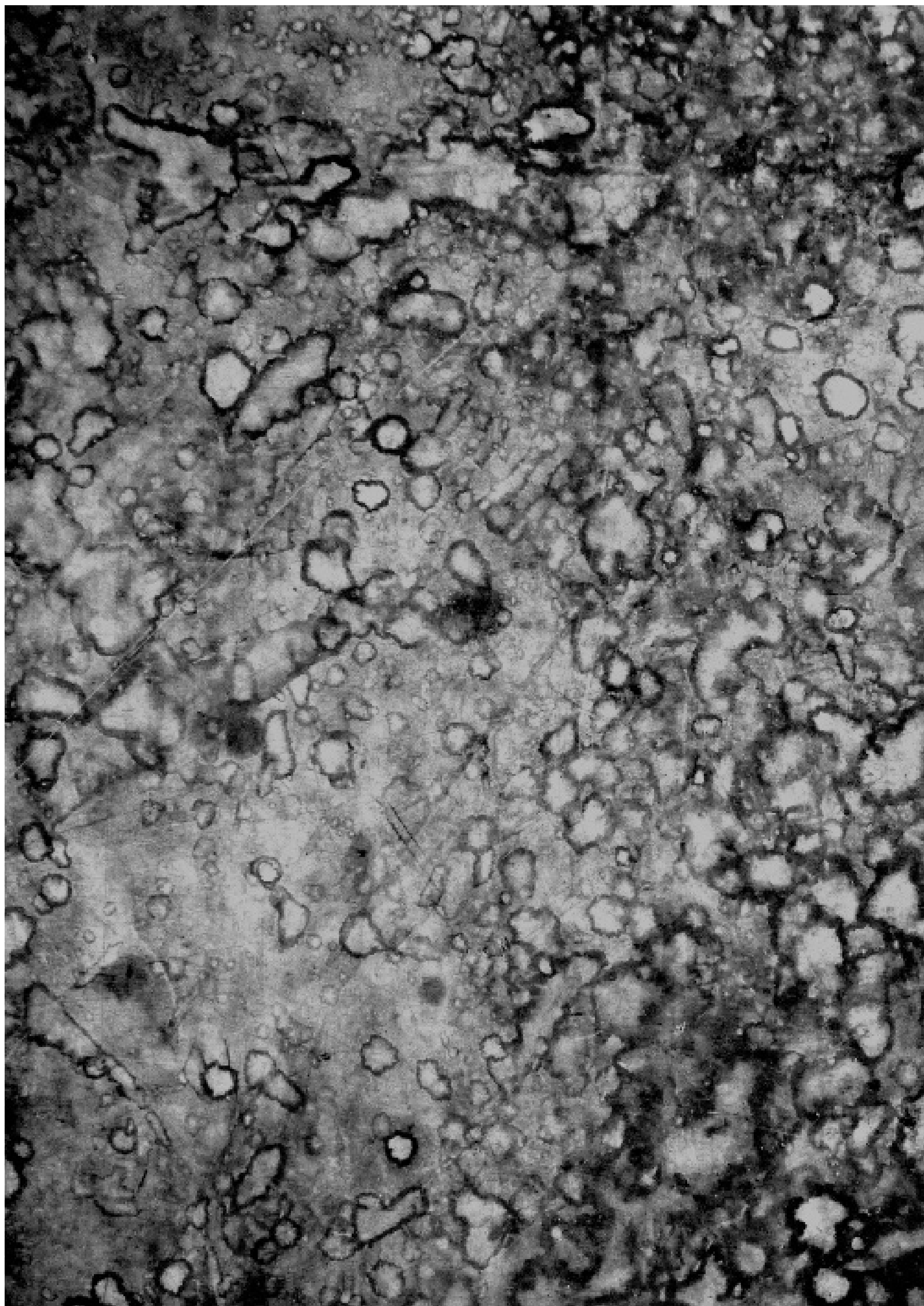
- Paul Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 25.
- <sup>2</sup> Ytasha L. Womack, *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (Chicago: Lawrence Hill Books, 2013), 9.
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> Ibidem, 6.
- <sup>5</sup> O „procesie identyfikacji z bohaterem” na przykładzie fikcji literackiej pisat obszernie Hans Robert Jauss w szkicu „Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem,” w Hubert Orłowski, red., *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec* (Warszawa: Czytelnik, 1986).
- <sup>6</sup> Womack, *Afrofuturism*, 6-7.
- <sup>7</sup> Warto tu zwrócić uwagę, że kategoria fantazjowania pojawia się w badaniach nad kulturą afroamerykańską stosunkowo wcześniej, wprowadzają ją np. Christina i Richard Milner w roku 1972 w swych rozważaniach nad rolą fantazji w afroamerykańskim „życiu ulicznym”. Zob. Christina Milner i Richard Milner, *Black Players. The Secret World of Black Pimps* (Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1972), 108-115.
- <sup>8</sup> Sigmund Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, w Sigmund Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 147.
- <sup>9</sup> Ibidem, 148.
- <sup>10</sup> Ten aspekt działalności Sun Ra omawia obszernie i wnikliwie John F. Szwed w biograficznym studium, *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra* (Chicago: Da Capo, 1998). Ciekawe opracowanie tego tematu przynosi także książka: John Corbett, Anthony Elms i Terri Kapsalis, red., *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68* (Chicago: White Walls, 2006). Warto tu wymienić także artykuł dostępny w języku polskim: Chris Cutler, „Sun Ra Intergalactic Research Arkestra,” w *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. Ireneusz Socha (Kraków: Zielona Sowa, 1999), 47-77.
- <sup>11</sup> Sun Ra i Henry Dumas, *The Ark and the Ankh. Henry Dumas/Sun Ra in Conversation, 1966, Slug's Saloon NYC* (Chicago: IKEF, 2001).
- <sup>12</sup> Paul Youngqvist, „The Space Machine: Baraka and Science Fiction,” *African American Review* 37, No. 2/3 (2003).
- <sup>13</sup> James Clifford, „O surrealizmie etnograficznym,” tłum. Monika Sznajderman, w James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo KR 2000), 152.
- <sup>14</sup> Jimmy Stewart, „Wstęp do czarnej estetyki w muzyce,” tłum. Magdalena Iwińska i Piotr Paszkiewicz, w *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Tom 2, Stefan Morawski, red. (Warszawa: Czytelnik 1987), 103.
- <sup>15</sup> Zob. np. Sun Ra i Henry Dumas, *The Ark and the Ankh*.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> Wyjaśnijmy tu także, że wg wykładni „mitu Batmana” zaproponowanej przez Sun Ra ów superbohater musi nosić maskę, aby ukryć swą tożsamość, ponieważ pod maską jest czarny. Batman Sun Ra prowadzi zatem przewrotną grę z opresyjną kulturą segregacji rasowej – ubiera się na czarno po to, by ukryć, że naprawdę jest czarny.
- <sup>18</sup> Przypomnijmy tylko, że w połowie lat sześćdziesiątych sformułowane przez Timothy'ego Leary'ego hasło „dostrojenia” (*tune in*), było popularnym określeniem na odnalezienie dla siebie alternatywnego stylu życia. Zob. Timothy Leary, „Siedem języków Boga,” w Timothy Leary, *Polityka ekstazy*, przeł. Dariusz Misiuna i Robert Palusiński (Kraków: Wydawnictwo EJB, 1998), 29-65.
- <sup>19</sup> Fredric Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. Maciej Płaza i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 195.
- <sup>20</sup> *The New York Review of Science Fiction*, 120 (August 1998).
- <sup>21</sup> Walter Benn Michaels, *Kształt znaczącego, od roku 1967 do końca historii*, tłum. Jan Burzyński (Kraków: Ha!Art, 2011), 54.

- <sup>22</sup> Zob. Jameson, *Archeologie przyszłości*, 167.
- <sup>23</sup> Zob. Womack, *Afrofuturism*, 6.
- <sup>24</sup> Nnedi Okorafor, *Laguna*, tłum. Anna Studniarek (Warszawa: Wydawnictwo Mag, 2015).
- <sup>25</sup> Andrzej Niewiadowski i Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990), 300. Zob. także Witold Ostrowski, *Imaginary History, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. III, z. 2 (1960).
- <sup>26</sup> Zob. Alexander Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, tłum. Maria Skalska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999).
- <sup>27</sup> Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 3.
- <sup>28</sup> Womack, *Afrofuturism*, 9.
- <sup>29</sup> Jan Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* (Kraków: Universitas, 2006), 138.
- <sup>30</sup> Ibidem.
- <sup>31</sup> Ibidem, 136.
- <sup>32</sup> Ibidem. Por. przypis 14.
- <sup>33</sup> Demandt, *Historia niebyła*, 10.

## Bibliografia

- Bal, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Tłum. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Clifford, James. „O surrealizmie etnograficznym.” Tłum. Monika Sznajderman. W James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, 133-168. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Corbett, John, Anthony Elms i Terri Kapsalis, red. *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68*. Chicago: White Walls, 2006.
- Cutler, Chris. *Sun Ra Intergalactic Research Arkestra*. Tłum. Ireneusz Socha. W Chris Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, 47-77. Kraków: Zielona Sowa, 1999.
- Demandt, Alexander. *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?* Tłum. Maria Skalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Freud, Sigmund. *Pisarz i fantazjowanie*. Tłum. Robert Reszke. W Sigmund Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, 143-152. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Jameson, Fredric. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Tłum. Maciej Płaza i in. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Jauss, Hans Robert. „Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem.” Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. W Hubert Orłowski, red. *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, 178-191. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Kordys, Jan. *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków: Universitas, 2006.
- Leary, Timothy. „Siedem języków Boga.” Tłum. Dariusz Misiuna i Robert Palusiński. W Timothy Leary, *Polityka ekstazy*, 29-65. Kraków: Wydawnictwo EJB, 1998.
- Michaels, Walter Benn. *Kształt znaczącego, od roku 1967 do końca historii*. Tłum. Jan Burzyński. Kraków: Ha!Art, 2011.
- Milner, Christina i Richard Milner. *Black Players. The Secret World of Black Pimps*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1972.
- Niewiadowski, Andrzej i Antoni Smuszkiewicz. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990.
- Okorafor, Nnedi. *Laguna*. Tłum. Anna Studniarek. Warszawa: Wydawnictwo Mag, 2015.
- Ostrowski, Witold. *Imaginary History, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. III, z. 2 (1960): 27-42.
- Stewart, Jimmy. „Wstęp do czarnej estetyki w muzyce.” Tłum. Magdalena Iwińska i Piotr Paszkiewicz. W Stefan

- Morawski, red. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, 98-113. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Szwed, John F. *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra*. New York: Da Capo, 1998.
- Willis, Paul. *Wyobrażenia etnograficzna*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Womack, Ytasha L. *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.
- Youngqvist, Paul. „The Space Machine: Baraka and Science Fiction.” *African American Review* 37, No. 2/3 (2003): 333-343.



# DOROTA ŁUCZAK

## IKONOLOGIA ZDJĘĆ RENTGENOWSKICH

W ankiecie przeprowadzonej w 2010 roku w Muzeum Nauki w Londynie poświęconej najważniejszym wynalazkom w historii ludzkości, respondenci najczęściej wskazywali powszechnie znany dzisiaj aparat rentgenowski.<sup>1</sup> Większość współczesnych mieszkańców wysokorozwiniętych krajów przynajmniej raz poddało ciało (lub wybraną jego część) prześwietleniu. Rentgenogramy oraz inne obrazy uzyskiwane na drodze bardziej zaawansowanych technologii, jak tomograf komputerowy, czy – niewykorzystujący już szkodliwego dla człowieka promieniowania X – rezonans magnetyczny, stanowią jedno z podstawowych źródeł diagnostycznych. Waga odkrycia promieni X przez Wilhelma Konrada Roentgena pod koniec 1895 roku została rozpoznana bardzo szybko. W styczniu 1896 roku badacz opublikował komunikat na łamach czasopisma *Die Presse* oraz rozesłał jego treść do najważniejszych ośrodków naukowych, dając początek lawinie eksperymentów prowadzonych w Europie i Ameryce. Skalę wywołanego fermentu uzmysławia fakt, iż w tym samym roku ukazało się ponad 1000 artykułów naukowych i 49 książek poświęconych odkryciu promieni X.<sup>2</sup>

Historia radiologii pisana jest przede wszystkim przez pryzmat odkrycia promieni X, budowy aparatu rentgenowskiego, jego doskonalenia, rozwoju późniejszych technologii i aparatów pozwalających na prześwietlanie ludzkiego ciała, a co za tym idzie umożliwiających poszerzenie możliwości diagnostycznych. Przywoływana recepcja w prasie i publikacje naukowe służą zrekonstruowaniu historii radiologii, nierzadko ze szczególnym zwróceniem uwagi na narodowe znaczenie wybranych ośrodków.<sup>3</sup> Rzadziej mamy do czynienia z uwzględnieniem nie tylko technicznej historii zdjęć rentgenowskich i ich późniejszych pochodnych, ale także z ich kulturową i społeczną recepcją.<sup>4</sup> Z kolei historycy fotografii wpisują obrazy RTG w szerszy fotograficzny paradygmat czynienia widocznym tego, co dla oka ludzkiego pozostawało niewidoczne, odkrywania rzeczywistości i technicznej obserwacji, podporządkowując wynalezienie aparatu rentgenowskiego narracji historycznej również opartej na rozwoju technicznych możliwości sprzętu fotograficznego.<sup>5</sup>

Na marginesie wspomnianych dyskursów pozostają same zdjęcia RTG, które – jeśli w ogóle – podlegają jedynie opisowi a nie krytycznej analizie. Uzyskiwany obraz jest interesujący dla badaczy jedynie ze względu na zadeklarowaną i uznaną możliwość przeniknięcia ciała, a zatem jako obiektywne źródło wiedzy o organizmie. W tym kontekście szczególnej wagi nabierają pytania stawiane przez Verę Dünkel: „Jakie kategorie kultury wizualnej i jakie koncepcje powinny być zastosowane aby zrozumieć osobliwy wygląd tych obrazów? Co one pokazują i w jaki sposób powinny być nazwane te formy przedstawienia? W jaki sposób to co w nich jest nowe mogło być pokazane, przy jednoczesnym ich związaniu ze znanymi formami reprezentacji?”<sup>6</sup> Podążając tym tropem podnosić można kolejne kwestie: Co ukonstytuowało prawomocność tych obrazów? Z jaką konwencją widzialności mamy do czynienia? I czy analiza wizualności tych wyobrażeń może okazać się owocnym badawczo tropem? W jaki sposób przebiega ich odczytanie? Na czym polega ich relacja z rzeczywistym ciałem? Jaki status obrazu tworzą

i z jaką recepcją ten status obrazu się spotkał? Jak wpłynęły na postrzeganie (ludzkiego) ciała? W obliczu stwierdzenia wagi i szerokiego zastosowania zdjęć Roentgena, ich roli w diagnostyce, a w konsekwencji realnego wpływu na życie człowieka, zaskakujący jest fakt, iż obrazy te wydają się umykać uwadze badaczy wizualności.

Pytanie o rentgenogramy nie wyrasta jedynie z chęci badawczego spojrzenia na powszechnie znaną, ale pozostającą na marginesie krytyki, formę obrazowania. Proponowane przez mnie umieszczenie zdjęć RTG pod lupą oznacza przemieszczenie przedmiotu badań z historii nauki do historii sztuki, a co za tym idzie wskazanie, w jaki sposób historia sztuki wraz ze swoim tradycyjnym instrumentarium analitycznym, pozwala na obnażenie widm rozmaitych konwencji wpisanych w obrazy naukowe (nawet te uzyskiwane w procesie mechanicznym), uznawane zazwyczaj za niezależne w stosunku do twórczych form. Nie idzie tutaj o zlekceważenie naukowego, użytkowego kontekstu, w którym one funkcjonują, przed czym przestrzegał James Elkins.<sup>7</sup> Myślę tu raczej o podążaniu drogą wskazaną niegdyś przez Erwina Panofsky'ego, Aby Warburga, a obecnie kontynuowaną przez niemieckich historyków sztuki skupionych wokół projektu *Das Technische Bild*, realizowanego w latach 2000-2012 pod kierownictwem Horsta Bredekampa w Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik na Uniwersytecie w Berlinie.

Wspomniany projekt poświęcony szeroko rozumianemu technicznemu obrazowi, któremu w tym miejscu poświęcę nieco uwagi, ukazuje, w jaki sposób historia sztuki może stanowić dzisiaj dyscyplinę krytyczną, ale jednocześnie wierną swoim podstawowym narzędziom. Innymi słowy, wprowadzenie do historii sztuki obrazu technicznego nie jako tła czy odniesienia dla działań artystycznych, ale jako przedmiotu analizy, ujawnia krytyczne zasoby dyscypliny, czy wręcz zmienia jej oblicze. W czym zatem tkwi kluczowe przesunięcie dokonane przez Bredekampa, Gabriele Werner, Matthiasa Bruhna, czy przywoływaną już Dünkel oraz innych zaangażowanych w to przedsięwzięcie badaczy? Zgodnie z założeniem projektu w przypadku obrazów naukowych, podobnie jak w przypadku obrazów funkcjonujących w obszarze artystycznym, forma obrazowania musi być uznana za równie istotną jak treść. Obrazy naukowe nie reprezentują przedmiotu badań w sposób pasywny, ale są wynikiem transformacji obserwacji, znalezisk i sposobów pojmowania zjawisk, a tym samym współkonstruuje wiedzę, a nie są jedynie jej ilustracją.<sup>8</sup> Niemieccy badacze, podobnie jak inni autorzy zajmujący się historią nauki (np. Donna Haraway, Bruno Latour) obrazy nazwali obiektami wiedzy i „operatywnymi bytami organizującymi i regulującymi procesy wiedzy”.<sup>9</sup> Przy czym to historia sztuki, zakorzeniona w analizie formalnej, materialnej i semantycznej, uznana zostaje przez nich za najskuteczniejszą dyscyplinę do rozpracowania technicznych obrazów, ich statusu i funkcji w systemie budowania wiedzy.

Restrykcyjnie pomyślany niemiecki projekt, znoszący powszechne we współczesnej historii sztuki związanie z innymi dyscyplinami nauki, różni się od anglo-amerykańskiej tradycji *Visual Culture Studies* kładącej nacisk na społeczną konstrukcję leżącą u podwalin naukowego obrazowania. Redukcja wpisana w badania *Das Technische Bild* wiąże się z obietnicą odnalezienia „formy”, „stylu”, czy „medium/ formy sprzęgającej” (pojęcie Niklasa Luhmana) określającej formę charakterystyczną dla danego momentu historycznego i ujawniającą się w tym czasie w naukowych obrazach.<sup>10</sup> Mowa tu o pokrewnych wyborach form przedstawień przez naukowców, kolektywnych badaniach i stosowanych urządzeniach. Dopiero tak przeprowadzona analiza, ujawniająca ślady podmiotowej obserwacji – jak przekonują realizatorzy projektu – może stać się przedmiotem analizy ikonologicznej rozszerzonej do interdyscyplinarnej perspektywy. Werner podkreśla, iż w teorii obrazów leżącej u podstaw *Das Technische Bild* fizyczne perceptualne doświadczenie i ciało rozumiane są jako instrumenty obserwacji i pomiarów. Tym samym obrazy techniczne w sposób nieodzowny odnoszą się do innych obrazów, śladów produkcji, stanowiących część doświadczenia podmiotu wytwarzającego kolejne (techniczne) obrazy. W konsekwencji uwaga badacza musi się skupić na przenikaniu się owych śladów, które przekraczają naukowe klasyfikacje, a nawet same ramy nauki.<sup>11</sup> Migracja ta może zostać ujawniona zaś wyłącznie dzięki jednej z podstawowych metod pracy historyka sztuki, jaką jest komparatystyka. A zatem historia sztuki pozwala na zrozumienie konstytutywnej mocy obrazów (naukowych, technicznych), co nie jest tożsame z opisem jedynie ich uwikłania w systemy władzy i zarządzania wiedzą, opisywanymi przez szerokie grono autorów.

Istotą zmiany w polu historii sztuki dokonującą się za sprawą studiów obrazów technicznych uzmysławia powrót do kategorii stylu. Wszak ta ostatnia stała się przedmiotem krytyki tzw. polemicznej historii sztuki, opartej na refleksji szkoły frankfurckiej, zgodnie z którą kategoria stylu stanowiła wyraz formalizmu i ograniczenia pola badawczego historii sztuki.<sup>12</sup> Tymczasem w omawianym tu ujęciu, styl pozwala opisać wspólne cechy obrazów technicznych (naukowych), co w efekcie umożliwia obnażenie ich podmiotowego, subiektywnego statusu. Przywrócenie kategorii stylu na potrzeby studiów *Das Tech-*

*nische Bild* Bredekamp wiąże z refleksją polskiego filozofa i immunologa Ludwika Flecka. Ten ostatni definiuje kolektywny „styl myślenia”, dominujący w historycznych tekstach i ilustracjach medycznych, który określa: „jakie pytania badawcze są stawiane i jakie metody badawcze są stosowane by odpowiedzieć na nie, ale także co jest uznawane za prawdę”.<sup>13</sup> Tak pomyślana kategoria stylu przeobraża się w narzędzie rewidujące status obrazów naukowych. Jeżeli bowiem możliwe jest wskazanie na podstawie analizy formalnej stylu obrazów naukowych, to oznacza – jak pisze Bredekamp – iż zdobywamy dowód na to, że „obrazy nigdy - nawet i zwłaszcza nie w naukach przyrodniczych – nie ilustrują; przeciwnie, roztapiają wizualizację obiektu w historii ich własnego zastosowania”.<sup>14</sup> Styl jest zatem ściśle powiązany z mentalnością, której emanacje poddajemy analizie. W praktyce analitycznej oznacza to tropienie efektów umykających kontroli twórcy, aspektów znaczących, choć nie zamierzonych, które konstytuują cechy deklarowanej ilustracji.<sup>15</sup>

Powróćmy do zapowiedzianej ikonologii obrazów RTG, która w ślad za przywołanym powyżej projektem będzie opierała się na próbie zarysowania odpowiedzi na pytania o to, w jaki sposób rentgenogramy budują znaczenie, jaka jest ich funkcja w produkowaniu wiedzy i epistemicznych procesach, w których uczestniczą? Jaka jest relacja pomiędzy widzialnością zdjęć RTG i innymi nienaukowymi praktykami obrazowania? Wreszcie, jak dany model obrazowania jest kształtowany przez naukowy dyskurs, i odwrotnie – jak obrazy wpływają na naukowy dyskurs?<sup>16</sup>

Zacznijmy od ontologii obrazu RTG. Historia rentgenogramu ma swój początek, między innymi w tym samym miejscu, co historia fotografii, tam gdzie rozpoczyna się poszukiwanie materiału światłoczułego i sposobów utrwalenia uzyskanych obrazów. We wczesnej recepcji rentgenogramy funkcjonują jako rodzaj specyficznej fotografii, jej „nowej” odmiany, umożliwiającej zobaczenie tego, co wcześniej nie było widziane. Niewątpliwie na taki odbiór wpływ miało duże zainteresowanie odkryciem nie tylko fizyków, ale także fotografów, których praca w dużym stopniu warunkowała doskonalenie jakości rentgenogramów. Znamienny pozostaje chociażby fakt, iż pierwszy wykład na temat odkrycia w Anglii Alan Archibald Campbell Swinton wygłosił w Królewskim Towarzystwie Fotograficznym. Z kolei Sydney Domville Rowland, wykonawca badań nad promieniami X w londyńskim szpitalu St. Bartholomew, otrzymał stanowisko „Specjalnego Komisarza do zastosowania **nowej fotografii** w medycynie i chirurgii” [podkreślenie - D. Ł.]. W polskim piśmiennictwie powszechnie pojawiała się określenie „obrazy fotograficzne”, a zdjęcia RTG wywoływano u profesjonalnych fotografów, czy w Towarzystwach Fotograficznych (np. w Poznańskim Towarzystwie Fotograficznym zdjęcia RTG wywoływał m. in. chirurg dr Tomasz Drobnik).<sup>17</sup> Jednocześnie jednak pojawiały się głosy podkreślające różnicę pomiędzy fotografią i rentgenogramem, którego wynalezienie poprzedzały obserwacje zjawisk magnetycznych i elektrycznych. Pod koniec dziewiętnastego wieku odmienną tę określano poprzez analizę procesu ich powstawania: o ile rentgenogramy stanowią efekt działania promieni X i są *de facto* zapisem padającego cienia, to fotografia powstaje w wyniku działania światła<sup>18</sup> i wpisuje się tym samym w zachodnią tradycję metafizyki światła. Pomimo, iż takie rozróżnienie jest wskazywane po dzień dzisiejszy, to jednak wymaga ono istotnego sprostowania. Cień może pojawić się tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z obecnością światła. Tymczasem działanie promieni X na ciało powoduje uzyskanie obrazu, warunkowanego gęstością prześwietlanego obiektu. Rentgenogram nie stanowi zatem zapisu cienia, ale promieni X penetrujących w mniejszym lub większym stopniu daną materię. Fakt ten nie zmienia jednak znaczenia jakie należy przypisać dyskursywnemu związaniu rentgenogramu z cieniem; wręcz przeciwnie, dowodzi on słuszności pojmowania obrazu naukowego jako konstrukt, także kulturowego.

Źródło kulturowego statusu zdjęcia rentgenowskiego leży w jego osadzeniu w tradycji cienia jako obrazu, które staje się możliwe przede wszystkim w sensie antropologicznym. Najbardziej oczywistym odniesieniem jest opowieść Pliniusza, w której obrysowany cień daje początek dziejom sztuki. Jak wskazuje Victor Stoichita, podobne rozumienie cienia jako obrazu pojawia się u Platona.<sup>19</sup> Bardziej interesujące pozostaje jednak późniejsze przewartościowanie, gdzie cień w sposób nierozzerwalny zostaje powiązany z ciałem, co miało olbrzymie znaczenie dla sztuki renesansu. W notatkach Leonarda da Vinci – czytamy w *Antropologii obrazu* – pojawia się uwaga, iż dzięki cieniem postrzegamy ciała w ich przestrzennej rozciągłości. Renesansowy artysta zauważał, iż to cień pozwala ciału na objawienie własnej formy, i że choć ciało warunkuje pojawienie się cienia, to jednak ten ostatni uwalnia się od ciała w swojej formie (konturze).<sup>20</sup> Jeżeli o cieniu mówimy w nierozłącznej relacji z ciałem, to wtedy podkreślana w tekstach różnica ontologiczna pomiędzy obrazem światła i cienia podlega osłabieniu. Belting w figurze cienia dostrzega właśnie zbieżność, a nie rozejście z medium fotograficznym. Fotografię rozumie on jako akt zdobycia ciała w śladzie światła, podobnie jak antyczny rysunek konturowy zdobywał ciało w śladzie

cienia.<sup>21</sup> To ontologiczne ujęcie, u podstaw którego stoi przekonanie, że podobnie jak cień, fotografia jest śladem, Peircowskim indeksem, innymi słowy odciskiem pozostawionym przez ciało, spaja obie formy obrazowania czyniąc uprzedni kontakt z ciałem kluczową kwestią. Bliskość wyznaczana przez ich pokrewieństwo z cieniem ujawnia się zwłaszcza wtedy, gdy przypomniane zostaną pierwsze eksperymenty Williama Foxa Talbota, tzw. fotogeniczne rysunki, powstające bez udziału aparatu, w efekcie utrwalenia śladu roślin, koronek i innych obiektów umieszczonych na papierze światłoczułym. Nie przez przypadek angielski odkrywca rozważa nazwanie ich skiografią – rysującym się cieniem.<sup>22</sup> Jak słusznie zauważa jednak Hagi Kenaan rozważająca początki fotografii przez pryzmat koncepcji obrazu/ cienia, cień nie reprezentuje obiektu, ale raczej oferuje siebie spojrzeniu: „Cień należy do obiektu, nie jest jego materialną częścią, ale jest nieodłącznym elementem tego jak widzimy obiekt”.<sup>23</sup> Mowa tu zatem o ontologicznym znaczeniu cienia, które Maurice Merleau-Ponty określa jako metamorfozę Bycia w jego formę widzialną.<sup>24</sup>

Rentgenogram pojmowany jako obraz cienia umożliwiał zobaczenie więcej, udostępniał wnikliwsze przejrzanie ciała. Niezwykle istotne jest – w moim przekonaniu – aby pamiętać, iż pomimo trudności z odczytywaniem widzianych form, wiara w ich wiarygodność i wyjątkową moc ukazywania była zakorzeniona w tradycji kulturowej. Znamienna jest choćby opowieść o uzdrawianiu chorych przez św. Piotra, która pojawia w *Dziejach Apostolskich*. Symbolika cienia zawarta w tej opowieści ujawnia silny związek ze „starożytnym, magicznym wyobrażeniem cienia jako zewnętrznej formy duszy”, a moc cienia pozwala na przeciwstawienie się i zneutralizowanie złych duchów.<sup>25</sup> Cień uzdrowia, ale – co bardziej interesujące dla mnie w tym kontekście – pozwala na uwidocznienie, a w efekcie poznanie aspektów wcześniej nieuchwytnych. To magiczne myślenie o cieniu przemieni się w projekt o ambicjach naukowych na początku czwartej ćwierci osiemnastego wieku, gdy Johann Caspar Lavater opisał maszynę służącą do tworzenia portretów sylwetowych, będących obrysami cienia twarzy. Zgodnie ze stwierdzeniem szwajcarskiego uczonego cień twarzy (a nie jak dawniej twierdzono twarz) jest odzwierciedleniem ludzkiej duszy.<sup>26</sup> Nie tylko cień i jego zdolność odkrywania pozwala na przywołanie projektu Lavatera w kontekście zdjęć RTG. Równie istotna pozostaje zbieżność „badawczych” metod. Zrozumienie ukrytej struktury człowieka umożliwia jedynie – by posłużyć się pojęciem zaproponowanym przez Stoichitę – „lavaterowska hermeneutyka”, oparta na analizie cienia profilu głowy i ujawnianych w nim cech fizjonomicznych.<sup>27</sup> Podobnie określić można percepcję zdjęć RTG, zasadzającą się na hermeneutyce rentgenogramu, do czego za moment powrócę. Oczywiście mówić tu możemy bardziej o koincydencji i powszechności metod porównawczych w nauce. Oświecenie przyniesie krytykę propozycji Lavatera, niemniej jej popularność około roku 1800 oraz usytuowanie pomiędzy rozrywką i nauką – jak podkreśla autor *Krótkiej historii cienia* – pozostawiło trwałe ślady w kulturze i nauce, którego echo będzie wybrzmiewać niejednokrotnie, i w którego ramach budowana była wiarygodność i świadomość właściwości zdjęć RTG.

Przeprowadzenie hermeneutyki obrazu RTG było (i jest nadal) niezbędne dla osiągnięcia celu diagnostycznego, a analiza sposobu oglądania, czytania rentgenogramów pozwala na zrozumienie stopnia ich autonomii względem rzeczywistości i zakorzenienia w obrazowej świadomości. Co więcej, wskazuje na wypracowanie figury kompetentnego obserwatora/widza – rentgenologa. Pierwsze zdjęcie zarejestrowane przez Roentgena w wyniku działania promieniami X na ciało ludzkie przedstawiało rękę jego żony. Pomimo, iż obraz ten nie zachowywał mimetycznych właściwości, cień zapisany na płycie fotograficznej pozwalał na zidentyfikowanie przyczyny jego powstania. Kształt kości budujących dłoń był wyraźny a forma okalająca jeden z palców w sposób niewzbudzający większych wątpliwości odczytana być mogła jako pierścionek. Ręka stała się jednym z najczęściej fotografowanych motywów wczesnych zdjęć RTG, jeśli doświadczenia z martwymi przedmiotami słusznie potraktujemy jedynie jako eksperymenty techniczne i materiałowe, które stanowiły wstępne ćwiczenie do studiów ciała ludzkiego. Znamienny pozostaje fakt, że dłoń rejestrowano zazwyczaj z nałożonym pierścieniem, a wizerunek ten stał się swoistą ikoną wizualności wprowadzonej do nauki i kultury przez obrazy RTG. Takie rozwiązanie powtórzył sam Roentgen podczas wykładu i pokazu rejestracji zorganizowanego 23 stycznia 1896 roku na Uniwersytecie w Würzburgu, a sfotografowana wówczas dłoń profesora anatomii Alberta von Köllikera została opublikowana w książce odkrywcy *Ueber eine neue Art von Strahlen* (1896). Podobne zdjęcie widnieje na okładce publikacji Augusta Dittmara *Prof. Röntgen's X Rays and Their Application in the New Photography* (1896) oraz polskiego uczonego Mieczysława Nartowskiego, autora podręcznika *Promienie Röntgena i ich zastosowanie do celów rozpoznawczych i leczniczych* (1900). O popularności tego motywu świadczy zamieszczenie RTG dłoni w pracy *Historisches Lehrmuseum für Photographie* (1896) Hermanna Krone'a, prezentującej fotograficzne materiały dydaktyczne. Wyobrażenie o innych



popularnych motywach daje natomiast portfolio z fotografiami przygotowane w 1896 roku przez Josefa Marie Edera (chemika i historyka fotografii) przy współpracy z innym chemikiem Eduardo Valentą. Obok zdjęć dłoni i stóp zebrane zostały RTG żaby, węża, ryb, kameleona, czy jaszczurki.

Wskazane powyżej motywy, cieszące się dużym zainteresowaniem badaczy, pozostawały – jak się wydaje – ściśle związane z problemem czytelności obrazu RTG. Zgodnie z badawczą obietnicą promienie X pozwalały na zobaczenie tego, co pozostaje zakryte inną materią – ciałem ukrywającym to co znajduje się w jego wnętrzu. W tym miejscu pojawia się kluczowe pytanie o możliwość nazwania i zidentyfikowania tego, co wcześniej pozostawało poza wiedzą z zakresu anatomii. Ręka, stopa, ludzki szkielet lub szkielety zwierząt o prostej i charakterystycznej budowie pozwoliły na uwiarygodnienie zdjęć RTG i otwały drogę do dalszych doświadczeń podporządkowanych praktyce medycznej. Powszechne wątpliwości co do przyszłego zastosowania techniki RTG rozwiewane były przez perswazyjną moc tych pierwszych motywów, która zasadzała się na zachowaniu ikonicznych właściwości obrazu ze względu na kształt i formę obiektów.<sup>28</sup> Wszak wygląd wspomnianych szkieletów był znany nie tylko poprzez bezpośrednią obserwację, ale co ważniejsze dzięki atlasom anatomicznym oraz przyrodniczym. Znajomość tych wizerunków – jak można założyć – pozwalała na stosunkowo proste zidentyfikowanie przedstawień na rentgenogramach. Istotność zachowania cech gwarantujących rozpoznawalność w pierwszych zdjęciach RTG obnaża eksperyment Williama Jenningsa i prof. Arthura Willisa Godspeeda, którzy w 1890 roku, metodą analogiczną do Roentgenowskiej, naświetlili dwa dyski. Uzyskany obraz przedstawiający abstrakcyjną kompozycję z dwoma kolistymi, zaciemnionymi formami i licznymi drobnymi plamkami obecnymi na białym podłożu, pozostawał dla badaczy nieczytelny.<sup>29</sup>

Obrazy RTG uświadamiały, iż widzenie nie jest tożsame z rozpoznaniem, rozpoznanie zaś wymaga odpowiednich kompetencji, a jego zaistnienie pozostaje warunkiem koniecznym jeśli obraz ma być związany z wiedzą naukową. W 1897 roku Walery Jaworski, założyciel pierwszej polskiej akademickiej pracowni rentgenowskiej podkreślał: „Chcąc za pomocą X-promieni otrzymać praktyczne wyniki należy posiadać nie tylko dobre przyrządy, lecz podobnie jak w każdym tak i w tem badaniu mieć pewną wprawę a mianowicie potrzeba umieć patrzeć, dostrzegać i tłumaczyć pojedyncze szczegóły na obrazach najprzód przez ćwiczenie się w stanach prawidłowych, a potem przejść do przypadków patologicznych. Ktożby sądził, że bez takiego przygotowania zobaczywszy pierwszy raz obraz prześwietlony przypadku patologicznego będzie mógł otrzymać z niego potrzebne wyjaśnienie, przekona się, że niewiele się dowie. Rzecz wymaga wprawy by obraz zrozumieć.”<sup>30</sup> W przywołanej wypowiedzi zawarta została istota percepcyjnej operacji przeprowadzanej przez obserwatora zdjęcia RTG: patrzeć wyćwiczonym okiem, dostrzeżenie i wytłumaczenie. Zgodnie z ówczesnymi deklaracjami kompetencje obserwatora buduje konieczna znajomość anatomii oraz efektów jakie powstają w wyniku naświetlania w określonych warunkach, pozycjach i ustawieniach, a zatem rentgenowskich obrazów. Bez tych kompetencji i pamięci innych obrazów, zdjęcie RTG nie jest czytelne. Autor pierwszych polskich podręczników do „elektrodiagnostyki” Mieczysław Nartowski wskazywał w sposób bezpośredni na znajomość innych obrazów jako na warunek konieczny dla prawidłowego rozpoznania stanów patologicznych i przestrzegał przed mylnym ich dostrzeżeniem, wynikającym z oglądu okiem nieprzygotowanym, niezaznajomionym z obrazami RTG.<sup>31</sup> Widok wielu stanów chorobowych w stadium początkowym lub pośrednim nie był znany, gdyż na stole prosekcyjnym analizowano zazwyczaj ich zaawansowaną formę. Problematyczna pozostawała także kwestia utożsamienia danej widzialności w obrazie RTG z określoną zmianą. Innymi słowy, wielokrotnie stawiano pytanie: czym jest ślad, który widzimy na obrazie? Do udzielenia odpowiedzi prowadziły jedynie pogłębione studia samych radiogramów.

Oko obserwatora szkolone było poprzez opisy identyfikujące poszczególne zaciemnienia oraz pojawiające się od 1900 roku ilustrowane atlasy. W pierwszym atlasie przygotowanym przez Rudolfa Grasheya *Atlas typischer Röntgenbilder vom normalen Menschen* rentgenogramy zdrowych ciał zestawiane były z rysunkiem, zachowującym wolumen i zróżnicowanie światłocieniowe kształtowane w oparciu o konwencje wypracowane w ilustrowanych studiach anatomicznych. Porównanie dopełniał schematyczny rysunek, oznaczony nazwami i numerami odsyłającymi do identyfikującego go opisu.<sup>32</sup> A zatem to ruch percepcyjny pomiędzy obrazami zapewniał rozpoznanie zdjęcia RTG. Na tym samym ruchu, ale dokonującym się już w sferze wyobraźni, obserwator oceniać miał rentgenogramy w przyszłości. Międzyobrazowa komparatystyka jako metoda trenowania oka ustanawia warsztat radiologa do dziś. W popularnych współczesnych atlasach radiologii, takich jak *Atlas anatomii radiologicznej* Lothara Wicke'a<sup>33</sup> klasyczne radiogramy oraz obrazy uzyskiwane w bardziej zaawansowanej technice tomografii komputerowej i rezonansu magnetycznego nadal zestawiane są ze schematycznymi rysunkami, objaś-

niającymi to, co można rozpoznać na obrazach diagnostycznych. Stąd też niezmiennie do dziś mnożenie atlasów ukazujących zmiany patologiczne, funkcjonujące obecnie przede wszystkim w internetowych repozytoriach zdjęć RTG i innych technik, takich jak powszechnie znane wśród radiologów: *Radiology Assistant*, czy *radiopaedia*, współtworzona przez wszystkich zainteresowanych specjalistów. Porównania stanowią zaś punkt wyjścia dla szkolenia umiejętności czytania obrazów - rozpoznawania efektów promieniowania na różne tkanki pod postacią: przejaśnień, wysycenia miękotkankowego i wysycenia kostnego.

Jak się wydaje odkrycie Roentgena nie tylko otworzyło drogę ku poszerzeniu granic diagnostyki, ale także rozpoczęło przeniesienie uwagi lekarza/ obserwatora z pacjenta na obraz jego ciała. W praktyce to rentgenogram był i nadal jest przedmiotem wnikliwej obserwacji, a kluczowe pozostaje jego rozczytanie, możliwe dzięki znajomości innych obrazów, którą posiada radiolog pracujący wyłącznie ze zdjęciami. To oznacza, że rozwój radiologii polega nie tylko na doskonaleniu techniki i technologicznym postępie, ale na zwiększaniu kompetencji czytania obrazów. Uznanie kwestii (nie)czytelności rentgenogramów za fundamentalną dla pojmowania ich statusu jako obrazów technicznych, naukowych, funkcjonujących w szeroko zakrojonym systemie obrazowym, który znosi użytkowe i artystyczne granice, pozwala na przeprowadzenie analizy uwolnionej od determinującego przekonania o ich bezwzględnej, apriorycznej wiarygodności.

Należy podkreślić, iż to właśnie niejednoznaczność rentgenogramów, nieczytelność wizerunków, któremu towarzyszyła idea przeniknięcia ludzkiego ciała, umożliwiały usankcjonowanie fotograficznych eksperymentów prowadzonych na styku okultyzmu, parapsychologii i nauki. Mowa tu o tzw. fotografii fluidów ukazującej tajemnicze siły, prąd, energię emanującą z ciał osób fotografowanych lub rzeczy nieożywionych. Źródło tych praktyk tkwiło w osiemnastowiecznym mesmeryzmie – teorii głoszącej istnienie uniwersalnego fluidu rządzącego wewnętrzną równowagą człowieka i jego relacjami z otoczeniem. Pionierskie eksperymenty uchwycenia rzekomej aury za pomocą fotografii przeprowadził Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach w latach czterdziestych, a oczekiwane efekty uzyskał dopiero w latach 1861-1862, nazywając je promieniowaniem „od”. Szersze zainteresowanie promieniowaniem wytwarzanym przez ciała pojawia się jednak dopiero pod wpływem odkrycia Roentgena. W końcu dziewiętnastego wieku odbywa się nierozstrzygalna gra pomiędzy autorami próbującymi udowodnić istnienie rozmaitych rodzajów „od” ujawnianych dzięki wyrażającej emocje fotografii neurologa Julesa-Bernarda Luysa, czy eksperymentom fizyka Waltera J. Kilnera pozwalającym na uzyskanie obrazu ludzkiej aury, a także dzięki odkryciu hipotetycznego promieniowania V przez Louisa Darget oraz Hippolyte’a Bradauca – eksperta od chorób nerwowych.<sup>34</sup> Wiarygodność obrazowych dowodów uzyskiwanych w tych doświadczeniach, nazywanych effluwiografią, budowało sugerowane przez autorów rozpoznanie tego, co pojawiało się na zdjęciach, których widzialność korespondowała z widzialnością zdjęć RTG. Abstrakcyjne formy, rozmycia, rozsięte w polu obrazowym plamy lub skupione wokół danego obiektu świetliste smugi konstituowały widzialność bliską rentgenogramom. Szczególne wizualne pokrewieństwo pojawia się pomiędzy zdjęciami RTG i elektrografią (wiązaną bezpośrednio z effluwiografią). W elektrografii ręki wykonanej przez Hermanna Schanussa w 1900 roku, to światło i cień konstituują formę rozpoznaną jako emanacja „organicznej elektryczności”.<sup>35</sup> A zatem wizualne pokrewieństwo i naukowa prawomocność zdjęć RTG legitymizowała status doświadczeń paranaukowych. Przy czym za *sine qua non* dla zaistnienia tego związku, przepływu widzialności, za którą podążał autorytet nauki, należy uznać niejednoznaczność obrazów RTG, skłaniającą do ich wielokierunkowego odczytania. Tu znów powraca wspomniany już problem kompetencji obserwatora oraz otwarcia na rzeczywistość obrazową, niezależną od materii fizycznej.

Kwestia otwartości na wielokierunkowe interpretacje i powszechnej nieczytelności podnoszona jest zarówno w historycznym dyskursie wokół RTG, jak i wokół effluwiografii. W obu przypadkach obecne jest biegunowe zestawienie tych praktyk z powszechnym ujęciem istoty fotografii. Jest tak, pomimo, iż nieczytelność przedstawiających obrazów fotograficznych wśród odbiorców niezaznajomionych z obrazowym pismem jest udokumentowana. Choć nie rozpoznają oni ani swojego wizerunku ani podobizny swoich bliskich<sup>36</sup>, to jednak w powszechnym na Zachodzie przekonaniu odbiór fotografii nie wymaga żadnych bazowych umiejętności.

Czyniąc punktem wyjścia tak rozumiany status obrazu fotograficznego, zdjęcia RTG oraz wspomniane eksperymenty opisywane były jako zaprzeczenie fundamentalnej funkcji medium. Znamienny pozostaje komentarz jednego z radiologów – L. H. Garlanda, który ok. roku 1935 podkreślał, iż wykorzystanie zdjęć RTG jako dowodów podczas rozpraw sądowych, wymaga wyjaśnień eksperckich, ze wzglę-

du na brak możliwości jednoznacznego ich odczytania. W 1940 roku powszechne było już przekonanie o konieczności powoływania w sądzie ekspertów – radiologów, którzy interpretowali obrazy.<sup>37</sup> Wieloznaczność zdjęć RTG była okiełznywana przez kompetentne oko, uprawomocnione naukowym treningiem. Tymczasem podobna widzialność pojawiająca się w kręgu okultyzmu podlegała szerokiej krytyce. Jeden z krytyków fotografii fluidów – Adrien Guébhard, pisał o „a-fotograficzności” tych obrazów, wynikającej z ich abstrakcyjnego charakteru i braku przynależności do przestrzenno-czasowego kontinuum. A-fotograficzność zasadzała się według autora na eliminacji przedmiotu reprezentacji, nieokreśloności przedstawionego obiektu oraz wieloznaczności samego obrazu, w którym dojrzeć można było wszystko.<sup>38</sup> Innymi słowy, o a-fotograficzności tych zdjęć decydowało utracenie deklarowanej pewności i obiektywizmu fotografii na rzecz kluczowej roli wyobraźni widza. Oczywiście w podziale zaproponowanym przez Guébharda wybrzmiewa idea dwóch przeciwstawnych kategorii: realizmu – wiążanego z przedstawieniem fotograficznym i przeciwstawnej abstrakcji. Bardziej interesujące wydaje się jednak zwrócenie uwagi na fakt, iż pomimo naukowych i paranaukowych odniesień, fotografia fluidów jawiła się jako wizja współkonstruowana przez odbiorcę, nieczytelna i wzbudzająca wątpliwości, jej status bowiem nie był legitymizowany instytucjonalnie.

Eksperymenty paranaukowe, w ramach których wytwarzano obrazy wizualnie pokrewne rentgenogramom, wiązały się także z ambicją uwidocznienia aury emanującej z ciała, pojmowanej jako emanacja duszy człowieka. Wspomniany już Baraduc pragnął uchwycić wibracje reprezentujące temperament i stan umysłu danej osoby, a wyniki swoich badań przedstawiał w licznych publikacjach z pierwszych lat dwudziestego wieku.<sup>39</sup> Jednym z najbardziej interesujących przejawów aktywności łączącej naukę, okultyzm, psychologię i psychiatrię był ojciec polskiej psychologii naukowej Julian Ochorowicz, powszechnie uznawany za europejski autorytet w tych dziedzinach, ale także pionier telefonii (sic!). Ochorowicz uzyskiwał fotografie mające być zapisem śladu „astralnego ciała medium”, zdolnego do uzewnętrznienia siebie i będącego formą podświadomości medium. Skrajnym przykładem stała się natomiast opisana przez niego „fotograficzna ideoplastia” – fotograficzna materializacja wyobrażenia, którego medium było źródłem. Fotograficzna ideoplastia wpisywała się w szersze zjawisko „fotografii myśli”, jednak to Ochorowicz jako pierwszy chciał uchwycić za pomocą światłoczułego medium „nieświadome myśli”.<sup>40</sup> W efekcie fotografia stawała się medium podświadomości i pozostawała ściśle związana z jej badaniem. Dla niniejszych rozważań znaczenie doświadczeń polskiego badacza staje się jasne, gdy przypomnimy o symbolice cienia jako emanacji duszy, Lavaterowskim badaniu pseudopsychologicznym, czy figurze cienia w dyskursie psychoanalitycznym.

Zaproponowana przeze mnie ikonologia obrazów Rentgena ma charakter wybiórczy i syntetyczny. Jedną z najbardziej interesujących, lecz pominiętych przeze mnie, kwestii jest relacja pomiędzy zdjęciami i pacjentami, spektrum zachowań tych ostatnich, a przede wszystkim zmian zachodzących w pojmowaniu i oglądaniu ciała pod wpływem nowych technik obrazowania (prześwietlenia). Takie studia mogą zostać przeprowadzone jednak dopiero wtedy, gdy uznamy, że dla rozpatrywania rentgenogramów, ich recepcji i oddziaływania, relacji z innymi obrazami fundamentalna pozostaje kwestia ich nieczytelności oraz nieustannie wypracowywanego systemu ich odczytywania. Jestem przekonana, iż właśnie z tego względu wielki rentgenogram ukazujący ludzki szkielet w całości zawisnął w pierwszej, otwierającej ekspozycję sali, podczas wystawy *Film und Foto* zorganizowanej w 1929 roku w Stuttgarcie. Wystawa ta, będąca najważniejszym europejskim pokazem nowych możliwości fotografii i filmu, znosząca podział fotografii ze względu na jej kulturowy i użyteczny status, a także pełnione funkcje, zasadzała się na teoretycznym fundamencie fotograficznego zjawiska nazywanego Nowym widzeniem. Zgodnie z koncepcją Nowego widzenia, wyłożoną najszerzej przez László Moholy-Nagy’ego, fotografia jest pismem, konstytuuje wizję świata, przez którą spoglądamy na rzeczywistość, a nieznajomość fotografii określać będzie w przyszłości analfabetów.<sup>41</sup>

\*\*\*

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

Monika Urbanik, „Odkrycie Roentgena - pierwsze doniesienia prasowe, artykułu naukowe i podręczniki w Krakowie,” *Przegląd Lekarski* nr 5 (70) (2013): 359.

<sup>2</sup> Ibidem, 359-360. Autorka korzysta, m.in. z opracowania Otto Glassera *Wilhelm Conrad Roentgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen*.

<sup>3</sup> Patrz np.: Urbanik, „Odkrycie Roentgena”, David J. DiSantis, „Early American Radiology: The Pioneer Years,” *American Journal of Roentgenology* no. 147 (1986): 850-853; Antoni Samojedny, Wiesław Guz, Radosław Ramotowski, „Zarys historii radiologii polskiej,” *Przegląd Medyczny Uniwersytetu Rzeszowskiego* 2 (2006): 99-112.

<sup>4</sup> Patrz np. Bettyann Holtzmann Kevles, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century* (New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1997).

<sup>5</sup> Patrz np.: Kelley Wilder, *Photography and Science* (London: Ration Books Ltd, 2009), 43-51.

<sup>6</sup> Vera Dünkel, „X-Ray Vision and Shadow Image: On the Specificity of Early Radiographs and Their Interpretations around 1900,” w *The Technical Image: A History Styles in Scientific Imagery*, red. Horst Bredekamp, Vera Dünkel i Brigit Schneider (Chicago, London: University of Chicago Press, 2015), 116.

<sup>7</sup> James Elkins, *Six Stories from the End of Representation: Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000* (Stanford CA: Stanford University Press, 2008), 1-20.

<sup>8</sup> Horst Bredekamp, Vera Dünkel i Brigit Schneider, „Introduction: The Image - A Cultural Technology: A research Program for a Critical Analysis of Images,” w *The Technical Image*, 1.

<sup>9</sup> Gabriel Werner, „Discourses about Pictures: Consideration on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Pictures,” w *The Technical Image*, 11.

<sup>10</sup> Bredekamp, Dünkel, Schneider, „Introduction,” 1-3.

<sup>11</sup> Werner, „Discourses about Pictures,” 12-13.

<sup>12</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), 664-665.

<sup>13</sup> Bredekamp, „A History of Styles of Technical Imagery: Between Description and Interpretation,” osoba przepr. rozm. nie wymieniona, w *The Technical Image*, 19.

<sup>14</sup> Ibidem, 19.

<sup>15</sup> Ibidem, 21, 26.

<sup>16</sup> Bredekamp, Dünkel, Schneider, „Iconological Analysis,” w *The Technical Image*, 33-34.

<sup>17</sup> Stanisław Leszczyński, *Historia radiologii polskiej na tle radiologii światowej* (Kraków: Wydawnictwo Medycyna Praktyczna, 2000): 52-53, 82, 87.

<sup>18</sup> Patrz np. Max Wilderman, „Über Entstehung und Verwendung der X-Strahlen nach dem heutigen Stande ihrer Erforschung,” *Alte und neue Welt*, no. 10 (33) (1898-99): 594-95. Za: Dünkel, „X-Ray Vision”, 121.

<sup>19</sup> Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. Piotr Nowakowski (Kraków: TAIWPN Universitas, 2001), 43.

<sup>20</sup> Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: TAIWPN Universitas, 2007), 33.

<sup>21</sup> Ibidem, 33.

<sup>22</sup> Hagi Kenaan, „Photography and Its Shadow,” *Critical Inquiry* Vol. 42 No. 3 (Spring 2015): 553.

<sup>23</sup> Ibidem, 564.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Stoichita, *Krótką historia*, 52.

<sup>26</sup> Ibidem, 151-152.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Na fakt ten wskazuje historyczna recepcja, o której pisze Leszczyński. Leszczyński, *Historia radiologii polskiej*: 65-66.

<sup>29</sup> Eksperyment ten opisuje DiSantis. DiSantis, „Early American,” 850.

<sup>30</sup> Walery Jaworski, „Znaczenie rozpoznawcze X-prześwietlenia,” *Przegląd Lekarski* nr 34 (1897), Obszerne fragmenty tego artykułu zamieszczone są w Urbanik, „Odkrycie Roentgena”.

<sup>31</sup> Mieczysław Nartowski, *Promienie Roentgena i ich zastosowanie do celów rozpoznawczych i leczniczych*, (Kraków:

Księgarnia S. A. Krzyżanowskiego, 1900), 78.

<sup>32</sup> Dünkel, „X-Ray Vision and Shadow Image”, 122-125.

<sup>33</sup> Lothar Wicke, *Atlas anatomii radiologicznej*, tłum. Anna Czarnecka (Wrocław: Elsevier Urban&Partner, Wrocław, 2005),

xv.

<sup>34</sup> Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler Spirit Photography* (London, Minneapolis: University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008), 21-32.; Clemente Chéroux, „Photographs of Fluids: An alphabet of invisible rays,” w *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, red. Clement Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem i Sophie Schmit (New Haven, London: Yale University Press, 2005), 114-115.

<sup>35</sup> Kaplan, *The Strange Case*, 31-32.

<sup>36</sup> Patrz m. in.: Witold Kanicki, „Paradygmaty nieczytelności – wokół analfabetyzmu fotograficznego,” w *Interpretować fotografię*, red. Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlaniec (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 105-114.

<sup>37</sup> Holtzmann Kevles, *Naked to the Bone*, 94-96.

<sup>38</sup> Chéroux, „Photographs of Fluids,” 122.

<sup>39</sup> Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural. From Spiritism & Occultism to Psychical Research & Metapsychics in France 1853-1931* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 54-57.

<sup>40</sup> Rudolf H. Krauss, *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: An Historical Survey* (Munich: Nazraeli Press, 1995), 48-64, 82-90.

<sup>41</sup> Teorię i praktykę Nowego widzenia omawiam w *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocestryzmu. Praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku* (praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015), 119-215.

## Bibliografia

Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: TAIWPN Universitas, 2012.

Brekamp, Horst, Vera Dünkel i Brigit Schneider, red. *The Technical Image: A History Styles in Scientific Imagery*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2015.

Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.

Chéroux, Clement, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem i Sophie Schmit, red. *Perfect Medium: Photography and the Occult*. New Haven, London: Yale University Press, 2005.

DiSantis, David J. „Early American Radiology: The Pioneer Years,” *American Journal of Roentgenology* No. 147 (1986): 850-853.

Dünkel, Vera. „X-Ray Vision and Shadow Image: On the Specificity of Early Radiographs and Their Interpretations around 1900.” w *The Technical Image: A History Styles in Scientific Imagery*, red. Horst Bredekamp, Vera Dünkel i Brigit Schneider, 116-125. Chicago, London: University of Chicago Press, 2015.

Elkins, James. *Six Stories from the End of Representation: Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*. Stanford CA: Stanford University Press, 2008.

Holtzmann, Kevles Bettyann. *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1997.

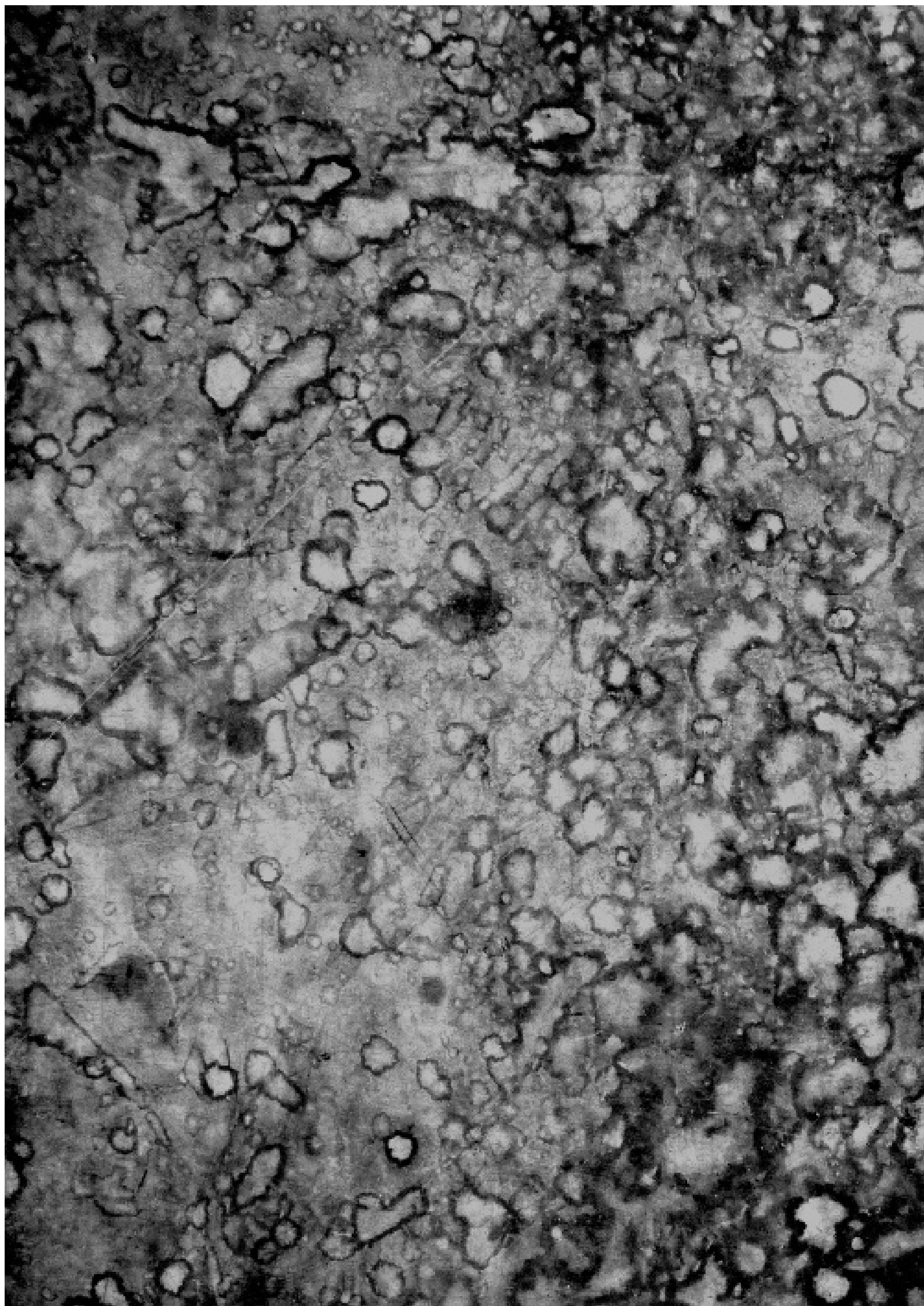
Kanicki, Witold. „Paradygmaty nieczytelności – wokół analfabetyzmu fotograficznego.” w *Interpretować fotografię*, red. Magdalena Wróblewska i Zofia Jurkowlaniec, 105-114. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

Kaplan, Louis. *The Strange Case of William Mumler Spirit Photography*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Kenaan, Hagi. „Photography and Its Shadow,” *Critical Inquiry* No. 3 Vol. 41 (Spring 2015): 541-572.

Krauss, Rudolf H. *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: An Historical*

- Survey. Munich: Nazraeli Press, 1995.
- Lachapelle, Sofie. *Investigating the Supernatural. From Spiritism&Occultism to Psychical Research&Metapsychics in France 1853-1931*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- Leszczyński, Stanisław. *Historia radiologii polskiej na tle radiologii światowej*. Kraków: Wydawnictwo Medycyna Praktyczna, 2000.
- Łuczak, Dorota. *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okolocentryzmu. Praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku*. Praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015.
- Nartowski, Mieczysław. *Promienie Roentgena i ich zastosowanie do celów rozpoznawczych i leczniczych*. Kraków: Księgarnia S. A. Krzyżanowskiego, 1900.
- Samojedny, Antoni, Wiesław Guz i Radosław Ramotowski. „Zarys historii radiologii polskiej,” *Przegląd Medyczny Uniwersytetu Rzeszowskiego* nr 2 (2006): 99-112.
- Stoichita, Victor. *Krótką historia cienia*. Tłum. Piotr Nowakowski. Kraków: TAIWPN Universitas, 2001.
- Urbanik, Monika. „Odkrycie Roentgena - pierwsze doniesienia prasowe, artykułu naukowe i podręczniki w Krakowie,” *Przegląd Lekarski* nr 5 (70) (2013): 359-365.
- Wicke, Lothar. *Atlas anatomii radiologicznej*. Tłum. Anna Czarnecka. Wrocław: Elsevier Urban & Partner, Wrocław, 2005.
- Wilder, Kelley. *Photography and Science*. London: Ration Books Ltd, 2009.



# ADAM DZIDOWSKI

## SZTUKA I ESTETYKA ORGANIZACJI W UJĘCIU FORMUJĄCYM - ROLA WIZUALIZACJI I RYSOWANIA W ROZWOJU ORGANIZACYJNYM

### Wprowadzenie

Współczesne badania nad organizacjami są wciąż głęboko zakorzenione w paradygmacie nauk społecznych, który sięga początków dwudziestego wieku. Pomimo że teorie społeczne zwróciły się w kierunku podejść interpretacyjnych, to menadżerowie i pracownicy są wciąż przysposabiani do życia w świecie strukturalnego funkcjonalizmu (Tabela 1).

**Tabela 1.** Porównanie paradygmatów w naukach społecznych i odpowiadające im teorie organizacji.<sup>1</sup>

Założenia	<i>Świat społeczny się zmienia</i> RADYKALNA ZMIANA	<i>Świat społeczny jest taki sam</i> NORMALIZACJA
OBIEKTYWIZM  <i>Świat ma charakter obiektywny</i> (badacz może go analizować z zewnątrz, stosując abstrakcyjne teoretyczne modele)	<b>Radykalny strukturalizm</b> (Marksizm, Teoria Konfliktu, Teoria Zależności)  Orientacja na zmianę struktury	<b>Funkcjonalizm</b> (Naukowe Zarządzanie, Teoria Systemów, Human Relations, Teoria Racjonalnego Wyboru)  Orientacja na równowagę społeczeństwa
SUBIEKTYWIZM  <i>Świat ma charakter subiektywny</i> (jedynie aktor będący w danej kulturze może go zrozumieć)	<b>Radykalny humanizm</b> (Rozwój Organizacyjny, Teoria Krytyczna)  Orientacja na zmianę świadomości	<b>Interpretatywizm</b> (Teorie kulturowe, Fenomenologia, Hermeneutyka)  Orientacja na równowagę kultury

Podejście funkcjonalne jest przy tym naznaczone potrzebą dystansu i normalizacji, a celem działań w jego kontekście jest ilościowo rozumiana efektywność. Skutkiem takiego stanu rzeczy są pokutujące w naukach o zarządzaniu i praktyce menadżerskiej nieadekwatne założenia co do istoty procesów społecznych. Pogoń za ilościowo rozumianym obiektywizmem doprowadziła do stanu, w którym jakość stała się zespołem norm, a nie dążeniem do doskonałości, kapitał intelektualny jest kategorią księgową, a nie odzwierciedleniem ludzkiej wiedzy, zaś innowacyjność została utożsamiona z liczbą nowych wdrożeń, tracąc swój transformacyjny charakter. Dlatego też coraz częściej dopuszcza się do głosu pełnię kulturowego tła działań ludzkich jako elementów kształtujących strategię przedsiębiorstw. W dużej mierze jest to spowodowane faktem, że tradycyjne zasoby, takie jak ziemia, praca, czy kapitał, przestały być wystarczającym elementem rozwoju organizacyjnego. Ważniejsze stają się procesy społeczno-kulturowe, a zerwanie ze *stricte* ilościowym pojmowaniem istoty przedsiębiorczości wydaje się być przy tym kluczem do lepszego zrozumienia współczesnej gospodarki. Dlatego też, w teorii zarządzania pojawiają się podejścia wywodzące się wprost z teorii krytycznych i kulturowych. Okazuje się przy tym, że inspiracje zarządcze mogą wywodzić się także z teorii sztuki, a rozważania nad estetyką organizacji pozwalają pomóc w kształtowaniu relacji pomiędzy przedsiębiorstwami a społeczeństwem.<sup>2</sup>

## Sztuka i estetyka organizacji

We współczesnym rozumieniu kategoria estetyki jest polisemiczna, czyli jest określeniem wieloznacznym, dającym jednak sprowadzić się do wspólnego źródła, które definiowane jest, m.in. przez piękno, formę, dobry projekt, zmysłowość, harmonijność, subtelność i ponadczasowość.<sup>3</sup> Trudno w tym miejscu omówić całą historię estetyki, począwszy od rozważań greckich klasyków, aż po postmodernizm, jak również dualizm związanych z estetyką sądów, w którym przeplata się relatywizm i absolutyzm, czy estetyka *implicite* i *explicite*. Warto jednak odnotować, że mimo braku jednoznacznych i uniwersalnych wyznaczników piękna<sup>4</sup>, wiele wskazuje na to, że istnieją pewne wspólne, ogólnoludzkie uwarunkowania sądów estetycznych.<sup>5</sup> Nawet jeżeli nie przyjmują one postaci konkretnych kategorii, to wydają się być uniwersalne w sposobie ontologicznego podejścia do piękna. Pomimo kulturowych różnic większość ludzi potrafi bowiem rozpoznać dzieło artysty, pracę twórczą, czy efekt biegłego rzemiosła.<sup>6</sup> Z kolei w sferze gospodarczej wciąż istotne są pojęcia *mimesis* i *techne* oraz antyczne kategorie piękna, a doskonałość techniczna, przyjemność użytkowania, spójność, harmonia, czy wyjątkowość produktów często stanowią o atrakcyjności oferty danego przedsiębiorstwa.<sup>7</sup> Dlatego też, niezależnie od indywidualnie, czy też kulturowo wyznawanych teorii piękna, trudno zignorować wpływ doznań estetycznych na zachowania organizacyjne i rynkowe.<sup>8</sup>

Od kilkunastu lat w ramach teorii organizacji rozwija się podejście, w którym kryteria, sądy i doświadczenia estetyczne są traktowane jako istotne elementy działań zarządczych. Nie tylko z powodu postępującej estetyzacji świata, czy też ewolucji podejścia „estetyki poza estetyką”<sup>9</sup>, ale przede wszystkim dlatego, że polisemantyczne znaczenia estetyki rozważane na polach percepcji, kultury i piękna mają swój przemożny wpływ na rozumienie współczesnych organizacji.<sup>10</sup> W rezultacie takich rozważań, od lat osiemdziesiątych poprzedniego wieku pojawiają się studia nad estetyką organizacji.<sup>11</sup> Oznacza to, że organizacje nie są już traktowane jako estetycznie neutralne, ale jako forma ekspresji, podatna na wielorakie aspekty ludzkiej percepcji, interpretacji i reakcji. Estetyka organizacji jest przy tym uznawana za jedno z bardziej inspirujących podejść do teorii organizacji i stawiana na równi z takimi koncepcjami, jak krytyczny realizm, teoria złożoności, teoria aktora-sieci, czy konstrukt tożsamości organizacyjnej.<sup>12</sup> Rozwój koncepcji estetyki organizacji obrazuje poniższa tabela (Tabela 2).



**Tabela 2.** Cztery podejścia do badań nad estetyką organizacji.<sup>13</sup>

<b>Podejście badawcze:</b>	<b>Koncentracja na:</b>	<b>Mocne strony:</b>	<b>Słabe strony:</b>
<i>Archeologiczne</i>	Symboliczności sztuki i estetyki w życiu organizacyjnym.	Uznanie estetycznego wymiaru kultury organizacyjnej i symboliki zarządzania.	Estetyka podporządkowana jest symbolice.
<i>Empatyczno-logiczne</i>	Patosie artefaktów organizacyjnych	Wykazanie wpływu i kontrolnej roli artefaktów organizacyjnych.	Estetyka sprowadzona do logiczno-analitycznych wywodów.
<i>Estetyczne</i>	Zbiorowej i codziennej negocjacji zmysłowości w organizacji.	Badanie codziennej materialności życia organizacyjnego, relacji pomiędzy aktorami w organizacji oraz form ekspresji używanych przez samego badacza.	Estetyka jako forma koneserstwa.
<i>Artystyczne</i>	Kreatywności, przyjemności i elementach zabawowych w interakcjach organizacyjnych.	Uznanie wymiaru artystycznego w zarządzaniu procesami organizacyjnymi.	Ograniczanie się do przykładów organizacji ze świata sztuki.

Estetyka organizacji nie powinna się jednak ograniczać do refleksji nad symbolizacją, zmysłowością, czy pięknem systemów społecznych. Skoro podejście artystyczne dostrzega wymiar performatywny estetyki organizacji, to może ona też mieć wymiar formujący. Dobrym tego przykładem są interwencje artystyczne, czyli sytuacje, w których artyści (aktorzy, choreografowie, poeci, kompozytorzy, itp.) używają swoich umiejętności do zdefiniowania, a często podważenia zastanych form organizacji pracy, zasklepionych sposobów myślenia, czy tradycyjnych procesów zarządczych. Praktyki te pozwalają wspomóc pracę w grupie, indywidualną motywację, rozwiązywanie konfliktów, czy myślenie kreatywne, zaś sztuka okazuje się istotnym elementem rozwoju organizacyjnego.<sup>14</sup> Dzieje się tak dlatego, że:

1. sztuka i artyści stymulują nasze doświadczanie tego, co dzieje się z nami i wokół nas;
2. sztuka prowokuje i inspiruje, wyzwalając refleksję i kreatywność;
3. sztuka stymuluje nas do zdobywania nowych umiejętności i nowych sposobów wyrazu;
4. rolą sztuki jest legitymizacja indywidualnego doświadczenia estetycznego;
5. edukacja artystów, ich działalność i odbiór ich prac pozwala lepiej zrozumieć znaczenia przywództwa, innowacji i zarządzania procesami twórczymi.<sup>15</sup>

Tym samym, sztuka może być wykorzystana przez przedsiębiorstwa na czterech poziomach:

1. Jako dekoracja – zakup i ekspozycja dzieł sztuki, sponsoring kolekcji muzealnych i artystów, projekty architektoniczne siedzib i wnętrz biurowych.
2. Jako rozrywka – rozdawanie pracownikom biletów na wydarzenia artystyczne, zapraszanie artystów w celu uatrakcyjnienia spotkań i wydarzeń firmowych.
3. Jako narzędzie – wykorzystania artystów i metod twórczych w budowaniu zespołów, usprawnianiu komunikacji, rozwoju cech przywódczych, rozwiązywaniu problemów organizacyjnych oraz w procesach innowacyjnych.
4. Jako strategia – wykorzystanie sztuki w procesach transformacyjnych, rozwoju osobisty pracowników, tworzeniu kultury organizacyjnej i tożsamości, jak również kształtowaniu relacji z klientami.<sup>16</sup>

Kwestie narzędziowego i strategicznego wykorzystania sztuki w zarządzaniu wydają się współcześnie szczególnie interesujące, biorąc pod uwagę rozwój teorii zarządzania oraz rosnącą, performatywną rolę estetyki w życiu organizacyjnym. Ważnym przy tym aspektem stają się kategorie estetyczne, czyli zespół pojęć, które służą do określania podstawowych wartości i cech przedmiotów estetycznych. Do klasycznych kategorii estetycznych zalicza się jakości emocjonalne (tragizm, komizm, groteska, wzniosłość), formalne (piękno, harmonia, elegancja, symetria, jednolitość), a także intelektualne (wnikliwość). Istotność kategorii intelektualnych i emocjonalnych wydaje się stosunkowo oczywista, zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę ogół kwestii związanych z kształtowaniem kultury organizacyjnej (uznawanych norm i wartości oraz sposobów kształtowania relacji międzyludzkich) oraz jej wizerunku (pożądanego, jak i rzeczywiście postrzeganego przez interesariuszy obrazu organizacji). Okazuje się jednak, że i formalne kategorie estetyczne, wywodzące się z teorii percepcji i teorii sztuki, mogą być również wykorzystane do analizy i kształtowania procesów zachodzących w organizacjach. Szczególnie interesująca jest przy tym rola wizualności i wizualizacji, zarówno w ujęciu narzędziowym, jak i prorozwojowym.

## Kompetencje wizualne w życiu organizacyjnym

Wizualność jest określeniem bardzo pojemnym. Możemy je definiować przez takie osie pojęciowe jak: „wszystko, co możemy zobaczyć”, „wszystko wyprodukowane lub stworzone przez ludzi, co można zobaczyć”, „funkcjonalne lub komunikacyjne założenie: projekt”, „cel estetyczny: sztuka”.<sup>17</sup> Z punktu widzenia organizacji i zarządzania szczególnie istotne jest pojęcie kultury wizualnej. Kulturę wizualną możemy określić jako „całokształt procesów komunikacji wizualnej zachodzących w danym społeczeństwie” oraz „splot wszechstronnych interakcji, jakie stają się udziałem członków danej społeczności wtedy, gdy wytwarzają artefakty wizualne, gdy nimi manipulują, gdy je interpretują”.<sup>18</sup> Biorąc pod uwagę analityczny wymiar wizualności, ważne staje się też pojęcie „kompetencji wizualnych”. W języku niemieckim funkcjonuje określenie *Bildkompetenz*. Jest to umiejętność kulturowa, zawierająca w sobie kwestie związane z odbiorem obrazów. Zakres tych umiejętności odzwierciedla dziesięć poziomów:

1. Percepcyjne – zdolność rozpoznawania obrazów, jako dwuwymiarowej konfiguracji kształtów i kolorów.
2. Plastyczne – zdolność rozpoznawania obiektów w przestrzeni.
3. Znaczeniowe – zdolność określania relacji między przedmiotami.
4. Składniowe – zdolność wyodrębniania części składowych obrazu.
5. Poglądowe – zdolność określenia podmiotu w obrazie i typów obiektów.
6. Referencyjne – zdolność odnajdowania odniesień do osób i wydarzeń.
7. Objasniające – zdolność bezpośredniej lub metaforycznej interpretacji obrazu.
8. Funkcjonalne – zdolność odczytywania komunikatów zawartych w obrazie.

9. Pragmatyczne – zdolność sytuacyjnego odniesienia powyższych charakterystyk.  
 10. Modalne – zdolność do rozróżnienia przedstawień realnych i fikcyjnych.<sup>19</sup>

Kompetencje wizualne rozumiane jako „kompetencje obrazowe” lub alfabetyzm wizualny, stanowią jednak tylko podstawę do twórczego poruszania się w sferze obrazu i kultury wizualnej. Nie mają one charakteru aktywnego, czy transformacyjnego, niezbędnego przy wykorzystaniu wizualności w środowisku organizacyjnym.<sup>20</sup> W tym ujęciu, bardziej przydatnym modelem kompetencji wizualnych jest ten zaproponowany w ramach badań prowadzonych przez Marion G. Müller. Model ten określa kompetencje wizualne jako umiejętność rozumienia procesów wizualnych począwszy od ich tworzenia, przez percepcję i przyporządkowywanie znaczeń, po ocenę efektów komunikatów wizualnych i reakcję na nie. W szczególności obejmuje on cztery etapy, tworzące zamknięty cykl:

1. Percepcja (przyporządkowanie znaczenia).
2. Interpretacja (reakcja emocjonalna i poznawcza).
3. Recepcja (reakcja fizyczna i podjęcie działań).
4. Produkcja (rozpowszechnianie, publikacja).<sup>21</sup>

Poszczególne etapy zachodzą zarówno w kontekście indywidualnym, sytuacyjnym, jak i systemowym (społecznym, kulturowym, czy politycznym), co stosunkowo łatwo przełożyć na uwarunkowania życia organizacyjnego. Z punktu widzenia zarządzania oznacza to, że zakres problemów i wyzwań natury wizualnej, obecnych w organizacjach gospodarczych obejmuje wszelkie wizualne manifestacje funkcji, struktury i strategii organizacji, które wpływają na jej kulturę oraz kondycję jednostek i grup społecznych wchodzących w jej skład. Najpowszechniejszym sposobem realizacji kompetencji wizualnych w biznesie są różnorodne formy wizualizacji danych, informacji i wiedzy. Od prostych tabel i wykresów, po mapy i diagramy, różne formy graficznej reprezentacji używane są od wieków i stanowią istotny element komunikacji społecznej, kulturowej, religijnej i organizacyjnej.<sup>22</sup> W warunkach biznesowych, a szczególnie w kontekście zarządzania wiedzą, interesujący jest model wykorzystywania wizualizacji zaprezentowany przez Martina Eplera z Uniwersytetu St. Gallen w ramach projektów [www.visual-literacy.org](http://www.visual-literacy.org) i [www.knowledge-communication.org](http://www.knowledge-communication.org), jak również w książce *Sketching at Work: a guide to visual problem solving and communication for managers, consultants, sales professionals, trainers and facilitators*.<sup>23</sup> Model ten porządkuje kwestie wizualizacji w warunkach organizacyjnych wokół pięciu podstawowych pytań:

1. Co będzie przedmiotem wizualizacji (typ wiedzy)?
2. Cemu służy wizualizacja (cel)?
3. Do kogo jest kierowana (odbiorcy)?
4. W jakim kontekście (sytuacja komunikacyjna)?
5. Jak wiedza może być zaprezentowana (metody i formaty)?

Odpowiadając na tak postawione pytania można dokonać bardziej świadomego wyboru spośród wielu dostępnych metod wizualizacji (Tabela 3).

**Tabela 3.** Wybór metod wizualizacji w kontekście organizacyjnym (z naniesionym przykładem).<sup>24</sup>

Typ wiedzy	Cel	Odbiorcy	Sytuacja	Metody
Wiedza-co	Uwaga	Indywidualny	Raport	Wyobrażanie
Wiedza-jak	Pamiętanie	Dwie osoby	Rozmowa	Szkicowanie
Wiedza-dlaczego	Przegląd	Mała grupa	Przemówienie	Ilustrowanie
Wiedza-gdzie	Pojmowanie	Duża grupa	Warsztat	Diagramy
Wiedza-kto	Odkrywanie	Organizacja	System ekspercki	Mapowanie
Wiedza-kiedy	Emocje	Konsorcjum	Internet	Materializacja
Wiedza-co-jeśli	Koordinacja	Społeczeństwo	Wirtualizacja	Interakcja

Warto przy tym zauważyć, że kompetencje wizualne są ważnym elementem procesów komunikacyjnych nawet w tak sformalizowanych sferach działalności gospodarczej, jak kwestie finansowe. Dobrym przykładem są raporty roczne publikowane przez firmy. W tego typu publikacjach nie tylko przekazuje się dane finansowe, ale również kształtuje się wizerunek przedsiębiorstwa. Wykorzystując odpowiednie tła, wykresy, zdjęcia, portrety osób, a nawet format i fakturę papieru, tworzony jest obraz organizacji, często równie ważny, jak jej wyniki finansowe (a często nawet ważniejszy, w celu manipulacji odbiorcą poprzez odpowiednią prezentację i selekcję danych). Równie interesująca jest rola wizualizacji w pracach badawczo-rozwojowych i zarządzaniu wiedzą w przedsiębiorstwie. Podobnie jak w przypadku raportów finansowych, tak i w pracach naukowych, istotny jest sposób przekazywania danych, informacji i wiedzy. Stosowne narzędzia prezentacyjne, takie jak infografiki, są szczególnie istotne dla komunikacji na styku nauki, biznesu, polityki i opinii publicznej. Często tylko przystępna demonstracja nowego rozwiązania jest w stanie przekonać do jego wdrożenia, dalszych inwestycji, bądź wręcz umożliwić jego zrozumienie laikom.

Swoistym dowodem rosnącej roli formy w przekazywaniu treści biznesowych jest coraz większa ilość publikacji i szkoleń z tego zakresu.<sup>25</sup> Co istotne, nie ograniczają się one do klasycznych metod z zakresu strukturalizacji informacji, takich jak formatowanie tekstu, czy tworzenie czytelnych list, tabel i wykresów, ani też sposobów komunikatywnego przygotowywania dokumentów, co było i nadal jest zmartwieniem pracowników korporacji, przetwarzających wyniki swoich prac we wszechobecne raporty, tabele arkuszy kalkulacyjnych i slajdy programów prezentacyjnych. Zainteresowanie wizualizacją ze strony biznesu nie kończy się nawet na metodach tworzenia zawansowanych diagramów koncepcyjnych, wykorzystujących mapowanie myśli, schematy przepływu procesów, grafy, sieci, czy wykresy Venna, Gantta, Sankeya, czy Ishikawy. Najistotniejszą zmianą we współczesnym pojmowaniu wizualizacji jest jej wykorzystanie na poziome budowania strategii.

O ile wszystkie z wymienionych wcześniej metod można wykorzystać w planowaniu strategicznym, to pełnią one głównie rolę pomocniczą. Współczesne modelowanie wizualne strategii biznesowych ma jednak charakter kompleksowy i bezpośredni. Najpopularniejszym obecnie narzędziem jest *Business Model Canvas* służący do opisu, wizualizacji, oceny i zmiany modelu biznesowego przedsiębiorstwa, zaproponowany przez Alexandra Osterwaldera i szerzej opisany w książce *Tworzenie modeli biznesowych. Podręcznik wizjonera*.<sup>26</sup> Podobne podejście, ale dodatkowo w ujęciu interaktywnym prezentuje książka *Art of Enterprise: Business Toolkit (Tools to Unleash Potential)*, której towarzyszy aplikacja na smartfony.<sup>27</sup> Oba te podejścia mają jednak charakter schematów wizualnych, służących predefiniowanej strukturalizacji problemów i procesów zarządczych. Znacznie jednak ciekawszym i nowatorskim podejściem do analizy oraz tworzenia rozwiązań organizacyjnych jest wykorzystanie samego procesu rysowania.

## Rysowanie i szkicowanie w rozwoju organizacyjnym

Kognitywny wymiar takich aktywności, jak patrzenie i rysowanie jest znany od dawna. Prace Rudolfa Arnheima, pisarza, teoretyka sztuki i psychologa percepcji, takie jak *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954) (polski przekład: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*), czy *Visual Thinking* (1969) (polski przekład: *Myślenie wzrokowe*) stały się podstawą rozważań na temat relacji pomiędzy percepcją wzrokową a poznaniem, wiedzą zmysłową a werbalną, ideą a doświadczeniem. Z kolei Milton Glasser, amerykański grafik i ilustrator, w książce *Drawing is Thinking* (2008) udowadnia, że rysowanie nie jest wyłącznie prostym odzwierciedleniem rzeczywistości, lecz sposobem zrozumienia i doświadczenia świata. Z punktu widzenia psychologii kognitywnej szczególnie interesujące dla problematyki rysowania są prace Barbary Tversky, według której ułatwia ono uzewnętrznianie myśli, ich komunikację, a także współpracę.<sup>28</sup> Warto jednak zauważyć, że w pracach Tversky i jej zespołu wykorzystywane jest raczej pojęcie szkicowania, niż rysowania. To istotne rozróżnienie, gdyż szkicowanie, rozumiane, jako zgrubne projektowanie, czy też niedoskonały, odręczny rysunek, jest techniką dostępną każdemu i częściej wykorzystywaną niż sformalizowany, artystyczny rysunek. O powszechności szkicowania jako narzędzia wspomagającego procesy myślowe decyduje jego indywidualny, intuicyjny, improwizacyjny i pragmatyczny charakter. Dlatego też szkicowanie pojawia się w praktyce twórczej i badawczej takich postaci nauki, jak Leonardo da Vinci, Charles Darwin, Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, czy Michael Polanyi. Zwłaszcza to ostatecznie nazwisko w szczególny sposób umocowuje proces szkicowania w problematyce współczesnego zarządzania wiedzą. Sam Polanyi uznawał szkicowanie za

istotny element dialogu z samym sobą w celu wydobycia wiedzy ukrytej. Z kolei jego koncepcja wiedzy ukrytej (*tacit* – podświadomej, cielesnej i niezwerbalizowanej) i jawnej (*explicit* – świadomej, upowszechnionej i udokumentowanej) jest podstawą najbardziej nośnej idei we współczesnym podejściu do wiedzy organizacyjnej, czyli procesów konwersji wiedzy. Opracowany przez Ikujiro Nonakę model „spirali wiedzy” przebiega w cyklu czterech procesów, których istotą jest przekształcanie wiedzy ukrytej w jawną w ramach socjalizacji (przez wzajemną empatię – konwersja wiedzy ukrytej w ukrytą), eksterjalizacji (przez dialog w ramach grupy – ukryta w jawną), kombinacji (dzięki grupowej systematyzacji wiedzy organizacji – jawna w jawną) oraz internalizacji (przez ćwiczenia służące ucieleśnieniu wiedzy organizacyjnej – jawna w ukrytą).<sup>29</sup> W kontekście zarządzania wiedzą okazuje się, że szkice mogą wspomagać:

1. Tworzenie wiedzy przez:

- a. odzwierciedlanie idei jednostek, jak i grup;
- b. wspomaganie spójności i kompletności idei;
- c. wyrażanie niedookreślonych pomysłów i wydobycie ich kluczowych elementów;
- d. konwersję wiedzy ukrytej w jawną;
- e. sygnalizowanie pracy w toku i konieczności modyfikacji;
- f. eksplorację różnych perspektyw i przełamywanie blokad mentalnych;
- g. testowanie nowych pomysłów;
- h. wspomaganie pamięci i organizację myśli.

2. Dzielenie się wiedzą, przez:

- a. uzewnętrznianie idei;
- b. uwalnianie zasobów pamięci;
- c. ułatwianie przetwarzania informacji i komunikacji;
- d. promowanie atrakcyjnych form współpracy;
- e. używanie mediów aktywnie przykuwających uwagę odbiorców;
- f. wspomaganie zaangażowania słuchaczy;
- g. umożliwianie indywidualnej interpretacji;
- h. poprawianie czytelności idei.

3. Dokumentację wiedzy, przez:

- a. tworzenie natychmiastowej bazy referencyjnej;
- b. budowanie wspólnej pamięci wizualnej.<sup>30</sup>

Tak rozumiane podejście do szkicowania znalazło swoje miejsce w pobudzaniu procesów przedsiębiorczych i innowacyjnych. Wśród trenerów myślenia kreatywnego i niektórych doradców biznesowych popularne stały się narzędzia dotąd wykorzystywane przez grafików, architektów i projektantów. Wiele z nich wyrosło z idei *skechnotes*, co w wolnym tłumaczeniu można określić jako „szkiconotatki”. *Skechnotes* są płynnym połączeniem pisania i szkicowania, w którym zróżnicowane liternictwo (pisane, drukowane, kolorowane, pogrubiane), elementy graficzne (linie, strzałki, punkty, ramki), ilustracje (symbole, szkice, rysunki) i układ strony (bloki, pozycja i przepływ tekstu) mają na celu stworzenie łatwego do zapamiętania, odczytania i dzielenia się z innymi przekazu informacyjnego (por. [sketchnotearmy.com](http://sketchnotearmy.com)). Początkowo służyły one potrzebom indywidualnym, zwłaszcza przy dokumentacji i nadawaniu sensu słuchanym wykładom, prelekcjom, czy spotkaniom. Wkrótce jednak organiczna i zindywidualizowana forma wizualna szkiconotatek została zaadaptowana jako antidotum na przewidywalny i nudny język prezentacji biznesowych. Najbardziej rozpoznawalnym orędownikiem wykorzystywania szkicowania w komunikacji biznesowej jest Dan Roam, założyciel i prezes Digital Roam Inc., firmy konsultingowej wspomagającej rozwiązywanie problemów menadżerskich metodami myślenia wizualnego (zob. [www.danroam.com](http://www.danroam.com)).

danroam.com). Jego książka *The Back of the Napkin: Solving Problems and Selling Ideas with Pictures* (2008) (polski przekład: *Narysuj swoje myśli. Jak skutecznie prezentować i sprzedawać pomysły na kartce papieru*) stała się bestsellerem i utorowała drogę wielu innym autorom i trenerom, których umiejętności z zakresu grafiki i wizualizacji, dotąd wykorzystywane dla celów prywatnych, bądź do edukacji artystycznej, stały się pożądaną wiedzą wśród menadżerów. Specjaliści od improwizowanej, odręcznej wizualizacji, tacy, jak Mathias Weitbrecht (autor *Co-Create! Das Visualisierungs-Buch*) zaczęli oferować usługi szkicowania biznesowego (zob. [visualfacilitators.com](http://visualfacilitators.com)) w zakresie takich form, jak: zapis graficzny spotkań, szkoleń i konferencji, wizualne wspomaganie procesów decyzyjnych, wizualizacja strategiczna, wizualizacja wiedzy, czy ręcznie rysowane animacje biznesowe. Inni autorzy, jak David Sibbet, autor *Visual Leaders: New Tools for Visioning, Management, and Organization Change* (2013), oprócz stosownych usług i warsztatów (zob. [www.grove.com](http://www.grove.com)), wprost przekładają kompetencje wizualne na kwestie przywództwa, zarządzania i rozwoju organizacyjnego. Podobnie traktuje rolę wizualizacji Christine Chopyak w książce *Picture Your Business Strategy* (2013). Wizualna niepowtarzalność i elastyczność szkiców biznesowych powoduje, że ta forma improwizowanej wizualizacji stała się obecnie bardzo modna, obiecując wyzwolenie potencjału kreatywnego i obalenie dominującej narracji wizualnej w firmach, utożsamianej z tabelami, wykresami i wyczeniami na slajdach programu PowerPoint. Odrębnym pytaniem pozostaje jednak kwestia, czy jest to jedyna forma wizualnej analizy organizacji.

Okazuje się, że potraktowanie działalności organizacji w kategoriach, które do tej pory przypisywane były dziełom sztuki, architektury, czy rzemiosła powoduje, iż można spróbować objąć ogół organizacyjnej ekspresji wykraczając poza atrakcyjne ilustrowanie procesów biznesowych, czy wizualizację koncepcji menadżerskich. Narzędziem możliwym do zastosowania przy kompleksowej analizie organizacji są powszechnie znane kategorie wizualne, ale metaforycznie odniesione do procesów zarządczych. Bazując na analizie formalnej dzieła sztuki, do kategorii tych można zaliczyć:

- kontrast – możliwość wyróżnienia się,
- głębię – integracja poziomów zarządzania,
- koncentrację – kluczowe umiejętności,
- harmonię – efektywność,
- spójność – efekt synergiczny,
- linię – droga rozwoju,
- ruch – szybkość zmian,
- nowość – element zaskoczenia konkurencji,
- porządek – adekwatność struktury,
- wzór – możliwość wykorzystania wcześniejszych doświadczeń,
- powtórzenie – ekonomia skali,
- rytm – optymalizacja czynnika czasu,
- proporcję – równowaga strategiczna,
- skalę – wielkość przedsiębiorstwa,
- kształt – granice przedsiębiorstwa,
- teksturę – artefakty wpływające na kulturę organizacyjną,
- jednorodność – tożsamość organizacyjna,
- różnorodność – innowacyjność.<sup>31</sup>

Zaprezentowane zestawienie jest tylko propozycją estetycznej analizy organizacyjnej. Badając jednak proporcję struktur organizacyjnych, można konstruować zalecenia co do właściwego doboru rozpiętości kierowania i liczby szczebli w hierarchii organizacyjnej. Linie, powtórzenia i wzory obecne na mapach procesów produkcyjnych mogą sugerować kierunki ich integracji. Z kolei zmiany w skali i kształcie sieci relacji z partnerami biznesowymi mogą wskazywać na konieczność zmiany struktury organizacyjnej. Dostrzeżenie wymienionych związków oraz istniejących w ich ramach zaburzeń daje nową i ciekawą perspektywę badawczą, a także zarządczą. Narzędziem takiej analizy mogą być właśnie szkice i rysun-

ki organizacyjne, które odzwierciedlałyby nie tylko strukturę badanych systemów, ale i kulturę organizacyjną, dynamikę rozwoju oraz wewnętrzne, jak i zewnętrzne relacje i potencjały. Nie istnieją jeszcze wytyczne co do tworzenia takich szkiców, czy też rysunków analitycznych. Można się w nich jednak wesprzeć zasadami grupowania percepcyjnego wywodzącego się z teorii Gestalt, czy też innych teorii analizy obrazów. Warto też odnotować, że pojawiają się już pierwsze próby artystycznego przetworzenia problemów zarządczych na język twórczej ekspresji i stosownej analizy.

Szczególnie prowokującymi do myślenia są szkice i koncepcje autorstwa Heina Duijnstea, tworzone w ramach projektu *Purposefull social space (Celowa przestrzeń społeczna)*, które są próbą stworzenia nowego rodzaju myślenia o organizacjach, zwłaszcza w kategoriach organizacyjno-przestrzennych (zob. [www.purposefulsocialspace.com](http://www.purposefulsocialspace.com)). W ramach osi pojęciowych projektu pojawiają się takie określenia, jak: wymiana wartości, unaczynienie, ergonomia, oznaczenie, konwencje uczestnictwa, czy *genius loci*. Wszystkim rozważaniom autora towarzyszą szkice, których forma rozciąga się od tworzenia nowych symboli i konwencji graficznych, służących ilustracji problemów organizacyjnych, po abstrakcyjne szkice, obrazujące wybrane problemy zarządcze.<sup>32</sup>

a)b)

**Rysunek 1.** Przykład szkiców Heina Duijnstea: a) – “creational movements to fill the vacuum of responsibility in the dilemma of leadership and free will”<sup>33</sup>; b) – “strategic organization design is about reducing the number of the objects that need to be designed”.<sup>34</sup>

Hein Duijnstea, jako konsultant biznesowy będący z wykształcenia architektem, nieprzypadkowo wykorzystuje narzędzia graficznej ekspresji w celu analizy problemów i refleksji nad nimi. W jego rysunkach widać też echo wcześniejszych badań, gdy urbaniści i architekci próbowali uchwycić percepcję miasta przez mieszkańców, prosząc ich o stworzenie mentalnych map. Kevin A. Lynch w książce *The Image of the City* (1960) przedstawia pięć różnych grup elementów, które ludzie wykorzystują do mapowania przestrzeni:

1. „Dzielnice”, czyli regiony (np. sąsiedztwo).
2. „Krawędzie”, czyli granice między regionami (np. rzeka).
3. „Ścieżki”, czyli kanały, którymi poruszają się ludzie (np. ulica).
4. „Węzły”, czyli punkty, do których i z których się podróżuje (np. przystanek).
5. „Obiekty”, czyli punkty orientacyjne (np. wieżowiec).<sup>35</sup>

Warto przy tym zauważyć, że same organizacje można ujmować w perspektywie architektonicznej.<sup>36</sup> Z jednej strony odwołując się do metaforycznego rozumienia architektury, które można utożsamić z tworzeniem systemów i strukturą organizacyjną (podziałem zadań, koordynacją, hierarchią, czy nadzorem), z drugiej zaś strony odnosząc się do architektury w jej powszechnym rozumieniu, czyli do przestrzeni organizacyjnej (budynków przedsiębiorstwa, przestrzeni biurowej, czy lokalizacji). Tym bardziej więc zaplecze narzędziowe architektów i teorie architektoniczne mogą być wykorzystywane w rozwoju struktur organizacyjnych. W swojej istocie są one bowiem tożsame z teoriami organizacji, wyrażając idee współzależności ludzi i tworzonych dla nich struktur.

Kwestią wymagającą odrębnego rozważenia jest wypracowanie wspólnego języka graficznego stosownych analiz. O ile kategorie estetyczne mają wymiar stosunkowo uniwersalny, to też same obrazy, czy szkice organizacyjne, jak każda forma ekspresji, będą silnie zindywidualizowane. Jeżeli więc traktujemy je jako swoiste narzędzie obróbki wiedzy ukrytej, to hermetyczny język użytych form graficznych nie będzie przeszkodą, gdyż służy jedynie osobistej refleksji. Jeżeli jednak za pomocą szkiców organizacyjnych chcemy wywołać dialog z odbiorcami, wykraczający poza oddziaływanie emocjonalno-intuicyjne, albo wręcz chcemy je włączyć w procesy decyzyjne, na równi z innymi narzędziami analitycznymi, to warto zastanowić się nad czytelnością przekazu. Wszystkie bowiem formy wizualizacji mogą być obciążone wieloma błędami, uniemożliwiającymi ich poprawną interpretację. Do najpowszechniejszych problemów należą: wieloznaczność, przełamywanie konwencji, niespójność, niska dokładność, skomplikowanie, zbytne uproszczenie, redundancja, ukrywanie, wprowadzanie w błąd, szokowanie i wiele innych, wpływających zarówno na kodowanie, jaki i dekodowanie komunikatu wizualnego.<sup>37</sup> Nie da się przy tym ukryć, że ekspresyjny i indywidualny charakter szkiców organizacyjnych powoduje, że większość wymienionych błędów jest wręcz wpisana w ich istotę. Ponownie jednak, bazując na doświadcze-

niu architektów, można zaproponować graficzną notację emocji i wymiarów pozastrukturalnych, takich jak dynamika rozwoju, czy kultura organizacyjna. Stosowne przykłady (Rysunek 2), tzw. linii nastroju (*mood lines*) zostały przedstawione w książce Johna O. Simondsa *Landscape Architecture: A Manual of Environmental Planning and Design* (1961).

### Rysunek 2. Linie nastroju (*mood lines*).<sup>38</sup>

Ostatecznym pytaniem, które należy sobie postawić, postulując użycie tak nieszablonowych narzędzi analizy organizacyjnej, jak ekspresyjne szkice, jest kwestia celowości. Otóż wydaje się, że skoro przyznajemy, że organizacje, przedsiębiorstwa i inne struktury społeczne mają swój wymiar estetyczny, to naturalną konsekwencją jest ich analiza za pomocą stosownych narzędzi i kryteriów. Z kolei wykorzystanie takich narzędzi otwiera nowe możliwości poznawcze.

## Podsumowanie

Podjęte w artykule rozważania mają związek z szerszym problemem filozoficznym (epistemologicznym i aksjologicznym), jakim jest kwestia relacji pomiędzy pięknem, dobrem i prawdą. Wśród naukowców i filozofów otwarte pozostaje pytanie, czy jest poznawczo prawomocne kierowanie się w wyborze teorii i modeli ich pięknem, objawiającym się w takich cechach, jak prostota, wewnętrzna spójność, czy harmonia. Istnieje przy tym nurt myślowy, który traktuje piękno jako kryterium prawdy. Jest to kryterium nieoficjalne i subiektywne, ale mające istotny wpływ na losy nauki i cywilizacji. Niejednokrotnie właśnie elegancja potencjalnego rozwiązania daje decydentowi przekonanie co do trafności wyboru, bez którego nie byłby on w stanie inwestować w często niepewne, żmudne i kosztowne działania, w tym badania naukowe. Wśród rzeczników takiego myślenia można odnaleźć Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga, czy Henri Poincarégo.<sup>39</sup> Nurt myślowy łączący piękno z prawdą i efektywnością procesów poznawczych jest kontynuowany także współcześnie i wiele wskazuje na to, że kategorie estetyczne są istotnymi heurystykami decyzyjnymi.<sup>40</sup> W pragmatycznym zaś ujęciu, strategiczna rola szeroko rozumianych kompetencji wizualnych, przejawia się na trzech poziomach:

1. Korzyści z wyróżnienia osiągnięte przy wdrażaniu nowych rozwiązań (wymiar operacyjny). Kompetencje wizualne mają wartość rynkową. Do kluczowych obszarów w tym zakresie należą: zarządzanie marką, wzornictwo i komunikacja marketingowa.
2. Korzyści koordynacyjne osiągnięte przez budowanie spójności firmy w różnych obszarach jej działania (wymiar taktyczny). Kompetencje wizualne mają wartość zarządczą. W tym zakresie, szczególnie istotny wpływ odnotowuje się w kształtowaniu tożsamości i wizerunku organizacji, poprawianiu komunikacji oraz wspomaganiu procesów kreatywnych.
3. Korzyści transformacyjne osiągnięte przy kształtowaniu pozycji biznesowej (wymiar strategiczny). Kompetencje wizualne mogą mieć kluczową rolę w odczytywaniu i kształtowaniu potrzeb pracowników i klientów. Bazując na estetyce organizacyjnej, można analizować zmiany organizacyjne, jako zmiany w percepcji rzeczywistości przez interesariuszy.<sup>41</sup>

Przy całym potencjale podejścia estetycznego w zarządzaniu należy jednak pamiętać, że estetyzacja procesów organizacyjnych wiąże się też z wieloma wątpliwościami. Koncentrują się one zwłaszcza wokół problematyki anestetyzacji, pojęcia wprowadzonego przez Wolfganga Welscha, oznaczającego znieczulenie na nadmierne i powszechne bodźce estetyczne.<sup>42</sup> Różni autorzy zwracają przy tym uwagę na nadmierną ekscytację sensualnymi i fantasmagorycznymi aspektami wizualności organizacji, które w gruncie rzeczy mają przede wszystkim promować większą produktywność pracowników i wzmacniać konsumpcjonizm<sup>43</sup>, fałszując przy tym obraz rzeczywistości i upraszczając znaczenie estetyki.<sup>44</sup> Dlatego też tak ważne jest, żeby stosując estetyczne podejście do zarządzania, nie ograniczać się doznań sensorycznych, czy nawet poszukiwania nowych form organizacyjnej ekspresji, lecz rozpatrywać estetykę na głębszym, filozoficznym poziomie, na równi z poszukiwaniem tożsamości organizacji, czy wręcz prawdy o niej samej. Oznacza to poszukiwanie organizacyjnego piękna, a nawet tego, co – odnosząc się do poglądów Kanta, czy Schopenhauera – można by nazwać organizacyjną wzniosłością.



## Przypisy

Opracowanie własne na podstawie Ulla Johansson i Jill Woodilla, „Towards a better paradigmatic partnership between design and management,” International DMI Education Conference (2008), <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.558.2051>.

<sup>2</sup> Adam Dzdowski, „Design i architektura, czyli o estetyce skuteczności,” w *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014), 118-137.

<sup>3</sup> Por. Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką: O nową postać estetyki*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005), 52-58.

<sup>4</sup> James Weiner, red., *Aesthetics Is a Cross-cultural Category* (Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1994).

<sup>5</sup> Denis Dutton, „Aesthetic Universals,” w *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. Berys Nigel Gaut, Dominic Lopes (London: Routledge, 2002), 279-292.

<sup>6</sup> Rebecca Lee Nelson, „Aesthetics: Universal or Enculturated?” dostępny 15.04.2016, <http://rebeccanelson.com/aesthetics.html>.

<sup>7</sup> Paul Hekkert, „Design aesthetics: principles of pleasure in design,” *Psychology science* 48.2 (2006): 157-172.

<sup>8</sup> Por. Adam Dzdowski, „Antropologia wizualna organizacji,” *Problemy Zarządzania*, 32.2 (2011): 53.

<sup>9</sup> Wolfgang Welsch, „Aesthetics beyond aesthetics,” w *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti. Vol. 3 (1995), 18-37.

<sup>10</sup> Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam, 1996).

<sup>11</sup> Por. Antonio Strati, *Organization and Aesthetics* (London: Sage, 1999); Stephen Linstead i Heather Joy Höpfl, red., *The Aesthetics of Organization* (London, Thousand Oaks: Sage Publications, 2000); Pierre Guillet De Monthoux, *The Art Firm: Aesthetic Management and Metaphysical Marketing* (Stanford: Stanford University Press, 2004); Mary Jo Hatch, Monika Kosterka i Andrzej K. Kozminski, *The Three Faces of Leadership: Manager, Artist, Priest* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2005).

<sup>12</sup> Mary Jo Hatch i Ann L. Cunliffe, *Organization theory: modern, symbolic and postmodern perspectives* (Oxford: Oxford University Press, 2006); John McAule, Joanne Duberley i Phil Johnson, *Organization theory: Challenges and perspectives* (Harlow: Pearson Education, 2007).

<sup>13</sup> Opracowanie własne na podstawie Antonio Strati, „The Social Negotiation of Aesthetics and Organisational Democracy,” w *Aesthetic Capitalism*, red. Peter Murphy i Eduardo de La Fuente (Leiden: Brill, 2014), 121-122.

<sup>14</sup> Ariane Berthoin Antal i Anke Strauß, „Artistic interventions in organisations: Finding evidence of values added,” *Creative Clash Report* (Berlin: WZB, 2013).

<sup>15</sup> Edgar H. Schein, „The Role of Art and the Artist,”

*Organizational Aesthetics* 2.1 (2013): 1-4.

<sup>16</sup> Lotte Darsø, „Artful Creation. Learning-Tales of Arts-in-Business,” *Frederiksberg, Samfundslitteratur* (2004): 13-22.

<sup>17</sup> Zob. Malcolm Barnard, *Art, design, and visual culture: An Introduction* (London: Macmillan, 1998), 11-17.

<sup>18</sup> Zob. Maciej Frąckowiak et al., „Badania nad wizualnością w perspektywie multidyscyplinarnej: Kwestionariusz Kultury Wizualnej,” *Kultura i Społeczeństwo* 4 (2009): 3-55.

<sup>19</sup> Por. Roland Posner, „Ebenen der Bildkompetenz,” w *Was ist Bildkompetenz?*, red. Klaus Sachs-Hombach (Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2003), 18-20.

<sup>20</sup> Adam Dzdowski, „Kompetencje wizualne w zarządzaniu organizacjami gospodarczymi i edukacji kadry menedżerskiej,” *Zeszyty Artystyczne* 24 (2013): 143-153.

<sup>21</sup> Marion G. Müller, „Visual competence: A new paradigm for studying visuals in the social sciences?,” *Visual Studies* 2.23 (2008): 101-112.

<sup>22</sup> Por. Maciej Kluzka, red., *Materiały konferencji Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu* (Lublin: Wiedza i Edukacja, 2011).

<sup>23</sup> Martin J. Eppler i Roland Pfister. *Sketching at Work: a guide to visual problem solving and communication for managers, consultants, sales professionals, trainers and facilitators* (St. Gallen: Institut for Media and Communications Management,

2011).

<sup>24</sup> Opracowanie własne na podstawie Martin J. Eppler i Remo A. Burkhard, „Visual representations in knowledge management: framework and cases,” *Journal of Knowledge Management* 11.4 (2007): 112-122.

<sup>25</sup> Por. Klaudia Tolman, „Biblioteka Myślenia Wizualnego”, dostępny 15.04.2016, <https://www.klaudiatolman.pl/biblioteka-myshlenia-wizualnego/>.

<sup>26</sup> Alexander Osterwalder, Yves Pigneur, *Tworzenie modeli biznesowych. Podręcznik wizjonera* (Gliwice: Helion, 2012).

<sup>27</sup> Phil Underwood, *Art of Enterprise: Business Toolkit (Tools to Unleash Potential)* (n.p., UK: Artof, 2015).

<sup>28</sup> Barbara Tversky i Masaki Suwa, „Thinking with sketches,” w *Tools for innovation: The science behind the practical methods that drive new ideas*, red. Arthur B. Markman i Kristin L. Wood (Oxford: Oxford University Press, 2009), 75-84.

<sup>29</sup> Ikujiro Nonaka, Ryoko Toyama i Noboru Konno, „SECI, Ba and leadership: a unified model of dynamic knowledge creation,” *Long range planning* 33.1 (2000): 5-34.

<sup>30</sup> Roland Pfister i Martin J. Eppler, „The benefits of sketching for knowledge management,” *Journal of Knowledge Management* 16.2 (2012): 372-382.

<sup>31</sup> Por. Marty Neumeier, *The Designful Company* (Berkeley CA: New Riders Press, 2009), 71.

<sup>32</sup> Por. Hein Duijnste, „Background”, *Purposeful social space*, dostępny 15.04.2016, <http://www.purposefulsocialspace.com/background/#/thefirstdrawings/>.

<sup>33</sup> Hein Duijnste, „Creational movements to fill the vacuum of responsibility in the dilemma of leadership and free will,” *Purposeful social space*, dostępny 15.04.2016, <http://www.purposefulsocialspace.com/updates/2016/2/18/creational-movements-to-fill-the-vacuum-of-responsibility-in-the-dilemma-of-leadership-and-free-will>.

<sup>34</sup> Hein Duijnste, „Strategic organisation design is about reducing the number of the objects that need to be designed,” *Purposeful social space*, dostępny 15.04.2016, <http://www.purposefulsocialspace.com/updates/2016/2/5/gazjsk58pmgq3bf34izn8k83cyqci>.

<sup>35</sup> Kevin Lynch, *The image of the city* (Cambridge MA: MIT Press, 1960).

<sup>36</sup> Adam Dzdowski, „The map and the territory. Sensemaking and sensebreaking through the organisational architecture,” *Problemy Zarządzania* 49.4 (2014): 29-44.

<sup>37</sup> Sabrina Bresciani i Martin J. Eppler, „The Pitfalls of Visual Representations,” *SAGE Open* 5.4 (2015): 1-14.

<sup>38</sup> Opracowanie własne na podstawie Barry W. Starke i John Ormsbee Simonds, *Landscape Architecture: A Manual of Environmental Planning and Design* (New York: McGraw-Hill Education, 2006), 167-168.

<sup>39</sup> Por. Witold Marciszewski, „Wrażliwość estetyczno-logiczna w badaniu naukowym jako wyzwanie dla Sztucznej Inteligencji,” w *Jedność nauki - jedność świata*, red. Michał Heller i Janusz Maczka (Tarnów: Biblos, 2003), 209-228.

<sup>40</sup> Por. Rolf Reber, Norbert Schwarz i Piotr Winkielman, „Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?” *Personality and social psychology review* 8.4 (2004): 364-382; Ian Stewart, *Why beauty is truth: a history of symmetry* (New York: Basic Books, 2007).

<sup>41</sup> Por. Brigitte Borja Mozota, „Design and competitive edge: A model for design management excellence in European SMEs,” *Academic Review* 2.1 (2002): 88-103.

<sup>42</sup> Por. Wolfgang Welsch, „Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy,” w *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. Krystyna Zamiara i Marian Golka (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999): 15-52.

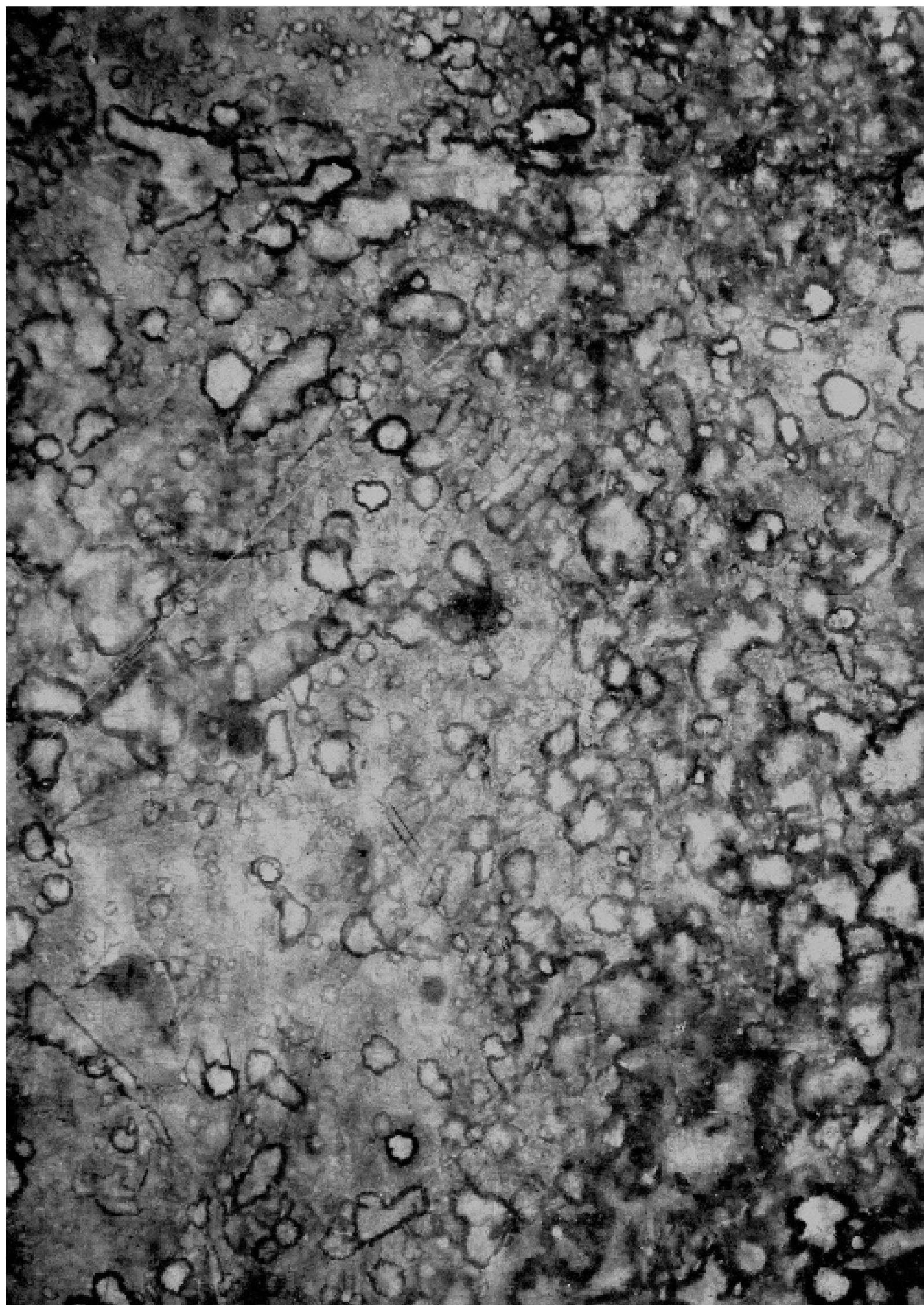
<sup>43</sup> Karen Dale i Gibson Burrell, „An-Aesthetics and Architecture,” w *Art and Aesthetics at Work*, red. Adrian Carr i Philip Hancock (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), 155-173.

<sup>44</sup> Philip Hancock, „Aestheticizing the World of Organization - Creating Beautiful Untrue Things,” w *Art and Aesthetics at Work*, red. Adrian Carr i Philip Hancock (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), 174-194.

## Bibliografia

- Antal, Ariane Berthoin i Anke Strauß. „Artistic interventions in organisations: Finding evidence of values added.” *Creative Clash Report*. Berlin: WZB, 2013.
- Barnard, Malcolm. *Art, design, and visual culture: An Introduction*. London: Macmillan, 1998.
- Bresciani, Sabrina i Martin J. Eppler. „The Pitfalls of Visual Representations.” *SAGE Open* 5.4 (2015): 1-14.
- Dale, Karen i Gibson Burrell. „An-Aesthetics and Architecture.” *W Art and Aesthetics at Work*, red. Adrian Carr i Philip Hancock, 155-173. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Darsø, Lotte. „Artful Creation. Learning-Tales of Arts-in-Business.” *Frederiksberg, Samfundslitteratur* (2004): 13-22.
- Duijnste, Hein. „Background.” *Purposeful social space*. Dostępny 15.04.2016. <http://www.purposefulsocialspace.com/background/#/thefirstdrawings/>.
- Duijnste, Hein. „Creational movements to fill the vacuum of responsibility in the dilemma of leadership and free will.” *Purposeful social space*. Dostępny 15.04.2016. <http://www.purposefulsocialspace.com/updates/2016/2/18/creational-movements-to-fill-the-vacuum-of-responsibility-in-the-dilemma-of-leadership-and-free-will>.
- Duijnste, Hein. „Strategic organisation design is about reducing the number of the objects that need to be designed.” *Purposeful social space*. Dostępny 15.04.2016. <http://www.purposefulsocialspace.com/updates/2016/2/5/cgajzsk58pmgq3bf34izn8k83cyqci>.
- Dutton, Denis. „Aesthetic Universals.” *W The Routledge Companion to Aesthetics*, red. Berys Nigel Gaut i Dominic Lopes, 279-292. London: Routledge, 2002.
- Dzidowski, Adam. „Kompetencje wizualne w zarządzaniu organizacjami gospodarczymi i edukacji kadry menedżerskiej.” *Zeszyty Artystyczne* 24 (2013): 143-153.
- Dzidowski, Adam. „The map and the territory. Sensemaking and sensebreaking through the organizational architecture.” *Problemy Zarządzania* 49.4 (2014): 29-44.
- Dzidowski, Adam. „Antropologia wizualna organizacji.” *Problemy Zarządzania*, 32.2 (2011): 51-62.
- Dzidowski, Adam. „Design i architektura, czyli o estetyce skuteczności.” *W Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, 118-137. Łódź: Muzeum Sztuki, 2014.
- Eppler, Martin J. i Remo A. Burkhard. „Visual representations in knowledge management: framework and cases.” *Journal of Knowledge Management* 11.4 (2007): 112-122.
- Eppler, Martin J. i Roland Pfister. *Sketching at Work: a guide to visual problem solving and communication for managers, consultants, sales professionals, trainers and facilitators*. St. Gallen: Institut for Media and Communications Management, 2011.
- Frąckowiak, Maciej et al. „Badania nad wizualnością w perspektywie multidyscyplinarnej: Kwestionariusz Kultury Wizualnej.” *Kultura i Społeczeństwo* 4 (2009): 3-55.
- Hancock, Philip. „Aestheticizing the World of Organization – Creating Beautiful Untrue Things.” *W Art and Aesthetics at Work*, red. Adrian Carr i Philip Hancock, 174-194. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Hatch, Mary Jo i Ann L. Cunliffe. *Organization theory: modern, symbolic and postmodern perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Hatch, Mary Jo, Monika Kostera i Andrzej K. Kozminski. *The Three Faces of Leadership: Manager, Artist, Priest*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2005.
- Hekkert, Paul. „Design aesthetics: principles of pleasure in design.” *Psychology Science* 48.2 (2006): 157-172.
- Johansson, Ulla i Jill Woodilla. „Towards a better paradigmatic partnership between design and management.” *International DMI Education Conference* (2008). <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.558.2051>.
- Kluza, Maciej, red. *Materiały konferencji Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*. Lublin: Wiedza i Edukacja, 2011.
- Linstead, Stephen i Heather Joy Höpfl, red. *The aesthetics of organization*. London, Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2000.
- Lynch, Kevin. *The image of the city*. Cambridge MA: MIT Press, 1960.
- Marciszewski, Witold. „Wrażliwość estetyczno-logiczna w badaniu naukowym jako wyzwanie dla Sztucznej Inteligencji.” *W Jedność nauki - jedność świata*, red. Michał Heller i Janusz Mączka, 209-228. Tarnów: Biblos, 2003.
- McAule, John, Duberley Joanne i Johnson Phil. *Organization theory: Challenges and perspectives*. Harlow: Pearson Education, 2007.
- Monthoux, Pierre Guillet de. *The art firm: Aesthetic management and metaphysical marketing*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Mozota, Brigitte Borja. „Design and competitive edge: A model for design management excellence in European SMEs.” *Academic Review* 2.1 (2002): 88-103.
- Müller, Marion G. „Visual competence: a new paradigm for studying visuals in the social sciences? 1.” *Visual studies* 23.2 (2008): 101-112.
- Nelson, Rebecca Lee. „Aesthetics: Universal or Enculturated?” Dostępny 15.04.2016. <http://rebeccanelson.com/aesthetics.html>.
- Neumeier, Marty. *The Designful Company*. Berkeley CA: New Riders Press, 2009.
- Nonaka, Ikujiro, Ryoko Toyama i Noboru Konno. „SECI, Ba and leadership: a unified model of dynamic knowledge creation.” *Long range planning* 33.1 (2000): 5-34.
- Osterwalder, Alexander i Yves Pigneur. *Tworzenie modeli biznesowych. Podręcznik wizjonera*. Gliwice: Helion, 2012.
- Pfister, Roland A. i Martin J. Eppler. „The benefits of sketching for knowledge management.” *Journal of Knowledge Management* 16.2 (2012): 372-382.
- Posner, Roland. „Ebenen der Bildkompetenz.” *W Was ist Bildkompetenz?*, red. Klaus Sachs-Hombach, 17-23. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2003.
- Reber, Rolf, Norbert Schwarz i Piotr Winkielman. „Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?” *Personality and social psychology review* 8.4 (2004): 364-382.
- Schein, Edgar H. „The role of art and the artist.” *Organizational Aesthetics* 2.1 (2013): 1-4.
- Starke, Barry W. i John Ormsbee Simonds. *Landscape Architecture: A Manual of Environmental Planning and Design*. New York: McGraw-Hill Education, 2006.
- Stewart, Ian. *Why beauty is truth: a history of symmetry*. New York: Basic Books, 2007.
- Strati, Antonio. „The Social Negotiation of Aesthetics and Organisational Democracy.” *W Aesthetic Capitalism*, red. Peter Murphy i Eduardo de La Fuente, 105-127. Leiden: Brill, 2014.
- Strati, Antonio. *Organization and aesthetics*. London, Thousand Oaks CA: Sage Publications, 1999.
- Tolman, Klaudia. „Biblioteka Myślenia Wizualnego.” Dostępny 15.04.2016. <https://www.klaudiatolman.pl/biblioteka-myslenia-wizualnego/>.
- Tversky, Barbara i Masaki Suwa. „Thinking with sketches.” *W Tools for innovation: The science behind the practical methods that drive new ideas*, red. Arthur B. Markman i Kristin L. Wood, 75-84. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Underwood, Phil. *Art of Enterprise: Business Toolkit (Tools to Unleash Potential)*. n.p., UK: Art of, 2015.
- Weiner, James, red. *Aesthetics Is a Cross-cultural Category*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1994.
- Welsch, Wolfgang. „Aesthetics beyond aesthetics.” *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti*. Vol. 3. (1995): 18-37.
- Welsch, Wolfgang. „Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy.” *W Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. Krystyna Zamiara i Marian Golka, 11-52. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999.
- Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką: O nową postać estetyki*. Red. Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005.
- Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996.





# JOANNA BIELECKA-PRUS I ANETA PEPAŚ-SKOWRON

## DYNOWSKIE DOŚWIADCZENIA BADAŃ TRADYCJI WESELNEJ Z ZASTOSOWANIEM ETNOGRAFII PERFORMATYWNEJ

W dobie płynnej nowoczesności wszelkie granice traktowane są z podejrzliwością. Obecność postmodernizmu w naukach społecznych przejawia się nie tylko w podważeniu realizmu ontologicznego, ale także w metodycznym zacieraniu granic między rzeczywistością a fikcją, gatunkami sztuki i nauką, twórcą i odbiorcą. Nowa wyobraźnia socjologiczna, za sprawą postjakościowych metod ma wyzwolić badacza i badanego z opresyjnych i redukcjonistycznych praktyk poznawczych.<sup>1</sup> Dlatego też preferuje się metody partycypacyjne, w których badani nie tylko są „dostarczycielami danych”, ale także aktywnie wpływają na przebieg procesu badawczego, jego wyniki i formę prezentacji. Takie możliwości otwiera przed badaczem etnoperformens, zwany także przez praktyków etnodramą.

Etnodrama to „słowo łączące etnografię i dramat, to pisemny skrypty sztuki składający się z udramatyzowanych, znaczących wybranych fragmentów narracji wybranych z transkrypcji wywiadów, notatek z obserwacji terenowej, zapisów dzienników, osobistych wspomnień/doświadczeń i/lub drukowanych lub multimedialnych artefaktów takich, jak pamiętniki, blogi, maile, audycje telewizyjne i radiowe, artykuły z gazet, stenogramy sądowe, dokumenty historyczne”.<sup>2</sup> Polega na dekodowaniu i przekładzie dostępnych kulturowo znaków, symboli, estetyki, zachowań, języka i doświadczeń (...) w formie dostępnych praktyk teatralnych.<sup>3</sup> Zdaniem niektórych teoretyków, w sztukach scenicznych można zaobserwować przejście z *mimesis* do *kinesis*, z teatru nieautentycznego, naśladowującego, do teatru rekonstruującego w formie ruchu skrypty kulturowe i doświadczenia biograficzne.<sup>4</sup> Dlatego też symbioza ludzi teatru (reżyserów, aktorów, scenarzystów) oraz profesjonalnych badaczy terenowych – etnografów, jest naturalną konsekwencją tych zmian. Celem etnoperformensu nie jest przedstawienie prawdy o zdarzeniach, ale zgodnie z postmodernistycznym duchem, przekonanie widza o prawdopodobieństwie opisywanych zdarzeń. Tym etnoperformens różni się od innych form teatralnych, ponieważ jego narracja budowana jest w oparciu o badania terenowe, dane z rozmów z ludźmi, obserwacji uczestniczącej i o własne doświadczenia badaczy.

Etnoperformens funkcjonuje w naukach społecznych pod różnymi nazwami. Johnny Saldana stworzył listę 82 terminów, które są stosowane przez różnych autorów (np. docudrama, etnograficzny tekst performatywny, etnoperformens, etnoteatr, metadrama, narradrama, badania performatywne, teatr dokumentalny, teatr dosłowny) i choć różnią się one definicyjnie i kontekstowo, wszystkie zakładają, że mamy do czynienia z performensem, którzy budowany jest na bazie rzeczywistych, a nie fikcyjnych doświadczeń

jednostek.<sup>5</sup> Ta forma dokumentacji życia społecznego pojawiła się już w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, na przykład w musicalach Joan Littlewood, a potem w wykorzystaniu historii mówionych przez Petera Cheesmana.<sup>6</sup> Sięgając do początków społecznych funkcji sztuki teatralnej zwykle wskazuje się takich artystów, jak Konstantin Stanisławski, Berlot Brecht i Augusto Boal, twórca „teatru uciśnionych”.<sup>7</sup> W naukach społecznych podobieństwo między przedstawieniem teatralnym a performatywnymi wymiarami życia społecznego dostrzeżone zostało z kolei przez twórców dramaturgizmu społecznego, którzy posługiwali się w opisach zjawisk społecznych metaforami zaczerpniętymi z życia teatru, np. rola społeczna, scena, kulisy, występy (Florian Znaniecki, Erving Goffman). Antropologowie, którzy zawsze interesowali się rytualizacją, eksperymentowali z formą teatralną i zachęcali etnografów do odgrywania zaobserwowanych rytuałów, aby ułatwić badaczowi wczucie się w sytuację tubylców oraz ich empatyczne zrozumienie.<sup>8</sup> Za pierwszy odgrywany etnoperformans w antropologii można uznać film zrobiony podczas wyprawy Alfreda Haddona do cieśniny Torrensa w 1898 roku, w którym przedstawione zostały tańce kultowe tubylców odgrywających porzucone przez kilkudziesięciu laty rytuały i ponownie wystawione wyłącznie na prośbę antropologów. Odtwarzany charakter tych tańców prowokował liczne spory, na ile zaangażowanie w to widowisko nie zmieniło kulturowych tożsamości tubylców. U podstaw tej dyskusji tkwiło założenie, że działania quasi-teatralne mogą być działaniami performatywnymi, wywołującymi zmiany w sposobach interpretacji świata i podmiotowego w nim miejsca nie tylko wśród widzów, ale także aktorów. Ponadto zwolennicy wykorzystania form scenicznych w pracy antropologicznej, odgrywania obrzędów i czynności życia codziennego przez członków danej społeczności, podkreślają istotny walor poznawczy takich metod. Pozwalają one unaocznic niedyskursywne, trudno poddające się werbalizacji wymiary badanej rzeczywistości, ułatwiają dotarcie do ucieleśnionych praktyk, o których informatorom trudno byłoby opowiedzieć w standardowym wywiadzie pogłębionym.

Formy sceniczne wykorzystywane były także przez psychiatrów podążających śladami pionierskich badań Jacoba Moreno, twórcy psychodramy. Dlatego też nie jest zaskoczeniem, że etnoperformans (czy etnodrama) wykorzystywane są w pracy terapeutycznej z grupami osób zmarginalizowanych lub po przebytej traumie. Na przykład Stephen Snow wykorzystywał formy sceniczne w domu opieki społecznej w Nowym Yorku w 1985 roku, na przykład zachęcając podopiecznych do śpiewania karaibskich piosenek ludowych z lat ich dzieciństwa.<sup>9</sup> Jim Mienczakowski angażował się w działania teatralne z osobami cierpiącymi na schizofrenię, a także z osobami uzależnionymi od alkoholu i narkotyków.<sup>10</sup> Saldana posługuje się metodą etnoperformansu opowiadając o życiu bezdomnych na ulicach Nowego Orleanu, a Dwight Conquergood o życiu uchodźców żyjących w Chicago.<sup>11</sup>

W Polsce etnogeografia performatywna wykorzystywana była w kształceniu studentów poradnictwa zawodowego, w których odgrywano podpatrzone w mieście sceny oraz aranżowano etudy poradnicze.<sup>12</sup>

Etnoperformans jest formą komunikowania się werbalnego i niewerbalnego, wzmacniającą wzajemne zaangażowanie aktorów i widzów. Badacz nie jest twórcą performansu, ale wspomaga jego powstanie, nadaje mu pewien kierunek, lecz nim nie steruje. Dzięki temu, to co żywe i istniejące - odnajduje nowe formy ekspresji. Sukces performansu zależy od tego, czy będzie miał on cechy autentyczności, czy uda się stworzyć więź między aktorem a odbiorcą tak, aby widownia była częścią spektaklu, wciągnięta w działanie, z którym się identyfikuje, a granica między tym, co teatralne a tym, co rzeczywiste, uległa zatarciu. Spektakl staje się przeżyciem wpisanym w struktury odczuwania, trwale wbudowanym w biografie ludzi. Granica między życiem a sztuką zostaje zniesiona.<sup>13</sup> Etnoperformans, podobnie jak każdy performans, jest nieprzewidywalny dla uczestników, przebiega bez ustalonego sztywno scenariusza i dlatego jest wpisany w terażniejszość jako zdarzenie jednorazowe i niepowtarzalne, którego w pełni można doświadczyć poprzez osobiste uczestnictwo.<sup>14</sup>

Generalnie wyróżnia się trzy typy etnografii performatywnej, w zależności od stopnia i sposobu zaangażowania twórców oraz teatralizacji. Pierwszy typ, performans nieteatralny, polega na przeczytaniu przez badacza fragmentów transkrypcji wywiadów prowadzonych w terenie badawczym, przekształconych w formę monologu i opiera się przede wszystkim na tekście. Zwykle nie wymaga zaangażowania aktorów czy uczenia się tekstu na pamięć, nie wymaga także intensywnych technik ekspresyjnych i pracy nad ciałem, co może być uznane za jego wadę. Drugim typem są etnodramy, które prezentują wyniki badań terenowych w formie teatralnej. Ich istotną cechą jest interaktywność, polegająca na angażowaniu publiczności do udziału w przedstawieniu. Etnodramy nie opierają się na sztywnym scenariuszu i łatwo ulegają modyfikacji w trakcie odgrywania. Trzeci typ to performans teatralny, który jedynie inspirowany jest badaniami terenowymi, przekształcając wyniki badań w formę artystyczną.<sup>15</sup> Tworzenie performansu, podobnie jak poszuki-

wanie formy dla innych badań, ma cel heurystyczny, dydaktyczny, ale także polityczny. Przyczynia się on do upełnomocnienia społeczności marginalizowanej, która opowiada o swoich doświadczeniach własnym głosem. Warto także podkreślić, że przedstawienie badań etnograficznych w formie scenicznej ma także istotny walor popularyzatorski, co może być szczególnie ważną zaletą dla animatorów kultury. Zacieranie granic gatunków to także otwieranie bram nauki dla laików, opuszczenie eksperckich pozycji i powiązanych z nimi relacji dominacji. To stworzenie przestrzeni dialogu, w którym badani mówią własnym głosem. Etnoperformens nie jest „przedstawieniem dla ludzi, ale z ludźmi”<sup>16</sup>, ze wspólnotą, z której performens wyrósł. Jest on zobiektywizowaną wiedzą, zwyczajami, wartościami i emocjami skupionymi w formie artystycznego zdarzenia. Jak trafnie zauważa Jim Mienczakowski, jeden z głównych teoretyków etnografii performatywnej, tworzone teksty nie mówią o kimś czy do kogoś (*speaking about*), ale są rozmową (*speaking with*).<sup>17</sup> A zatem etnoperformens może być traktowany jako jedna z form uprawianych w ramach socjologii publicznej, istotną dla budowania i wzmacniania społeczeństwa obywatelskiego.<sup>18</sup> Jest także użyteczny publicznie jako działanie edukacyjne w formie zabawy dla ludzi w różnym wieku, o różnych kompetencjach poznawczych i kulturowych. Ponadto, zwłaszcza w przypadku performensów dotyczących traumatycznych przeżyć, takich jak choroba czy śmierć, sceniczne odegranie wydarzeń niesie ze sobą moc *catharsis*.<sup>19</sup>

## Wesele jako performens

Instytucja małżeństwa sytuowała się od początku kształtowania się antropologii jako nauki w centrum zainteresowań badawczych (np. analizy Morgana czy Westermarcka). Claude Lévi-Strauss twierdził, że małżeństwo jest kluczową instytucją budującą sojusze międzygrupowe i solidarność poprzez „cyrkulację kobiet”. Kobiety jako bezcenne dobro były przekazywane, często wraz z innymi przedmiotami (np. wianem), aby tworzyć i podtrzymywać więzi społeczne, co miało konsekwencje zarówno polityczne, ekonomiczne, jak i symboliczne. Zawarcie małżeństwa powiązane jest z mniej lub bardziej rozbudowaną ceremonią silnie nasyconą symboliką związaną z seksualnością i płodnością. W czasie ceremonii często pojawia się także wymiana dóbr materialnych w postaci darów oraz posiłku. Jest ona klasycznym przykładem rytuału przejścia, zmiany statusu społecznego. Symbolicznym progiem wyznaczającym transgresję jest obrzęd weselny nasycony znaczeniami. Już sam w sobie staje się on wielowymiarowym widowiskiem, rozumianym nie tylko jako działanie wprowadzające zmianę w strukturę relacji społecznych, ale także jako zdarzenie, w którym pojawiają się formy teatralne. Wesele jest wyjątkowym wydarzeniem w życiu wsi, czasem zabawy i dostatku, który ma swój początek i koniec, jest naturalnym performensem uświęcającym codzienność.

W tradycji weselnej ludność często tworzyła spontanicznie małe scenki rodzajowe, np. „bramy”, a także wypełniała względnie utrwalony przez tradycję scenariusz zdarzenia *ad hoc*, na bieżąco wymyślanymi przez aktorów społecznych, nie poddawanymi rytualizacji elementami. Dzięki temu zwyczaje nie kosztowały w zastygłych, zimnych formach. Etnoperformens weselny wykorzystuje ten potencjał. Pamięć zbiorowa jest nie tylko ożywiana w postaci werbalizowanych wspomnień, ale także w konkretnych działaniach uczestników performensu. Odgrywanie ról pozwala cieleśnie poczuć obrzęd, wzbudzić w sobie ruch i emocje, dlatego też nie jest to jedynie doświadczenie intelektualne, ale i duchowe, angażujące holistycznie. Praktyczna moc etnoperformensu polega na jego potencjale do tworzenia lub zmiany rzeczywistości działającej w konkretnych sytuacjach.<sup>20</sup> Nie tylko re-kreuje pamięć zbiorową, tożsamości jednostkowe i zbiorowe, ale także otwiera te obszary życia kulturowego, które są schowane, trudno poddają się werbalizacji, czy też zostały zepchnięte do sfery zapomnienia. Wydobywając je w performensie obrzędowym lokalne tożsamości mogą niejako odbudować swoje korzenie. Słowa nie są jedynie danymi prezentowanymi odbiorcom, ale stają się doświadczeniem podzielanym we współprzeżywaniu. W performensie, podobnie jak w zachowaniach rytualnych, obecne są zarówno społeczne reprezentacje życia zbiorowego, jak i działania zapośredniczone przez dźwięk, obraz i gest oraz powiązane z nimi emocje.

Tradycyjne wesela na Pogórzu Dynowskim miały swój porządek. Kojarzone były przez swatów czy zalotów, zwykle dwóch mężczyzn najbardziej „wygadanych” ze wsi. Przychodzili oni do domu panny młodej i inscenizowali transakcję opartą na retoryce kupna-sprzedaży. Panna młoda zwyczajowo nie miała prawa zabierać głosu, w jej imieniu targu ubijali rodzice. Po uzgodnieniu umowy posagowej swacia częstowani byli wódką i posiłkiem. Następnie po upływie trzech tygodni od zapowiedzi przygotowywano przyjęcie weselne, które zwykle odbywało się w domu panny młodej. Panna młoda wraz z dróżkami zobowiązana była do odwiedzenia domów gości i zaproszeniu mieszkańców na wesele. Pan młody i panna młoda kompletowali zespół drużek i drużbów, którzy towarzyszyli im podczas obrzędu weselnego. Wybierano także wśród osób

cieszących się największym lokalnym autorytetem starostę wesela, który miał za zadanie kierować obrzędem oraz swaszkę - kobietę dowcipną, „ciętą w języku”, znającą przyśpiewki i ceremonie obrzędowe. Potrawy weselne, pod kierownictwem kucharki, przygotowywano tydzień przed weselem, zaangażowani byli w to zarówno krewni, jak i sąsiedzi. Zwykle były to potrawy mączne, ziemniaczane oraz kasze, niekiedy rosół z odrobiną mięsa. Pieczono także tradycyjne ciasto z pszennej mąki, mleka, cukru i jajek zwane korowajem, które swaszka przyozdabiała szyszkami (ozdobami z ciasta). Wesele poprzedzał wieczór panieński, podczas którego panna młoda wraz z dróżkami przygotowywała wianek - symbol dziewictwa, zwykle z barwinku i mirtu ozdabiając go kwiatami. W dniu wesela pan młody wraz z drużbami formował orszak i udawał się do domu panny młodej wraz z muzykantami. Przed domem śpiewano pieśni, a następnie trzykrotnie stukano do drzwi. Rodzice panny młodej udawali, że nie poznają gości, a następnie proponowali „fałszywe panny młode” trzykrotnie, cały czas inscenizując sytuację dobijania targu: cenę, za którą pan młody mógł wykupić swoją wybrankę. Następnie państwo młodzi klęcząc prosili o błogosławieństwo rodziców, formowano orszak weselny i udawano się do kościoła. Obrzędowi tym stale towarzyszyły odpowiednie przyśpiewki i muzyka. W drodze do kościoła państwo młodzi musieli przejść przez bramy weselne: inscenizowane przeszkody, których przejście trzeba było wykupić wódką i podarunkami. Kulminacyjnym punktem obrzędu weselnego były oczepiny podczas którego z głowy panny młodej zdejmowano wianek i nakładano chustkę. Na weselu goście spożywali poczęstunek, tańczyli i prześcigali się w śpiewaniu przyśpiewek weselnych często adresowanych do młodożeńców i ważnych gości weselnych.<sup>21</sup>

## Etapy tworzenia etnoperformensu

Opisywanie obrzędów, które są powiązane z ruchem, tańcem, śpiewem oraz całym wymiarem doświadczeń cielesnych jest trudne, bowiem język nie jest w stanie w pełni odwzorowywać tych obszarów wiedzy lokalnej. Z tego względu maksyma „pokaż mi, jak to robisz” dobrze sprawdza się w takich sytuacjach, pozwala osiągnąć efekty jakościowo bardziej pogłębione, aniżeli jedynie poprzez czytanie czy słuchanie o obrzędzie. Etnoperformens umożliwia zatem przekaz tradycji kulturowej w żywej formie osobistego doświadczenia. Te właśnie założenia stanowiły punkt wyjścia dla naszego przedsięwzięcia obserwacji, dokumentacji, a także przedstawienia w formie etnoperformensu (widowiska w plenerze) zmian, jakie zachodziły w obrzędzie weselnym na przestrzeni 100 lat (1915-2015) na terenie krain Pogórza Dynowskiego (województwo podkarpackie). Ważne było dla nas również podtrzymywanie zanikających elementów kultury ludowej przejawiających się w obrzędzie weselnym poprzez działania z młodzieżą i seniorami (integracja międzypokoleniowa) oraz jego popularyzację. Byliśmy ciekawi, czy oprócz festynów ludowych, organizowania przeglądów i festiwali na „ludową nutę”, jest coś więcej, co tkwi głęboko w ludziach, którzy mieszkają na tym terenie, a co można określić mianem tradycji.

Organizatorem działań był Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie, który opracował projekt „Tam, gdzie jeszcze pieją koguty – etnoperformens weselny”. Projekt otrzymał dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pierwszy etap badań i działań rozpoczął się na początku marca 2015 r. Zaprosiliśmy do niego etnografów, antropologów i animatorów kultury spoza naszego terenu. Efekty naszej pracy można było zobaczyć jednak dopiero podczas widowiska plenerowego w dniach 23-24 maja. Inicjatywa zakończyła się we wrześniu projekcją filmu dokumentalnego oraz pokazem zarejestrowanego na video całego spektaklu *Pogórzańskie wesele*.

Punktem wyjścia do naszych działań stał się stary scenariusz wesela z Ulanicy. O jego istnieniu opowiedział nam Pan Ignacy Cygan, jeden z uczestników wielu rozmów prowadzonych z mieszkańcami Dynowa pamiętających dawne zwyczaje i obrzędy weselne. Scenariusz ten opracowała w 1970 roku Pani Zofia Marszałek w oparciu o rozmowy z ówczesnymi mieszkańcami wsi Ulanica. Stał się on podstawą widowiska teatralnego wielokrotnie nagradzanego na różnego typu regionalnych przeglądach teatralnych. Następnie zaprosiliśmy mieszkańców Dynowa i okolicznych wsi na spotkanie, w czasie którego ustalaliśmy ramy czasowe i kulturowe widowiska. Uczestnicy postawili sobie istotne pytania o historyczną prawdę i relację widowiska do dawnych czasów. Świadomi wielości tradycji – każda wieś miała nieco odmienne zwyczaje (Ulanica, Bachórz, Harta oraz wsie zza rzeki San: Dylągowa, Pawłokoma, Dąbrówka Starzeńska), inne pieśni – zastanawiali się, jak stworzyć spektakl, który zaczerpnie z tej różnorodności, nie tworząc jednocześnie fikcji o uniwersalności tych tradycji: „Ja jestem przerażona tym, że z takiej różnorodności trzeba będzie stworzyć uniwersalny scenariusz. A to będzie bardzo trudne, bo tego jest bardzo dużo. Jak pogodzić te wszystkie informacje? Jak stworzyć uniwersalne pogórzańskie wesele?” (wypowiedź Pani Krystyny Dżuły). W efekcie



tożsamość lokalna uczestników została ożywiona i ujawniona, dostrzegliśmy ogromne zróżnicowanie obrzędów, a także pojawił się problem władzy i dominacji, czyli tego kto będzie decydował o tym jakie elementy folkloru będą obecne w performensie.

Kolejnym krokiem było poszerzenie wiedzy mieszkańców o tradycjach weselnych Pogórza oraz o współczesnym weselu z elementami tradycji (na podstawie projektu: *Wesele 21*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie) i ożywienie pamięci zbiorowej o dawnych zwyczajach. W tym celu zaprosiliśmy etnografów z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej oraz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, którzy opowiedzieli o tradycjach weselnych regionu z perspektywy historycznej, wskazując na ogromne zróżnicowanie nazw obrzędów, przedmiotów funkcjonujących w lokalnych gwarach wsi z okolic Rzeszowa i tych sąsiadujących z Dynowem. Okazało się, że scenariusz wesela z Ulanicy nie ukazuje całego bogactwa tradycji weselnych, ponieważ pomija pewne etapy obrzędu weselnego. Równie ważne okazało się odniesienie do współczesnego wesela i jego designu oraz włączenie elementów tradycyjnych do jego organizacji. Dyskusja, w trakcie której rozważano sposoby powiązania elementów tradycyjnego wesela z jego współczesnymi formami, zaowocowała przekonaniem, że należy porzucić ideę odtworzenia obrzędu weselnego w jego tradycyjnej formie, ponieważ odtworzenie takie nie jest możliwe, byłoby zawsze jedynie zamaskowaną nieautentycznością charakterystyczną dla folkloryzmu.<sup>22</sup> Dlatego też uczestnicy projektu zdecydowali się na przekroczenie granic dzielących przeszłość od teraźniejszości i swobodne czerpanie z tradycji, wzbogacając ją o elementy estetyki zaczerpniętej z wesel współczesnych. Było to wyraźne odejście od idei folkloru inscenizowanego, który ma budzić emocje i estetyczne zadowolenie, jednakże jest obcy i niezrozumiały dla odbiorców oraz ma znaczenie przez wszystkim konsumpcyjne i zwrócenie się w stronę doświadczonych i doświadczanych obecnie zdarzeń silnie osadzonych w biografii uczestników.<sup>23</sup>

Badania terenowe były następnym krokiem tworzenia etnoperformensu. Specjaliści od badań antropologicznych, wspólnie z młodszymi uczestnikami spektaklu (uczniami szkół średnich), opracowali zbiór pytań (scenariusz wywiadu) dotyczących tradycji weselnych, które młodzież miała zadawać osobom starszym z ich otoczenia. Pytania skupione były wokół następujących wątków: przygotowania do zaślubin, brama, rodzina, role pierwszoplanowe w weselu, goście weselni, jedzenie i picie, magia i zabobony, przestrzeń weselna, muzyka i taniec, skrzynia wianna, wielokulturowość. Chodziło nie tylko o zebranie nowych informacji, ale także o zaangażowanie młodych osób w proces zbierania danych, tak aby treści stały się „ich treściami” poprzez bezpośredni przekaz ustny. Nastąpiła personalizacja anonimowej, podręcznikowej niekiedy wiedzy. Badania miały przygotować uczestników do ról w performensie oraz do innych czynności związanych z wytwarzaniem elementów dekoracji, np.: naczyń weselnych, haftowania, projektowania i ozdabiania strojów podczas warsztatów. Następnie zorganizowałyśmy spotkanie młodzieży z seniorami i ich rodzinami, które miało na celu sprawdzenie czy sformułowane przez nas pytania są sensowne, zrozumiałe i logicznie poukładane. Spotkanie to było owocne metodologicznie: zrezygnowano z wielu pytań, które okazały się zbędne, uproszczono pozostałe i sprowadzono je faktycznie do wywiadu narracyjnego. Okazało się bowiem, że w trakcie spotkania seniorzy spontanicznie wspominali własne wesele, zatem opowieść o biograficznych doświadczeniach stała się dominująca. Był to kolejny etap nasycania szczegółami, krok w kierunku tworzenia wspólnej wizji performensu. W praktyce jednak okazało się, że przygotowane pytania nie były intensywnie wykorzystywane przez młodzież w sytuacjach zaaranżowanych sztucznie w wywiadach, zaczęły one „pracować” dopiero w sytuacji konkretnych działań. Pojawiały się spontanicznie podczas odgrywania scen, próbach śpiewu i tańca, dlatego stały się ważne w procesie gromadzenia wiedzy praktycznej istotnej dla odgrywania poszczególnych ról w performensie. Stały się również „zaczynem” do wywiadów na podstawie scenariusza widowiska, którego idea pojawiła się już w dalszej pracy nad projektem. Bez wywiadów nie powstałby scenariusz przedstawienia, który następnie stał się samodzielnym narzędziem badawczym.

Kolejny etap pracy związany był z projektowaniem scenografii. W Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej młodzież oraz seniorzy zapoznali się z wyposażeniem gospodarstwa i chaty wiejskiej oraz zebrali inspiracje do pracy nad scenografią widowiska (wykonanie dokumentacji fotograficznej przedmiotom i strojom). Odbyło się unaocznienie tradycji i jej doświadczenie poprzez odegranie krótkiej inscenizacji obrzędu błogosławieństwa pary młodej przez rodziców. Pracownica skansenu pokazała nam, w jaki sposób nakładano czepiec na głowę panny młodej. Był to również kolejny etap ożywiania pamięci zbiorowej podczas rozmów młodzieży z seniorami w otoczeniu tradycyjnej wsi. Przedmioty muzealne nabrały konkretnego znaczenia, wyobrażaliśmy sobie użycie ich w danej scenie widowiska, np. skrzynię wianną, dzieżę, przedmioty do uprawy roli, itp. Ten etap miał istotne znaczenie w refleksyjnym ujmowaniu przeszłości oraz uświadomienia sobie ogromu różnic pomiędzy stylem życia wsi dawniej i obecnie. Młodzież unaoczniała sobie, jak skromne było niegdyś życie na wsi, ile pracy trzeba było włożyć w czynności życia codziennego, a także, jak bardzo

współczesne role społeczne, zwłaszcza rola kobiet, odbiegają od ról pełnionych w społeczeństwach tradycyjnych. Dominik Bachórski, odgrywający w spektaklu rolę Pana Młodego zauważył, że „wesela jest oderwane od rzeczywistości niezależnie od tego czy obecnej czy sto lat temu. (...) Jest to osobny temat, inna bajka. Nie jest to ani życie teraźniejsze, ani kiedy to liczyła się praca na roli – ciężka robota. Wtedy człowiek miał chwilę odpoczynku i mógł się bawić tyle, ile mu siły pozwoliły. A dzisiaj jest tak samo: po pracy zasiada się za stół weselny i można nie myśleć o tym, co będzie następnego dnia.”

Wiedza wyniesiona z wizyty w skansenie wykorzystana została podczas warsztatów, w czasie których uczestnicy projektu przygotowywali elementy scenografii oraz strojów. Karolina Sowa i Aleksandra Błotnicka tak wspominają tę pracę: „Podzieliliśmy się na trzy grupy, z których każda miała do wyboru inny rodzaj warsztatów: ceramikę, haft bądź biżuterię koralikową. Umiejętności, które wynieśliśmy z zajęć, przełożą się na naszą dalszą pracę w projekcie. Wyroby z ceramiki, hafty i biżuteria będą stanowić ważny element zarówno dekoracyjny, jak i użytkowy. Znajdą one swoje miejsce w „skrzyni wiannej”, którą sami stworzymy, ale również na stołach weselnych, jak i na strojach rodziny pary młodej oraz gości.” Projekty nie były próbą repliki przedmiotów muzealnych, ale twórczym połączeniem elementów tradycyjnych i nowoczesnych. Ponownie refleksyjność odgrywała tu bardzo istotną rolę, ważna była nie tylko świadoma selekcja elementów związanych z krytycznym namysłem nad wzornictwem tradycyjnym i współczesnym, ale także performatywne przełożenie refleksji na realne przedmioty codziennego użytku.

Kolejnym etapem było ustalenie głównych aktorów wesela tradycyjnego (Pan i Panna Młoda, ich rodzice, Drużba, Starosta, Swatka, Swaszka, Kuchenna, Dróżki i Swacia, muzykanci), a także wybranie w Dynowie miejsca odpowiedniego na dom Panny Młodej i dom weselny. Powstał także zarys spektaklu: jego główne etapy oraz przyspiewki. Wciąż jednak była to jedynie bardzo ogólna rama. Równolegle prowadzone były badania terenowe, zbierane historie mówione dotyczące obrzędów weselnych. Rama spektaklu powoli wypełniała się obrazami. W pewnym momencie pojawił się pomysł, żeby narzędziem badawczym uczynić scenariusz wesela, który został opracowany podczas kilku spotkań z uczestnikami performansu. Stał się on narzędziem badawczym prowokującym narrację o tego typu obrzędach. Celem tych rozmów nie było jednak stworzenie spójnego scenariusza, a raczej wspólnej koncepcji, w ramach której można było osadzić tradycyjne wesela regionu Pogórza Dynowskiego. W trakcie tych rozmów stale modyfikowaliśmy wiedzę dotyczącą naszego widowiska, np. zrezygnowaliśmy z bicia dzwonów kościelnych podczas sceny ślubu, gdyż mieszkańcy poinformowali nas, że dawniej dzwony były tylko podczas pogrzebów. „Las symboli”, stawał się dla badaczy, podobnie jak dla młodszych mieszkańców Pogórza, coraz bardziej czytelny, dla starszych mieszkańców zaś, choć był on obszarem znanym i trwale wpisanym w ich pamięć, ożył na nowo.

Następnym krokiem było przeprowadzenie prób do widowiska na podstawie wcześniej opracowanego scenariusza. Okazało się podczas pierwszej próby, że opracowany scenariusz nie jest formą ostateczną i wciąż się zmienia, w szczególności gdy zaczyna być przeżywany, a nie tylko odgrywany. Kiedy rozpoczęliśmy próby zbiorowe, energia do działania wszystkim się udzieliła. Okazało się, że wytężona praca nad scenariuszem pozwoliła nam na tyle się do siebie zbliżyć, aby poznać swoje możliwości. Z próby na próbę mieliśmy coraz więcej odwagi, aby improwizować wcześniej omawiane sceny. Scenariusz stał się dla nas ramą porządkującą kolejne etapy widowiska, a nie sztywną formą teatralną, którą należy odegrać na scenie. Pogodziliśmy się również z faktem, nie chcemy już wszystkiego planować, świetnie się ze sobą bawiliśmy i sprawiało nam to coraz większą przyjemność. W trakcie prób zmienił się również sposób zaangażowania uczestników. Konsekwentne wycofywanie się liderów sprawiło, że grupa mogła współdecydować o kształcie widowiska. Istotną rolę odgrywali seniorzy, stali się oni naturalnymi strażnikami tradycji swoich miejscowości. Dzięki nim zaczynaliśmy rozumieć, jaką siłę ma tradycja w obecnym i dawnym życiu konkretnych osób. Zostały przekroczone granice pokoleniowe oraz terytorialne. Do tej pory każda z wiosek od strony Dynowa (Ulanica, Bachórz i Harta), a także zza Sanu (Pawłokoma, Dylągowa, Dąbrówka Starzeńska) miała swoje odrębne obrzędy i nie zdarzyło się, aby kiedykolwiek uczestniczyła we wspólnym weselu. Etnoperformans sprawił, że na nowo zostało zdefiniowane, to co faktycznie oznacza „lokalność” i gdzie są jej granice.

Bardzo ważne okazało się przeprowadzenie prób w plenerze, w którym zaplanowano spektakl: zabawkowej stacji kolejki wąskotorowej w Dynowie, starym magazynie towarowym z 1904 r. – domu Panny Młodej z rodziny kolejarzy, Ośrodka Turystycznym „Błękitny San” oraz wiacie zaadoptowanej do celów widowiska w stylu chaty wiejskiej – miejscu przyjęcia weselnego. Usytuowanie widowiska w konkretnej przestrzeni wzmocniło jego performatywność, nadało bowiem nowe znaczenia miejscom znanym społeczności lokalnej. Przestrzeń stała się kolejnym „aktorem”, z którym prowadziliśmy dialog.

Śpiew i taniec to integralne części rytuału weselnego. Na podstawie wspomnień zrekonstruowane zostały pieśni weselne z przedstawienia wesela ulanickiego z 1970 roku, w którym inspirowano się pieśniami

kapeli Sowów z Piątkowej. Taniec natomiast ściśle wiązał się z muzyką ludową, dominują tu skoczne polki. Jednak samo widowisko rozpoczęliśmy od „chodzonego”, który pozwolił wprowadzić gości weselnych na miejsce biesiadowania i oczywiście ukazać Parę Młodą i ich rodziny w pełnej okazałości.

Widowisko rozpoczęło się 23 maja na stacji kolejki wąskotorowej w Dynowie o godz. 16.00. Wokół starego magazynu towarowego gromadzili się goście weselni z kilku wiosek sąsiadujących z Dynowem w tradycyjnych strojach. Przybywali również goście weselni – dynowska publiczność, która od samego początku została zaangażowana w realizację widowiska. Pierwsza scena to przybycie Pana Młodego wraz z rodzicami, Swaciami i Drużbą weselnym pod dom Panny Młodej. Towarzyszą im muzykanci i liczna rodzina Pana Młodego zza Sanu. Po scenie błogosławieństwa i zaślubin korowód wyrusza do kolejnego miejsca, czyli domu weselnego.

Przechodzenie gości z domu Panny Młodej, poprzez bramy weselne do miejsca gdzie miała odbywać się gościna to pokonanie odległości jednego kilometra. Bramy to pomysłowe zapory na drodze, przy których odgrywane są dowcipne scenki rodzajowe, improwizuje się śmieszne sytuacje, do których angażuje się państwa młodych i wyznacza im zadania do wykonania. Improwizacje te są zaplanowane, a stroje i rekwizyty starannie dobrane. Podczas widowiska przygotowano dwie bramy weselne: bramę mieszczańską i bramę cygańską. W pierwszej połączono folklor okolicznych wsi i mieszczańskie zwyczaje, a także zachowano pewną odmienność w strojach, a nawet w zachowaniach ludzi „z miasta”, opowiedzianych w przyśpiewkach: „W Dynowie na stacji muzykanci grają, bogaci habele wesele sprawiają. Wesele, wesele w Dynowie miasteczku, jedzą tu po pańsku, po jednym ciasteczku.” Druga brama to typowa dla ówczesnych zabaw scenka rodzajowa, gdzie młode cyganki chcą wywróżyć Panu Młodemu przyszłość, tym samym odciągają go od rodziny i swojej wybranki serca. Całości towarzyszy muzyka cygańska odgrywana na żywo, która oddaje burzliwe emocje, gdy Swaszka broniąc Pana Młodego wdaje się w potyczkę słowną z Cyganami.

Etnoperformens obejmował następujące obrzędy:

1. Pan Młody przybywa pod dom Panny Młodej wraz z rodziną, Drużbą, Swaciami oraz muzykantami.  
Stacja kolejki wąskotorowej w Dynowie, ul. Kolejowa.
2. Drużba wita się z rodziną Pary Młodej oraz Swaszką.
3. Drużba i Swaszka targują się o Pana Młodego. Po ustaleniu, który z mężczyzn przyszedł prosić o rękę - Swaszka pokazuje Młodemu inne dziewczęta i prosi go o dokonanie wyboru panny. Ostatecznie Młodzi zostają połączeni, a osoby kierujące weselem wymieniają się nawzajem „zapłatą”, którą wcześniej wynegocjowali.
4. Błogosławieństwo Pary Młodej przez rodziców. Ten obrzęd prowadzi Starosta weselny, który rozpoczyna go od krótkiej przemowy o miłości.
5. Scena zaślubin. Młodzi klękają przed obrazem z wizerunkiem Maryi, już razem na znak połączenia węzłem małżeńskim.
6. Po zaślubinach korowód prowadzony przez Drużbę i muzykantów wyrusza do domu weselnego. Na wozach przewożeni są Młodzi z rodzicami oraz Swaszką z Drózkami. Pozostała część rodziny i goście idzie pieszo.
7. Bramy weselne. Para Młoda zostaje zatrzymana przez dynowskich Habeli (mieszczan) na ul. Kolejowej oraz przez grupę Cyganów na ul. Plażowej.
8. Rodzice witają Młodych chlebem i solą przed wejściem do domu weselnego – wiata na terenie Ośrodka Turystycznego „Błękitny San” zaadaptowanego pod widowisko na wzór chaty wiejskiej.
9. Korowód weselników tańcem „chodzony” wchodzi na gościnę. Drużba wita gości z Ulanicy, Dylągowej, Dynowa, Harty, Bachórza, Pawłokomy oraz z Ulucza (Zespół „Widymo”).
10. Wnoszenie gorących potraw przez rodzinę z Ulanicy, przyśpiewki do Kuchennej, Starosty i Drużby
11. Wspólna zabawa rodziny i gości weselnych na ślubie Kasi z Ulanicy i Antka zza Sanu.

12. Swacia wnoszą Korowala (tradycyjne ciasto weselne udekorowane szyszkami) śpiewając „Dalej chłopcy, dalej żywo”. Drużki i rodzice Młodych częstują nim wszystkich gości. Swaszka rozdaje szyszki weselne.
13. Oczepiny. Dróżki śpiewają „Oj, chmielu, chmielu”, a w tym czasie Swaszka zaplata włosy Pannie Młodej i nakłada jej czepiec na głowę. Od tej pory „panna” staje się „babą”.
14. Odprawa Pary Młodej na drugą stronę rzeki San, do rodziny Pana Młodego.

Przemieszczający się barwny korowód widzów i aktorów sprawił, że wszyscy poczuli się jak na prawdziwym tradycyjnym weselu, pomimo że przestrzeń była jak najbardziej współczesna. Ponad 500 osób stało się gośćmi i po dotarciu do domu weselnego, przygotowanego na wzór chaty wiejskiej, zostało wciągniętych w widowisko i tylko stroje odróżniały nas „aktorów” od „gości – aktorów”, którzy przybyli na wesele. Na chwilę zapomnieliśmy o wszystkim, a przestrzeń do tej pory obca - stała się miejscem bliskim/znany, które wspólnie stworzyliśmy w celu realizacji widowiska. Stało się tak, gdyż udało się wzbudzić prawdziwe zaangażowanie ludzi prowadzące do intensyfikacji doświadczenia. Byliśmy akuszerami ponownego odtworzenia za pomocą form teatralnych fragmentów ludzkiego życia, w tym przypadku obrzędów weselnych, które są nadal żywo przeżywane.

W trakcie wesela, a także po nim prowadzone były wywiady z uczestnikami przedstawienia: aktorami i widzami. W sierpniu i wrześniu ponownie przeprowadzono rozmowy z uczestnikami, którzy mogli ocenić wydarzenie z pewnego dystansu czasowego. Celem tych wywiadów było poznanie wewnętrznych doświadczeń i przeżyć, które pojawiły się w trakcie przedstawienia, ewaluację widowiska, ale także zbadanie, na ile etnoperformans sprawdził się w funkcji performatywnej, wprowadzając zmianę społeczną do środowiska lokalnego. Z rozmów wynika, że udało się zatrzeć granice między tym, co rzeczywiste, a tym co teatralne. Mówili o tym zarówno widzowie, jak i aktorzy: „Jako gość weselny bawiłem się super jak na prawdziwym weselu. Było bardzo naturalnie. Podoba mi się taka forma, bo jest prawdziwa, autentyczna”; „Nasza generacja, bo myśmy to przeżyli, dla nas to było życie. Wszystko było w głowie, to wychodziło samo. Sytuacja sama pokazuje, co mówić, co robić.” Aktorzy podkreślali, że role, które odgrywali stały się spontanicznie rolami społecznymi znanymi z życia codziennego, które zostały przywołane i odtworzone w przygotowanym kontekście teatralnym. Teatr był jedynie ramą, w której zdekontekstualizowana wiedza lokalna została unaoczniona: „My nie odgrywaliśmy roli, robiliśmy to naturalnie. Ja już wiele ról na innych weselach odegrałem, dlatego dla nas scenariusz nie był potrzebny. Tak jak kiedyś, wiadomo było co robić. Na początku bałam się, że jakaś forma teatralna nas usztywni, i te role będą właśnie sztuczne. A tak w ogóle się nie stało. Było na przykład mnóstwo osób, które czuły się ważnymi gośćmi weselnymi, bo miały przypięty bukiet i czuły się zaproszonymi na wesele gośćmi, jedli chleb ze smalcem, czy proziaki, spróbowali tej kapusty albo wypili kieliszek wódki, i przez to czuli się ważni.”

Także młodzież, która nie uczestniczyła w tradycyjnych weselach szybko przekraczała granicę między teraźniejszością i przeszłością. Jak wspomina aktorka odgrywająca Pannę Młodą: „Zauważyliśmy zmianę w nadawaniu znaczeń swojej przeszłości oraz życiu tych, którzy byli przed nami. Wydaje się, że otwarta, forma teatralna czyli performans dał możliwość »zajrzenia ponownie« nie tylko do wspomnień, ale do »siebie odczuwającego w minionej rzeczywistości«.” Młodszy uczestnicy mieli możliwość poznawania przez działanie, redefinicji stereotypowego postrzegania przez nich kultury ludowej jako skostniałego folkloru: „Jak się mówi o tamtych czasach, to podkreśla się, że to były takie pobożne czasy, że wszyscy tylko chodzili do kościoła, a tutaj było widać, że nie zawsze, że były też takie chwile rozluźnienia, że potrafili się bawić.” Aktorka odgrywająca Pannę Młodą zauważyła, że „to nie było tak, że byliśmy aktorami i musieliśmy odegrać role, tylko naprawdę można było poczuć się tak, jakby było się tą osobą i nie trzeba było udawać.” Lokalne tradycje weselne stały się płaszczyzną uwspólnotwienia mieszkańców okolicznych wsi we wspólnym działaniu artystycznym: „Integracja wszystkich wsi i ludzi, którzy dotąd się nie spotykali. To było takie miłe, że na próbach wszyscy się witali ze sobą, doradzali sobie, pomagali. I dlatego trzeba powiedzieć, że to było wielkie wydarzenie.”

\*\*\*

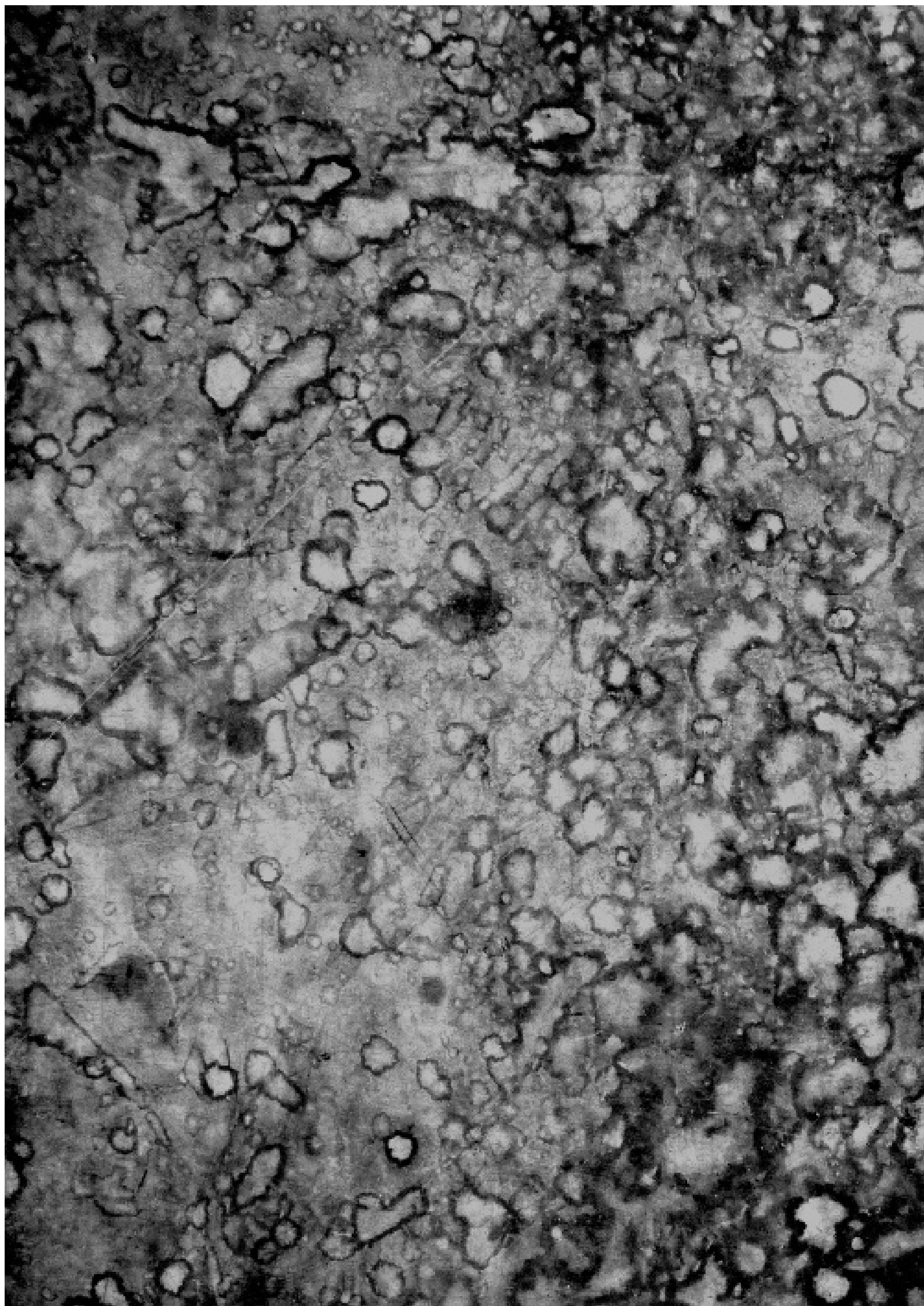
Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

- Patti Lather, Elisabeth St. Pierre, „Post-qualitative research,” *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26(6) (2013): 629-633.
- <sup>2</sup> Johnny Saldaña, *Ethnotheatre: research from page to stage* (Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2011), 13.
- <sup>3</sup> Jim Mienczakowski, „Ethnodrama: Performed research – limitations and potential,” w *Handbook of Ethnography*, red. Paul Atkinson et al. (Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2001), 468.
- <sup>4</sup> Dwight Conquergood, „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 397-414.
- <sup>5</sup> Saldaña, *Ethnotheatre...*, 13-14.
- <sup>6</sup> Jim Mienczakowski, „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 415-432.
- <sup>7</sup> Ditte Tofteng, Mia Husted, „Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment,” *Action Research* 9 (2011): 27-41.
- <sup>8</sup> Np. Victor Turner i Edith Turner, „Performing ethnography,” *The Drama Review* 26 (2) (1982): 33-50.
- <sup>9</sup> Stephen Eddy Snow, *Performing the pilgrims: A study of ethnohistorical role-playing at Plimoth Plantation* (Jackson MS: University of Mississippi Press, 1993).
- <sup>10</sup> Mienczakowski, „The Theater of Ethnography...”, 415-432.
- <sup>11</sup> Conquergood, „Performing as a Moral Act...”, 397-414.
- <sup>12</sup> Elżbieta Siarkiewicz, Ewa Trębińska-Szumigraj i Daria Zielińska-Pękał, *Edukacyjne prowokacje. Wykorzystanie etnografii performatywnej w procesie kształcenia doradców* (Kraków: Impuls, 2012).
- <sup>13</sup> Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985).
- <sup>14</sup> Tomasz Zaluski, „Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance,” *Sztuka i Dokumentacja* 9 (2013): 49-60.
- <sup>15</sup> Kate Rossiter et al., „Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research,” *Social Science & Medicine* 66 (2008): 130-146.
- <sup>16</sup> Norman K. Denzin, *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture* (Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2003).
- <sup>17</sup> Mienczakowski, „Ethnodrama...”, 469.
- <sup>18</sup> Michael Burawoy, „For Public Sociology,” *American Sociological Review* nr 70 (2005): 4-28.
- <sup>19</sup> Mienczakowski, „Ethnodrama...”, 468-476.
- <sup>20</sup> Denzin, *Performance ethnography...*
- <sup>21</sup> Tadeusz Burzyński, „Zwyczaj, wierzenia i obrzędy weselne wsi z okolic Dynowa,” w *Wesele. Materiały z konferencji Obrzędowość weselna w Rzeszowskiem - tradycja i współczesność*, red. Krzysztof Ruszel (Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 2001), 169-184.
- <sup>22</sup> Józef Burszta, „Folklorizm w Polsce,” w *Folklor w życiu współczesnym*, red. Bogusław Linette (Poznań: Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, 1970), 9-26.
- <sup>23</sup> Łukasz Sochacki, „Zjawisko »etnodesign«,” w *Geertz a hybrydowa wersja antropologii interpretacyjnej*, red. Adam Szafranski (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011), 169-181.

## Bibliografia

- Burawoy, Michael. „For Public Sociology.” *American Sociological Review* 70 (2005): 4-28.
- Burszta, Józef. „Folklorizm w Polsce.” W *Folklor w życiu współczesnym*, red. Bogusław Linette, 9-26. Poznań: Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, 1970.
- Burzyński, Tadeusz. „Zwyczaj, wierzenia i obrzędy weselne wsi z okolic Dynowa.” W *Wesele. Materiały z konferencji Obrzędowość weselna w Rzeszowskiem - tradycja i współczesność*, red. Krzysztof Ruszel, 169-184. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 2001.
- Conquergood, Dwight. „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 397-414. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Denzin, Norman K. *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2003.
- Lather, Patti i Elisabeth St. Pierre. „Post-qualitative research.” *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26 (6) (2013): 629-633.
- Mienczakowski, Jim. „Ethnodrama: Performed research – limitations and potential.” W *Handbook of Ethnography*, red. Paul Atkinson et al., 468-476. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2001.
- Mienczakowski, Jim. „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 415-432. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Rossiter, Kate, et al. „Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research.” *Social Science & Medicine* 66 (2008): 130-146.
- Saldaña, Johnny. *Ethnotheatre: research from page to stage*. Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2011.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Siarkiewicz, Elżbieta, Ewa Trębińska-Szumigraj i Daria Zielińska-Pękał. *Edukacyjne prowokacje. Wykorzystanie etnografii performatywnej w procesie kształcenia doradców*. Kraków: Impuls, 2012.
- Snow, Stephen Eddy. *Performing the pilgrims: A study of ethnohistorical role-playing at Plimoth Plantation*. Jackson MS: University of Mississippi Press, 1993.
- Sochacki, Łukasz. „Zjawisko »etnodesign«.” W *Geertz a hybrydowa wersja antropologii interpretacyjnej*, red. Adam Szafranski, 169-181. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011.
- Tofteng, Ditte i Mia Husted. „Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment.” *Action Research* 9 (2011): 27-41.
- Turner, Victor i Edith Turner. „Performing ethnography.” *The Drama Review* 26 (2) (1982): 33-50.
- Zaluski, Tomasz. „Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance.” *Sztuka i Dokumentacja* 9 (2013): 49-60.



# KAROLINA SIKORSKA

## ARTYSTKI W PRACY I O PRACY. POZNAWCZE WYMIARY SZTUKI

Autorki niedawno opublikowanego raportu *Marne szanse na awanse?*, wydanego przez Fundację Katarzyny Kozyry, zwracają uwagę, że na polskich uczelniach plastycznych zatrudnionych jest zdecydowanie mniej kobiet aniżeli mężczyzn, mimo że to kobiety stanowią tam większość studentek.<sup>1</sup> Stanowiska naukowe zajęte przez kobiety to zaledwie 35% wszystkich stanowisk naukowych w roku 2013. I im wyższe stanowisko – tym rzadziej były one na nim zatrudniane (podział stanowisk w obrębie powyższych, zajmowanych przez kobiety 35%: profesorki – 22%, adiunktki – 34%, asystentki – 50%).<sup>2</sup> Mimo że praca na uczelni jest jedną z możliwych form realizacji kariery artystycznej dla kobiet artystek, to taki etat postrzegany jest jako prestiżowy, dający duże możliwości, ale i gwarantujący zabezpieczenia socjalne – tak cenne w dobie coraz większej płynności i elastyczności zatrudnienia. Można to rozpatrywać w świetle zjawiska szklanego sufitu, dotyczącego nie tylko kobiecych karier w sztuce i na uczelniach artystycznych, ale i w biznesie czy polityce.<sup>3</sup> Możemy także odnaleźć powiązania z ciągle aktualnymi problemami stojącymi za pytaniem Lindy Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*.<sup>4</sup> Nadal bowiem dość często w środowiskach artystycznych dominują przekonania o „męskim powołaniu do sztuki”, a rozmaite instytucje społeczne legitymizują nierówne traktowanie kobiet i mężczyzn, co niweczy możliwość zaistnienia podobnych warunków artystycznego rozwoju. Różne formy aktywności artystycznej i artystycznej pracy są zatem połączone również z płcią jako istotnym czynnikiem wytwarzania i odtwarzania społeczno-kulturowych pozycji. W tym kontekście praca może być zarówno ramą, poprzez którą postrzega się działania określonej jednostki, jak i źródłem konfliktu, ujawniającym nierówności i społeczne hierarchie:

„(...) nie tylko praca wciąż jest centralnym mechanizmem osiągnięcia społecznej dominacji, ale również opór wobec narzucania pracy oraz ich próby przekroczenia jej, wytworzenia nowych form organizacji społecznej, wciąż stanowią jądro społecznego konfliktu”.<sup>5</sup>

Biorąc za punkt wyjścia powyższe rozpoznania, chciałabym w tym artykule odpowiedzieć na pytanie o sposoby postrzegania i rozumienia pracy w działalności artystek. Rozumiem je jako pytanie o poznawczy wymiar praktyk artystycznych, który można łączyć z nurtem badań opartych na sztuce. Susan Finley widzi bowiem badania posługujące się sztuką jako konsekwencję, po pierwsze – zaangażowania nauk społecznych w sprawy świata społecznego, po drugie – jako efekt zainteresowania wprowadzaniem zmian za pomocą sztuki w zastanych porządkach społecznych. Co więcej, badaczka wskazuje na połączenie oporu politycznego, procesu pedagogicznego i działania performatywnego jako na konstytutywne dla tego rodzaju badań, podkreślając ich cel, jakim jest transformacja dominującego porządku społecznego.<sup>6</sup> Sztuka potraktowana jako narzędzie rearanżacji rzeczywistości, a w szczególności performans, ma – jej zdaniem – nie tylko podawać w wątpliwość obowiązujące normy i społeczne reguły, ale w najbliższej

przyszłości także przyczynić się do rozwiązywania przez naukę problemów o charakterze politycznym: „Korzystając z ustaleń Freirego (...) można wskazać dwa zasadnicze zadania, jakie stawia przed sobą rewolucyjna pedagogika posługująca się sztuką, będące zarazem podstawowymi celami całego humanistycznego skrzydła badań społecznych. Owe zadania to: a) demaskowanie opresji oraz b) zmiana istniejących praktyk”.<sup>7</sup>

W tym kontekście działanie artystyczne może być postrzegane jako narzędzie poznawcze, bowiem dąży do rozpatrywania, doświadczania i rozumienia tak swojego otoczenia, jak i zjawisk czy elementów je tworzących lub na nie oddziałujących.

## Podwójne nie-uprzywilejowanie

Sztuka kobiet, sztuka tworzona przez kobiety, sztuka kobieca czy też sztuka feministyczna to określenia w różny sposób naznaczone przekonaniem o charakterze kulturowym, w różny sposób wartościowane i często też odsyłające do różnych zjawisk i estetyk. Każde z tych pojęć nie tylko w obszarze sztuk wizualnych, ale i w przestrzeni literatury czy filmu ma już swoją historię, funkcjonując w obrębie wielu zróżnicowanych studiów.<sup>8</sup> Mimo to określenie sztuki „kobieca” (a tym bardziej feministyczną) nadal wzbudza w Polsce wiele kontrowersji. Nierzadko odsyła też do opozycji uwierzytelniającej uniwersalistyczne podejście do sztuki: między działaniem i wytworem artystycznym nacechowanym płciowo (zazwyczaj chodzi o płć żeńską) – a działaniem i wytworem tego nacechowania nieposiadającym. Zainteresowane teoriami feministycznymi artystki i badaczki sztuki współczesnej zdając sprawę z istnienia tego podziału, odrzucają jego pretendujący do neutralności charakter. Tym samym podkreślają uzależnienie pracy kobiet i mężczyzn od przeobrażających się społeczno-kulturowych warunków, wyznaczających przestrzeń pola sztuki. Co więcej, sama płć/rodzaj – jak stwierdza Griselda Pollock nie są: „ahistoryczne, apolityczne lub zwyczajnie prywatne. Jakkolwiek mogą być ujmowane historycznie i teoretycznie jedynie poprzez uznanie właściwych dla nich «okoliczności czasu» i obszarów, na których funkcjonują w sposób najbardziej formatywny – języka i obdarzonej płcią podmiotowości”.<sup>9</sup>

Tę specyfikę miejsca, czasu i okoliczności społeczno-kulturowych oddają w swoich pracach artystki, zastanawiając się nad idiomem tak współczesnej artystki właśnie, jak i poddając pod namysł rzeczywistość bliską współczesnym kobietom i ich pracę. Oba tryby powiązane są z podwójnie nieuprzywilejowaną pozycją artystek we współczesnej Polsce. Jako kobiety (choć oczywiście w obrębie tej kategorii będą pojawiać się różnice, gdy uwzględnimy pochodzenie społeczne i status ekonomiczny kobiet czy też kolor skóry, wiek, seksualność) wykonują one pracę, która częściej jest niżej wartościowana aniżeli praca mężczyzn, co jest zgodne z budowanymi i podtrzymywanymi w zachodniej kulturze opozycjami między tym, co męskie a tym, co kobiece<sup>10</sup> i ich wartościowaniem.<sup>11</sup> Z kolei jako artystki w postfordowskim świecie zajmują coraz bardziej sprekaryzowane pozycje, będąc też coraz bardziej zagrożone projektowym systemem pracy, którego właściwościami są, m.in. niestabilność, niepewność wynagrodzeń czy częsty brak możliwości wymiany kapitału symbolicznego na ekonomiczny.<sup>12</sup> Praca artystyczna często też nie jest opłacana (dotyczy to nie tylko kobiet), co można powiązać z normami obowiązującymi w neoliberalnej rzeczywistości społecznej, łączącymi się z przekonaniem, jakie żywią artyści i artystki, którzy „godzą się pracować (na przykład wystawiać) za darmo ze względu na wewnętrzną konieczność zaistnienia lub w nadziei na uznanie, które będzie drogą do uzyskania dochodów w przyszłości”.<sup>13</sup> Dodatkowo takie oczekiwania mają nierzadko sami pracodawcy czy instytucje sztuki, wymagając z jednej strony bezpłatnych staży – z drugiej przekonując artystów i artystki, że ich praca nie tyle jest pracą, co misją, specjalnym zadaniem, wymagającym zaangażowania i „zwracającym się w prestiżu”.

A skoro często praca artystek nie jawi się jako forma zarabiania na życie, można porównać ją z pracą domową – zaś ta z kolei, jak stwierdza Angela Davis: „(...) ponieważ praca w domu nie przynosi zysku, w sposób naturalny uznano ją za gorszą formę pracy w porównaniu z kapitalistyczną pracą najemną”.<sup>14</sup> Praca domowa także może być rozumiana w kontekście misji do wypełnienia, w której nie tyle liczy się zarobek, co podołanie określonym ideom-zadaniom, wysoce waloryzowanym kulturowo w rezerwarze wzorców osobowych dostępnych kobietom. I w przypadku wielu artystek, które próbują godzić role społeczne oraz funkcje zawodowe, ich miejscami pracy są warsztaty czy biurka znajdujące się w domach (nie są oddzielnymi, odizolowanymi od strefy domowej przestrzeniami).<sup>15</sup> Dom staje się także miejscem pracy ze względów ekonomicznych, kiedy artystek nie stać na własne pracownie. Paradoks sytuacji współczesnych artystek polega jednak na tym, że z jednej strony wykonują pracę, która ma być



zarobkowa, ma przynosić gratyfikacje finansowe, a z drugiej strony – tę samą pracę postrzega się często jako zabawę, hobby czy pasję, której nie można „zanieczyścić” wymiarem ekonomicznym (zgodnie z popularnym poglądem, że prawdziwi artyści są biedni<sup>16</sup>).

Co więcej, w tym splocie przekonań i uwarunkowań dotyczących artystycznej pracy kobiet znajdują się również postulaty postfeminizmu, współgrające z neoliberalnym promowaniem powiązania między emancypacją a pracą najemną kobiet.<sup>17</sup> Karen Ruddy nazywa zresztą postfeminizm „neoliberalną technologią rządzenia”, za sprawą której kobiety nie stawiają oporu, kiedy narzucany jest im upłciowiony podział pracy, maskowany ideami indywidualizmu i samorealizacji: „(...) chociaż udział w rynku daje kobietom poczucie wyzwolenia od patriarchalnej struktury rodziny, zarazem integruje je ze zbudowanym na nierównościach kapitalistycznym systemem gospodarczym (...). Kobiety od zawsze pracują zarobkowo, ale promocja młodych kobiet jako podmiotów gospodarczych zdolności odbyła się w okresie ekonomicznej restrukturyzacji prowadzącej do wzrostu znaczenia zdominowanych przez kobiety prac elastycznych i w niepełnym wymiarze godzin, a także spadku zarobków mężczyzn, który sprawił, że uczestnictwo kobiet w formalnej gospodarce stało się koniecznością”.<sup>18</sup>

To znaczenie figury „młodej dziewczyny” we współczesnej kulturze podkreśla również Ewa Majewska, zwracając uwagę na jej uwikłanie w produkcję stereotypów dotyczących pracy i życia kobiet w różnych środowiskach, klas społecznych czy o różnych seksualnościach. „Młoda dziewczyna” może być bowiem uosobieniem, wręcz utopijnym spełnieniem postulatów postfeministycznych – jest niezależna, zbuntowana, mobilna, kreatywna. Ale rewersem tego wyobrażenia także w świecie sztuki jest kobieta „wtórnie obciążona odpowiedzialnością za skutki demontażu polityki społecznej”, co jak dopowie Majewska, ma szczególne znaczenie w takich krajach jak Polska, gdzie „wobec kobiet stosuje się dziś takie oczekiwania, jak wobec kobiet żyjących w krajach zachodnich, jednocześnie nie zapewnia się im analogicznych systemowych form wsparcia. Wynikać stąd może nie tylko gorsza praktyka skutkująca niespotykanym w innych krajach wyzyskiem kobiet, ale również relatywna słabość narracji feministycznej, która zawsze może zostać spacyfikowana argumentem z »prawnej równości kobiet i mężczyzn«”.<sup>19</sup>

Oznacza to, że sama możliwość podjęcia przez kobiety, także artystki, pracy nie stanowi od razu o emancypacyjnym charakterze tej pracy. Tak Ruddy, jak i Majewska, podkreślają bowiem i złożoność sytuacji kobiet na rynku pracy (związaną z różnymi pozycjami, zajmowanymi w polu społecznym), i nieoczywisty, zawołowany charakter postfeministycznych dążeń wpisujących się w politykę globalnego kapitalizmu. Ruddy poddając pod namysł feminizację pracy i procesy przeobrażające współczesne stosunki pracy, pokazuje, w jaki sposób kobiety ponoszą koszty tych procesów, biorąc na swoje barki odpowiedzialność, której pozbywają się państwa.

W zarysowanym powyżej kontekście Majewska odnosi się bezpośrednio do pola sztuki, pisząc o „dziewczyńskim” wymiarze praktyk artystycznych, realizowanych w dobie „projektów”, w dłuższej perspektywie uniemożliwiających artystkom stabilne zatrudnienie:

„Innym obszarem, w którym figura młodej dziewczyny zdaje się niepodzielnie panować, jest obszar produkcji artystycznej, gdzie niezliczone »wizyty studyjne«, »programy rezydencyjne« czy »projekty« organizują życie jednostki tak, jakby była ona wiecznie młoda, bezdietna i wolna od zobowiązań rodzinnych, a zarazem współczująca, empatyczna i łatwo nawiązująca kontakt z otoczeniem. Projekty site specific, które zazwyczaj cenimy za to, że są nastawione na nawiązanie kontaktu z lokalną »społecznością« albo przynajmniej z »lokalną kulturą« czy »historią«, zazwyczaj nie mogą się udać, gdyż stanowią zaledwie element w dynamicznie zmieniającym się życiu człowieka, który ciągle się przemieszcza i ciągle jest obligowany do robienia «czegoś nowego». Ta modernistyczna z ducha, a postmodernistyczna w treści (często w najgorszym sensie tego słowa), praktyka napotyka oczywiście ograniczenia wynikające z biologicznych realiów życia i zdrowia człowieka, który na ogół ma jedno serce, jedno ciało, tylko dwie ręce i po prostu nie może w trakcie jednego życia uczestniczyć w życiu i kulturze kilkudziesięciu bardzo od siebie różnych społeczności”.<sup>20</sup>

Praca współczesnych artystek – etatowa, ale dużo częściej na zleceniach i w oparciu o umowy o dzieło – oznacza niejednokrotnie nie tylko czas i wysiłek uzgodniony i zaplanowany, przekładający się bezpośrednio na wynagrodzenie, ale i konieczność generowania okoliczności umożliwiających te działania – co przekłada się z kolei na zdobywanie pieniędzy na projekty, walkę o stanowiska na uczelniach, pertraktacje z instytucjami czy pisanie i rozliczanie grantów. Wszystko to zaś wiąże się z warunkami „kontraktu płci”, zasadzającego się na dominujących w danym czasie sądach normatywnych dotyczących męskich i kobiecych ról społecznych. Tym bardziej, że pracę artystyczną kobiet postrzega się często inaczej niż pracę męskich artystów, stosuje inne kryteria, umieszcza w innych kontekstach interpretacyj-

nych – by w ostateczności także inaczej ją wycenić, co w pełnym sprzeczności ulu pracy afektywnej (jak określa przestrzeń sztuki Hito Steyerl<sup>21</sup>) pozostaje często bez komentarza i nie rodzi oporu. Wszak kryteria oceny sztuki są dość swobodne, a widzialność władzy dystynkcji i posługiwania się kodami kulturowymi i estetycznymi – rozproszona. W tym kontekście nie dziwi, że artystki podejmują w swoich pracach zagadnienia pracy – domowej, najemnej, twórczej, która jest ich udziałem, ale i udziałem innych kobiet. Naświetlają w ten sposób zjawiska tym różnym rodzajom pracy towarzyszące, problematyzują jej mechanizmy, wreszcie – analizują i krytykują jej upłciowiony charakter. Tym samym praktyka artystyczna przynosi rozpoznania dotyczące trybów, mechanizmów i wartości przypisywanych kobiecej pracy, które kwestionują obowiązujące społeczne *status quo*. Analizy kulturowe prowadzone przez artystki w ich pracach o pracy można zatem próbować usytuować w obszarze badań, których celem jest tak rozpoznanie i diagnoza współczesnej rzeczywistości i występujących w niej stosunków pracy, jak próba wpłynięcia na nią i jej rearanżacje.

## Kobiece prace o kobiecej pracy

Artystki podejmujące zagadnienie pracy w swoich działaniach sprawiają, że wbrew maskującej nierówności neoliberalnej logice sukcesu – tryby pracy kobiet i mężczyzn przestają być przezroczyste. Przyglądając się im możemy dostrzec wartości stojące za politykami zatrudniania kobiet artystek na uczelniach plastycznych (co pokazuje raport *Marne szanse na awanse*), sposoby uwewnętrzniania społecznych oczekiwań wobec płci – widoczne w przygotowywanych przez pracowników instytucji sztuki programach wystawienniczych czy edukacyjnych bądź też mechanizmy rządzące współczesnymi gospodarstwami domowymi. Oczywiście, każda z tych przestrzeni nie jest izolowana od przekonań i norm fundujących dominującą kulturę, w której jest usytuowana. Oznacza to jednak, że upłciowiony podział pracy w polu artystycznym stanowi część złożonej rzeczywistości kulturowej, w której obowiązują społecznie zinternalizowane reguły kontraktu płciowego, zbudowanego na nierównościach między kobietami i mężczyznami. Mimo to artystki – choć wyposażone w багаż narosłych w ramach socjalizacji normatywnych i dyrektywalnych przekonań konstruujących dostępne im wzorce kobiecości – demontują zastane, przyswojone i narzucane im obrazy kobiecych aktywności w sferze produkcji, a sztuka staje tu i narzędziem poznawczym i orężem.

Przykładami takich działań mogą być przedsięwzięcia realizowane przez Elżbietę Jabłońską, Julię Popławską czy Joannę Wowrzeczkę. Jabłońska, której działania wielokrotnie analizowano w kontekście krytyki feministycznej<sup>22</sup>, realizuje wiele prac odsyłających do problemów życia codziennego kobiet, w którym łączą one pracę zawodową z pracą reprodukcyjną i domową. Tym samym artystka wskazuje na kłopotliwy i uwikłany w wiele społeczno-kulturowych kontekstów status doświadczeń kobiecych, poddawanych presji logiki neoliberalnego sukcesu. Analizując jej cykl prac *Przez żółdek do serca*, Joanna Kobyłt stwierdza: „Jabłońska powtarza ten cykl kilkakrotnie, za każdym razem definiując siebie jako oddającą się pracy domowej, nie jako celebrytkę świata sztuki. Od razu nasuwa się pytanie, dlaczego degradowuje swoją pozycję, nie chcąc w pełni skorzystać z przywilejów, jakie daje jej status artystki. Być może właśnie dlatego, że pomiędzy pracą zawodową i nieodpłatną pracą domową nie powinno być różnicy. Praca artystyczna, w tym wypadku performance – udokumentowany, znajdujący później miejsce w obiegu kultury, zyskujący popularność i reprodukowany w postaci ikonicznego zdjęcia – jest produktem, efektem wykonanej wcześniej pracy, po który odbiorca przychodzi do galerii. Wprowadzenie pracy reprodukcyjnej – jako pracy artystycznej – w obieg sztuki dopiero nadaje jej status pracy jako takiej. Oczywiście, nie zyskuje ona statusu pracy cieszącej się podobnym szacunkiem co praca urzędnika czy przedsiębiorcy, niemniej jednak zaczyna być kojarzona z działalnością usługową”.<sup>23</sup>

Jak podkreśla Kobyłt, sztuka pozwala wyraźnie dostrzec pracę, zazwyczaj nieodpłatną, wykonywaną w domu. Na ten aspekt kobiecych doświadczeń intensywną uwagę kierują artystki w kulturze zachodniej już od połowy XX wieku, gdy tak jak Martha Rosler czy Judy Chicago, poddają krytyce role społeczne tradycyjnie przypisane kobietom. Mimo to problem, jakim jest potrzeba redystrybucji pracy między sferą intymną, prywatną a sferą publiczną, nadal pozostaje aktualny. Tym bardziej w kraju takim, jak Polska, gdzie sukcesywnie znikają gwarantowane dawniej przez państwo środki wspierające sektor edukacji i opieki, choć zobowiązania pozostają – a ich kosztami obarczane są zdecydowanie częściej kobiety niż mężczyźni.<sup>24</sup>

Praca kobiet stała się także tematem filmu z 2013 roku Julii Popławskiej – *Bo jak się czegoś*

*mocno chce*. Artystka pokazuje w nim kobiety zatrudnione do sprzątanania w gospodarstwach domowych w Niemczech. Film z jednej strony pokazuje warunki pracy i towarzyszące im opowieści, z drugiej – wskazuje na heroizm głównej bohaterki, która poświęca się na rzecz utrzymania domu i rodziny. Jak mówi sama artystka: „Główna bohaterka pochodzi z Zielonej Góry. Miała nadzieję, że wyjeżdża na rok, dlatego co miesiąc stawiała się w Urzędzie Pracy, w którym była zarejestrowana jako bezrobotna. Przez 5 lat nie dostała ani propozycji pracy w swoim zawodzie ani żadnej innej propozycji. Wyjechała 18 lat temu, gdy najmłodsza córka miała 1,5 roku. Przed podjęciem pracy jako sprzątaczką w Berlinie, utraciła stanowisko w prywatnej firmie. (...) To, że tam została, spowodowały długi. Początkowo pracowała w Berlinie tylko jeden dzień w tygodniu. Ale mąż był bezrobotny przez cały rok, przez co wpadł w alkoholizm. Z czasem potrzebowała więcej pracy. Zaczęła sprzątać kolejne mieszkanie. (...) Po 8 latach pracy na emigracji jej córka zaczęła chorować. Krótco potem zdecydowała się na rozwód. I tak opuściła, wraz z dziećmi, dom, który przez tyle lat utrzymywała. Nie mieli gdzie mieszkać. Dzięki pomocy rodziny wzięła kredyt. Odtąd, uwiązana kredytem, nie może pozwolić sobie na rzucenie pracy”.<sup>25</sup>

Historię, opowiedzianą przez Popławską, można odnieść do sytuacji społeczno-gospodarczej Polski, zaistniałej po transformacji ustrojowej.<sup>26</sup> Ważnym jej elementem jest uwikłanie kobiet w restrukturyzację sektora publicznego, związanego z opieką i edukacją – a tym samym w pracy artystki – zwrócenie uwagi na koszty przeobrażeń, jakie ponoszą kobiety. Co więcej, najemna praca domowa stanowiąca usługę, znajdująca się zazwyczaj w sektorze nieformalnym – jak pokazuje wiele badaczek – jest nadal niedoszacowana i często niewidoczna, co przekłada się tak na stosunki pracownic z pracodawcami, jak i na socjalne aspekty tej pracy.<sup>27</sup> Film Popławskiej ponadto wydaje się niezwykle interesujący ze względu na refleksję, która po obejrzeniu go pojawia się jakby mimochodem – na ile artystka obrazuje życie innych kobiet, a na ile tą pracą zastanawia się nad własnym losem – przyszłością po zakończeniu studiów? Tym samym praca ta poddaje się kolejnemu wymiarowi interpretacji: dotyka miejsca artystek na rynku pracy (ryнку, na którym m.in. bardzo łatwo szafuje się stwierdzeniami o „produkcji bezrobotnych” przez wyższe uczelnie, w tym także uczelnie plastyczne).

Nacisk na kształcenie artystek i artystów a w konsekwencji także na ich możliwości zawodowe po zakończeniu studiów kładzie w swoich obrazach pt. *Efekty kształcenia i Kompetencje społeczne* również Joanna Wowrzeczka. Artystka maluje siebie i swoje studentki i studentów<sup>28</sup> na tabelkach ze wskaźnikami (tzw. efekty kształcenia, które uzupełniają dydaktycy na uczelniach wyższych), opisujących kwalifikacje absolwentów danego kierunku. Jak mówi sama Wowrzeczka: „Jestem przekonana, że w reprodukcji szkodliwej dla artystów sytuacji socjalnej czynny udział biorą Akademie i Uniwersytety. Sama uczestniczę w tej społecznej grze, nawet jeśli nie realizuję celów programowych, nawet jeśli tworzę przestrzenie świadomości w miejsce z gruntu źle zaplanowanych przedmiotów (np. marketing sztuki)”.<sup>29</sup>

Formularze, które stały się narzędziem wskazywania, jakiego rodzaju wiedza, umiejętności i kompetencje społeczne są niezbędne absolwentowi wyższej uczelni – pokazują też, jakiego rodzaju właściwości są oczekiwane i promowane na rynku pracy. Sprzeciw artystki, jak się zdaje, budzi w tym kontekście ich zestandaryzowany, schematyczny i dopasowany do dominujących w kulturze neoliberalnej wartości charakter. I jeśli umieścić to rozpoznanie w optyce płciowej – może się okazać, że wzorce te nie tylko nie uwzględniają różnorodności i złożoności kształcenia artystycznego, ale i promują wartości łatwiej dostępne mężczyznom niż kobietom.

## Praca kobiet, praca artystek

Kulturowe uwarunkowania pracy kobiet odnoszą się także do pracy artystek. Oczywiście, formułując w ten sposób pewną generalizację, bowiem tak jak kategoria kobiet jest pusta<sup>30</sup>, tak też mówienie o artystkach za każdym razem wymaga dookreślenia takich ich właściwości, jak wiek, pochodzenie społeczne czy status ekonomiczny. Chodzi jednak o wskazanie na szerszy kontekst obowiązywania sprawiedliwości genderowej<sup>31</sup> a także o pokazanie, że utrudnienia, z jakimi spotykają się artystki tak podczas studiów, jak i już po nich – wynikają nie tylko ze specyfiki pola sztuki (choć i ono odgrywa ważną rolę<sup>32</sup>), ale i z zanurzenia w rzeczywistości społecznej, zbudowanej na nierównościach między kobietami i mężczyznami, tak o charakterze uznaniowym, jak i redystrybucyjnym.<sup>33</sup>

Artystki takie, jak Elżbieta Jabłońska, Joanna Wowrzeczka czy Julia Popławska podejmując w swoich działaniach artystycznych temat pracy, wskazują na te niesprawiedliwości. Ich praktyka artystyczna ma wymiar poznawczy, uzewnętrznia i czyni intersubiektywnym doświadczenie kobiet pra-

cujących czy też mających znaleźć się na rynku pracy. Z jednej strony, jak w przypadku Jabłońskiej – tworzone są analogie między nieodpłatną pracą domową a pracą artystyczną, pozwalające zobaczyć społeczno-kulturowe uwarunkowania oddziałujące na postrzeganie statusu kobiecej pracy. Z drugiej strony – prace Wowrzeczki dają wgląd w systemowe przygotowanie artystek do pracy w zawodzie (i jego braki), a analizowany film Popławskiej stanowi analizę tak wyobrażeń, jak i faktycznej sytuacji pracowniczej współczesnych ekonomicznych emigrantek. Ich prace uświadamiają ponadto aktualność stawianych w sztuce, szczególnie intensywnie od lat siedemdziesiątych XX wieku, postulatów feministycznych, związanych tak z nikłą reprezentacją kobiet w *artworldzie*, jak i z rozdziałem sfery prywatnej i publicznej, maskującym społeczne nierówności. Zwracają też uwagę, że wyobrażenia na temat różnic płciowych w określonym czasie historycznym i miejscu mogą być instrumentami budowania społecznych hierarchii i kulturowych systemów wartości.<sup>34</sup> Te zaś wyraźnie wpływają nie tylko na sposoby rozumienia kobiecej czy męskiej pracy w polu sztuki, ale także na sposoby jej wynagradzania i widoczności. I mimo że w neo-liberalnej rzeczywistości tego rodzaju doświadczenia są kamuflowane, a postfeminizm celebrowuje sukcesy mobilnych i zawodowo elastycznych indywidualistek-profesjonalistek, praktyka artystyczna pozostaje podejrzliwa wobec tej rzeczywistości, badając ją i poddając próbom transformacji.

## Przypisy

Badania zostały przeprowadzone w dziewięciu ośrodkach akademickich, gdzie prowadzone są kierunki plastyczne: na sześciu Akademiach Sztuk Pięknych (w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie, Wrocławiu), na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz na Akademii Sztuki w Szczecinie (na Wydziale Malarstwa i Sztuki Mediów i na Wydziale Sztuk Wizualnych). Zob. Anna Gromada, Dorka Budacz, Juta Kawalerowicz i Anna Walewska, oprac., *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce* (Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation, 2016).

<sup>2</sup> Gromada, Budacz, Kawalerowicz i Walewska, *Marne szanse*, 5-6.

<sup>3</sup> Zob. np. Bogusława Budrowska, Danuta Duch i Anna Titkow, oprac., *Szklany sufit: bariery i ograniczenia karier polskich kobiet. Raport z badań jakościowych* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2003); Katarzyna Blicharska-Czubarą, oprac., *Zawodowa rola kobiet w społeczeństwie obywatelskim. Wielowymiarowy model dyskryminacji kobiet* (Szczecin: Wojewódzki Urząd Pracy w Szczecinie, 2011).

<sup>4</sup> Linda Nochlin, *Women, Art and Power & Other Essays* (New York: Harper & Row, 1989).

<sup>5</sup> Harry Cleaver, „Praca wciąż jest centralną kwestią,” tłum. Jakub Maciejczyk, *Recykling Idei*, nr 9 (2007): 25.

<sup>6</sup> Susanne Finley, „Badania postępujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie,” tłum. Michał Podgórski, w *Metody badań jakościowych*, tom 2, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 58-70.

<sup>7</sup> Finley, „Badania postępujące się sztuką,” 71.

<sup>8</sup> Zob. np. definicje literatury kobiet/kobiecej/ feministycznej proponowane przez polskie badaczki, m.in. Grażyna Borkowska, „Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?,” w *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasitowska (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001); Hanna Filipowicz, „Przeciw »literaturze kobiecej«,” w *Ciało i tekst...; Izabela Filipiak, »Literatura monstualna«, Ośka 1* (1999); Przemysław Czapliński et al, red., *Kalendarium życia literackiego 1976-2000* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003). Również w obszarze filmu badacze i badaczki często wyróżniają takie kategorie analityczne jak film kobiecy, kino kobiet czy film feministyczny, zob. np. Monika Talarczyk-Gubała, *Białe mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013); Małgorzata Radkiewicz, „Władzynie spojrzenia”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystki* (Kraków: Korporacja Ha!Art, 2010); Ewa Mazierska i Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema* (Oxford, New York: Berghahn Press, 2006); Grażyna Stachówna, red., *Kobieta z kamerą* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 1998).

<sup>9</sup> Griselda Pollock, „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki,” tłum. Mariusz Bryl, w *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów, Artium Quaestiones*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski i Wojciech Suchocki (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009), 659.

<sup>10</sup> Zob. np. artykuł Sherry B. Ortner ukazujący jak opozycja między „kulturą” a „naturą” przekłada się na opozycyjny charakter ról męskich i kobiecych: Sherry B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura do kultury”?* tłum. Teresa Hołówska, w *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. Teresa Hołówska (Warszawa: Czytelnik, 1982).

<sup>11</sup> Praca kobiet stereotypowo postrzegana jest jako mniej wymagająca, mniej skomplikowana czy nietwórcza (chodzi przede wszystkim o sektory pracy, tradycyjnie kojarzone z kobietami, takie jak opieka czy edukacja – ale nie edukacja wyższa). W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zjawisko feminizacji biedy, zob. BRIDGE, *Feminizacja ubóstwa*, tłum. Michalina Byra i Ewa Charkiewicz, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009 [2001], dostępny 20.05.2016, [http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge\\_feminizacja\\_ubostwa.pdf](http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge_feminizacja_ubostwa.pdf).

<sup>12</sup> Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, red., *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014), 66-67.

<sup>13</sup> Michał Kozłowski, „Praca darmowa,” w *Fabryka sztuki...*, 124.

<sup>14</sup> Angela Y. Davis, „Nadchodzący kres pracy domowej. Perspektywa klasy robotniczej,” tłum. Katarzyna Pękacka-Falkowska, *Recykling Idei* 13 (2012): 130.

<sup>15</sup> Co problematyzuje, np. wystawa *Przy warsztacie. Miejsca pracy badaczek, działaczek, artystek*, kuratorki: Karolina Kosińska, Monika Talarczyk-Gubała, Galeria Farbiarnia, Bydgoszcz, 18.05-24.06.2016.

<sup>16</sup> Zob. Hans Abbing, „Uwagi na temat wyzysku biednych artystów,” tłum. Piotr Juskowiak, w *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, z. 3 (Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana, 2011).

<sup>17</sup> Karen Ruddy, *Więcej niż backlash: wyobraźnia feministyczna, akumulacja przez wyłączenie i „nowy kontrakt seksualny,”* tłum. Adam Ostolski, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2013 [2011], dostępny 31.05.2016, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0118ruddy.pdf>.

<sup>18</sup> Karen Ruddy, *Więcej niż backlash*, 11.

<sup>19</sup> Ewa Majewska, „Prekariat i dziewczyna. Fetyszizm towarowy i emancypacja dziś,” *Praktyka Teoretyczna* 1[15] (2015): 225.

<sup>20</sup> Majewska, *Prekariat...*, 236.

<sup>21</sup> Hito Steyerl, „Polityka sztuki: sztuka współczesna a przejście do postdemokracji,” tłum. Jacek Dziubiński i Anna Molik, w *Praca i wypoczynek*, red. Krzysztof Gutfranski (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012), 279.

<sup>22</sup> Zob. np. Agata Jakubowska, „Przez żołądek do serca,” *Czas Kultury* 1/112 (2003); Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... sztuka i feminizm w Polsce* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010). Rozdziały „Sztuka codzienności” i „Od Matki-Polki do supermatki”; Ewa Tatar, „Elżbieta Jabłońska,” w *Teksty bis: słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki (Kraków: Korporacja Ha!Art, Fundacja Krakowska Alternatywa, 2006).

<sup>23</sup> Joanna Kobyłt, „Wartość dodatkowa sztuki domowej. O pracy artystycznej i reprodukcyjnej Elżbiety Jabłońskiej,” *Recykling Idei* 13 (2012): 192.

<sup>24</sup> Zob. Jane Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. Agata Czarnacka (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012).

<sup>25</sup> Julia Popławska, „Bo jak się mocno czegoś chce”. Wywiad z Julią Popławską, dostępny 31.05.2016, <http://www.rozbrat.org/kultura/film/3976-bo-jak-sie-mocno-czego-s-chce-wywiad-z-julii-poplawska>.

<sup>26</sup> Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, 245-274.

<sup>27</sup> Laurie Nisonoff, Lynn Duggan i Nan Wiegiersma, *Wprowadzenie – Kobiety w globalnej gospodarce w Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, red. Nalina Visvanathan, Lynn Duggan, Nan Wiegiersma i Laurie Nisonoff, tłum. Agata Czarnacka, Hanna Jankowska i Magdalena Kowalska (Warszawa: PAH, 2012) 242.

<sup>28</sup> Joanna Wowrzeczka jest pracownicą naukową cieszyńskiego Instytutu Sztuki, na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego.

<sup>29</sup> Joanna Wowrzeczka, „Efekty kształcenia, Kompetencje społeczne,” w *Workers of the Artworld Unite* red. Stanisław Ruksza (Bytom: CSW Kronika, 2013), 82. Kat. wyst. Tekst Wowrzeczki jest komentarzem do prac.

<sup>30</sup> Zob. Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 245-246.

<sup>31</sup> Nancy Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, tłum. Agnieszka Weseli (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 223.

<sup>32</sup> Kuba Szreder przekonująco pisze o społeczno-ekonomicznych uwikłaniach pola sztuki, postępując się metaforą „ciemnej materii sztuki” na określenie części świata artystycznego, który funkcjonuje poza głównym obiegiem, ale na ten główny obieg oddziałuje. Zob. Kuba Szreder, „Ciemna materia sztuki,” w *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza (Bytom: CSW Kronika, 2013). Kat. wyst.

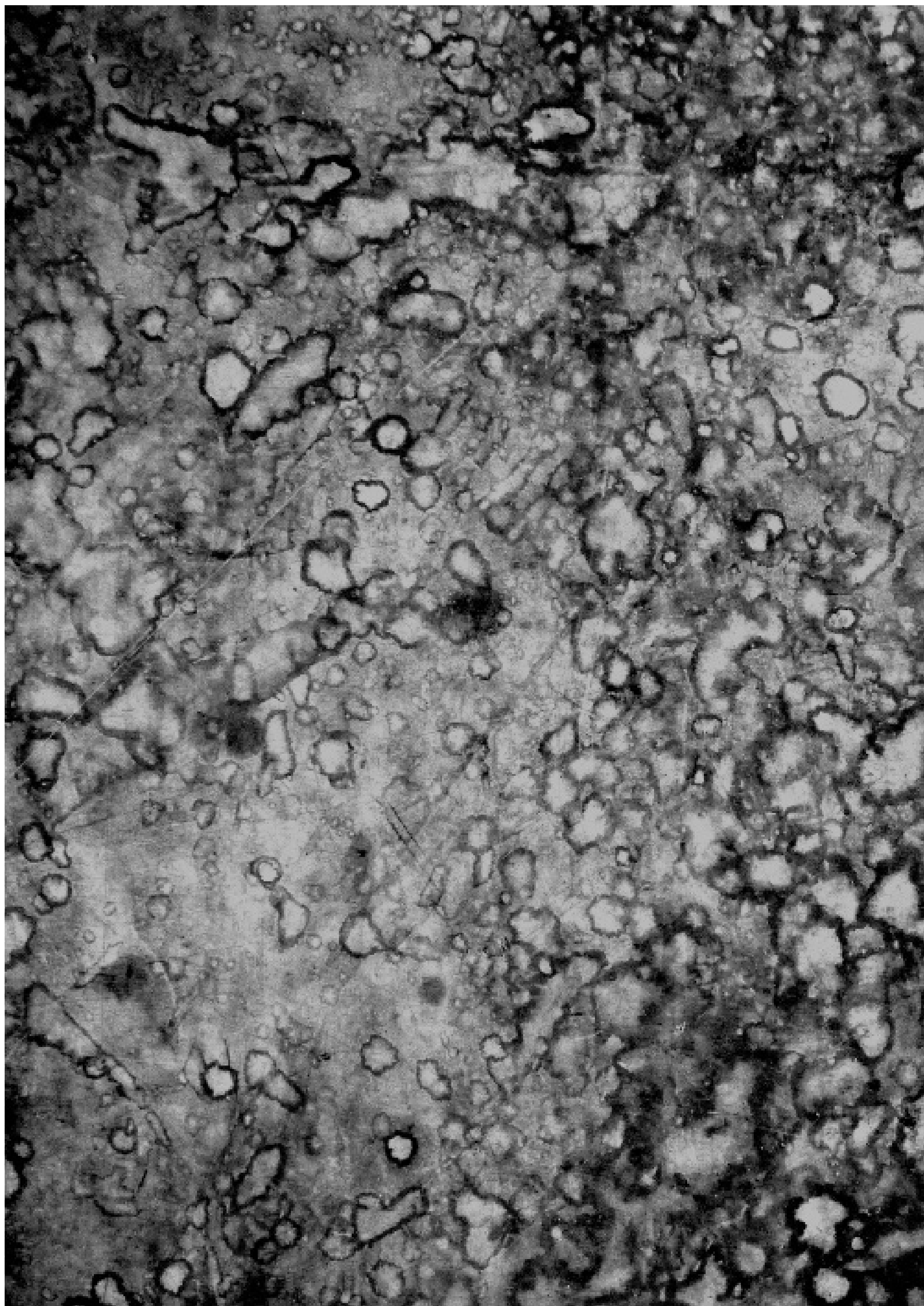
<sup>33</sup> Zob. Fraser, *Drogi feminizmu...*

<sup>34</sup> Por. politykę tworzenia i wykorzystywania różnic płciowych w powojennej Polsce, opisaną przez Małgorzatę Fidelis w oparciu o badania rozwijającego się wówczas przemysłu. Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. Maria Jaszczurowska (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2015).

## Bibliografia

- Abbing, Hans. „Uwagi na temat wyzysku biednych artystów.” Tłum. Piotr Juskowiak. W *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, z. 3, 329-340. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana, 2011.
- Blicharska-Czubarą, Katarzyna, oprac. *Zawodowa rola kobiet w społeczeństwie obywatelskim. Wielowymiarowy model dyskryminacji kobiet*. Szczecin: Wojewódzki Urząd Pracy w Szczecinie, 2011.
- Borkowska, Grażyna. „Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?” W *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasitowska, 65-76. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001.
- BRIDGE, *Feminizacja ubóstwa*. Tłum. Michalina Byra i Ewa Charkiewicz. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009 [2001]. Dostępny 20.05.2016. [http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge\\_feminizacja\\_ubostwa.pdf](http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge_feminizacja_ubostwa.pdf).
- Budrowska, Bogusława, Danuta Duch i Anna Titkow, oprac. *Szklany sufit: bariery i ograniczenia karier polskich kobiet. Raport z badań jakościowych*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2003.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Cleaver, Harry. *Praca wciąż jest centralną kwestią*. Tłum. Jakub Maciejczyk. *Recykling Idei* 9 (2007): 23-30.
- Czapliński, Przemysław et al., red. *Kalendarium życia literackiego 1976-2000*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Davis, Angela Y. *Nadchodzący kres pracy domowej. Perspektywa klasy robotniczej*. Tłum. Katarzyna Pękacka-Falkowska. *Recykling Idei* 13 (2012): 128-134.
- Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Tłum. Maria Jaszczurowska. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2015.
- Filipiak, Izabela. „Literatura monstualna.” *Ośka* 1 (1999): 1-9.
- Filipowicz, Hanna. „Przeciw »literaturze kobiecej.«” W *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasitowska, 222-234. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001.
- Finley, Susan. „Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie.” Tłum. Michał Podgórski. W *Metody badań jakościowych*, tom 2, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 57-80. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Fraser, Nancy. *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*. Tłum. Agnieszka Weseli. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Gromada, Anna, Dorka Budacz, Jutta Kawalerowicz i Anna Walewska, oprac. *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*. Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation, 2016.
- Hardy, Jane. *Nowy polski kapitalizm*. Tłum. Agata Czarnacka. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012.
- Jakubowska, Agata. „Przez żołądek do serca.” *Czas Kultury* 1/112 (2003): 71-73.
- Kobyłt, Joanna. „Wartość dodatkowa sztuki domowej. O pracy artystycznej i reprodukcyjnej Elżbiety Jabłońskiej.” *Recykling Idei* 13 (2012): 190-193.
- Kowalczyk, Izabela. *Matki-Polki, Chłopczy i Cyborgi... sztuka i feminizm w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010.
- Kozłowski, Michał, Jan Sowa i Kuba Szreder, red. *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.
- Kozłowski, Michał. „Praca darmowa.” W Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, red., *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, 120-134. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.
- Majewska, Ewa. „Prekariat i dziewczyna. Fetyszizm towarowy i emancypacja dziś.” *Praktyka Teoretyczna* 1[15] (2015): 218-241.
- Mazierska, Ewa i Elżbieta Ostrowska. *Women in Polish Cinema*. Oxford, New York: Berghahn Press, 2006.
- Nisonoff, Laurie, Lynn Duggan i Nan Wiegersma. „Wprowadzenie – Kobiety w globalnej gospodarce.” W *Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, red. Nalini Visvanathan, Lynn Duggan, Nan Wiegersma i Laurie Nisonoff, tłum. Agata Czarnacka i Hanna Jankowska, Magdalena Kowalska, 236-252. Warszawa: PAH,
- 2012.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power & Other Essays*. New York: Harper & Row, 1989.
- Ortner, Sherry B. *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura do kultury”?* Tłum. Teresa Hołowska. W *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. Teresa Hołowska, 112-141. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- Pollock, Griselda. „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki.” Tłum. Mariusz Bryl. W *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Quaestiones*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski i Wojciech Suchocki, 647-678. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Popławska, Julia. „Bo jak się mocno czegoś chce”. Wywiad z Julią Popławską. Dostępny 31.05.2016. <http://www.rozbrat.org/kultura/film/3976-bo-jak-sie-mocno-czego-s-chce-wywiad-z-julia-poplawska>.
- Radkiewicz, Małgorzata. *„Władczyni spojrzenia”. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2010.
- Ruddy, Karen. *Więcej niż backlash: wyobrażenia feministyczna, akumulacja przez wywłaszczenie i „nowy kontrakt seksualny.”* Tłum. Adam Ostolski. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2013 [2011]. Dostępny 31.05.2016. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0118ruddy.pdf>.
- Stachówna, Grażyna, red. *Kobieta z kamerą*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1998.
- Steyerl, Hito. „Polityka sztuki: sztuka współczesna a przejście do postdemokracji.” Tłum. Jacek Dziubiński i Anna Molik. W *Praca i wypoczynek*, red. Krzysztof Gutfranski, 272-282. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012.
- Szreder, Kuba. „Ciemna materia sztuki.” W *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza, 28-46. Bytom: CSW Kronika, 2013. Kat. wyst.
- Talarczyk-Gubała, Monika. *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013.
- Tatar, Ewa. „Elżbieta Jabłońska.” W *Teksty bis: słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki, 543-544. Kraków: Korporacja Ha!Art, Fundacja Krakowska Alternatywa, 2006.
- Wowrzeczka, Joanna. „Efekty kształcenia, Kompetencje społeczne.” W *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza, 82-83. Bytom: CSW Kronika, 2013. Kat. wyst.







# PAULA MILCZARCZYK

## OMNIS NATURA ARTIFICIOSA EST. PROJEKT SYMBIOTYCZNOŚĆ TWORZENIA W ŚWIETLE TEORII WARTOŚCI PARAARTYSTYCZNYCH

Mróweczko skrzętna, mróweczko,  
która za chwilę pod moją  
zginiesz podeszwą, pociesz się,  
pociesz, nietrwała jest także  
ziemia  
(...)

To mówię ja, który żyję  
równie jak ty, o nieszczęsna,  
w krótkim przebłyску pomiędzy  
złudną sekundą nadziei  
a nagłą podeszwą śmierci.

Marian Piechal, *Do mrówki* (fragment)

„Powiedziałbym, że mamy następujący podobny przypadek: nic może nie byłoby ciekawsze niż obserwowanie kogoś przy pewnej całkiem prostej codziennej czynności, podczas gdy człowiek ten sądzi, że nikt na niego nie patrzy. Wyobraźmy sobie teatr, kurtyna idzie w górę i widzimy kogoś samego w pokoju, chodzącego tam i z powrotem, zapalającego papierosa, siadającego sobie itd., (...) - to musiałoby być przejmujące i cudowne zarazem. Wspanialsze niż cokolwiek innego, co poeta mógłby polecić do zagrania lub powiedzenia na scenie. Zobaczylibyśmy samo życie. Lecz oglądamy to codziennie i nie robi na nas najmniejszego wrażenia!”<sup>1</sup> - pisał w swoich notatkach (wydanych w Polsce pt. *Uwagi różne*) Ludwig Wittgenstein. Wyobraźmy sobie teraz artystę, który przeprowadza ten eksperyment, z tą tylko różnicą, że zamiast ludzkiego, ukazuje nam codzienne życie mrówek. Twórcą, który przekuł wyobrażenie austriackiego filozofa w rzeczywistość jest Jarosław Czarnecki (pseudonim artystyczny Elvin Flamingo), którego monumentalny projekt pt. *Symbiotyczność tworzenia* chciałabym ukazać w nieco nowym świetle, dzieło to bowiem doskonale wpisuje się nie tylko w powyższy cytat, lecz przede wszystkim w ramy tzw. estetyki rzeczywistości, tj. estetyki *sensu largo* z ukierunkowaniem empirycznym. W kontekście tej teorii, stanowiącej przyczynek do para-artystycznej analizy (badania) rzeczywistości, chciałabym przedstawić projekt autorstwa Czarneckiego.

*Symbiotyczność tworzenia* to zainicjowany w 2012 roku multidyscyplinarny projekt, na który składa się sześć mobilnych obiektów-inkubatorów oraz quasi-manifest – wszystkie stanowiące część rozprawy doktorskiej autora (obronionej na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2014 roku). Wnętrza poszczególnych obiektów reprezentują trzy części-historie: „Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury”, „Królestwo współcodzienności” oraz „Po człowieku. Bio-korporacje”, zaś spektakularna instalacja wewnątrz

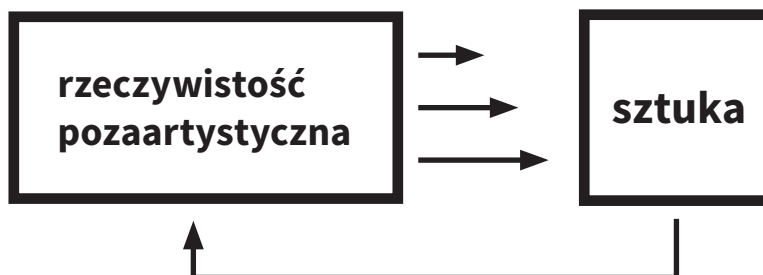
inkubatorów (zbudowana przez artystę) to próba odtworzenia naturalnego habitatu trzech gatunków mrówek: *Atta sexdens* (brazylijskie farmerki), *Oecophylla smaragdina* (australijskie tkaczki) oraz *Camponotus vagus* i *Camponotus herculeanus* (stolarki). Dwie pierwsze części tryptyku stanowią metaforycznie<sup>2</sup> ujętą interpretację zasłyszanych przez Czarneckiego historii związanych z relacjami międzyludzkimi („Królestwo współcodzienności”) czy międzygatunkowymi („Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury”), część trzecia odnosi się natomiast do refleksji posthumanistycznej. W przypadku „Rekonstrukcji nie-ludzkiej kultury” za inspirację posłużył Czarneckiemu film z 2004 roku pt. *Ants! – Nature’s Secret Power* (reż. Wolfgang Thaler) przywołujący badanie brazylijskich naukowców, którzy aby odtworzyć skomplikowaną mrówczą architekturę - ciąg podziemnych komór i korytarzy - zalali cementem jedno z największych mrowisk na świecie (zamieszkałe przez gatunek *Atta*). Inspirację dla części drugiej – „Królestwa współcodzienności” - stanowiła głośna książka Macieja Wasilewskiego pt. *Jutro przyplynie królowa* przywołująca dramatyczną historię odciętej od świata społeczności zamieszkującej wyspę Pitcairn. Część ostatnia - „Po człowieku. Bio-korporacje” to natomiast pokłosie refleksji Czarneckiego nad hierarchią bytową tego, co ludzkie i nie-ludzkie. Co istotne *Symbiotyczności...* towarzyszy również skrupulatna, regularnie prowadzona dokumentacja w formie zdjęć i szkiców, w tym również zapis sześciu nieudanych prób założenia kolonii („Walka Podziemna”), które funkcjonują jako pełnoprawna część projektu (wraz z truchłami martwych mrówczych królowych). Nieodłącznym elementem projektu jest również quasi-manifest artysty wydany przez Gdańską Galerię Miejską przy okazji wystawy prezentującej *Symbiotyczność...* w 2014 roku (stanowiącej nagrodę w ramach II Gdańskiego Biennale Sztuki).

Jednym z najciekawszych według mnie wątków projektu, pomijając dość skomplikowany (niemal wewnętrznie sprzeczny) aspekt posthumanistyczny, jest swoisty sabotaż, jaki uprawia Czarnecki w stosunku do świata sztuki, szczególnie zaś do strategii głównego nurtu bio-artu. Wydawać by się bowiem mogło, iż *Symbiotyczność...* stanowi modelowy przykład konstrukcji bio-artowej – artysta działa na materiale naturalnym (*in vivo*), zaś swoje wyniki prezentuje w instytucjach związanych ściśle ze sztuką (uzyskany na podstawie projektu tytuł doktora otrzymał również na Akademii Sztuk Pięknych). Po bliższej analizie okazuje się jednak, że intencje Czarneckiego sięgają o wiele dalej i są o wiele bardziej skomplikowane. Pierwszym znakiem, który sugeruje inną drogę interpretacji *Symbiotyczności...* jest już sam tytuł projektu, który kładzie nacisk na relację symbiozy, to znaczy ścisłego współżycia dwóch organizmów. W kontekście tworzenia symbioza oznacza, że dwa byty konstytuują siebie nawzajem – jeden nie istnieje bez drugiego i na odwrót.<sup>3</sup> To pierwszy trop na drodze interpretacji wiodącej ku hipotezie, że relacja zawiązana między (współ)twórcą Czarneckim a mrówkami będzie niestandardowa, a już na pewno daleka od tej, która utrzymała się na gruncie działań bio-artowych. Manifest Czarneckiego nie pozostawia w tym momencie miejsca na wątpliwości: „»Symbiotyczność tworzenia« to: zmiana pozycji autora z demiurgicznej na uczestniczącą; kategoryczne zerwanie z narcyzmem i koncentrowaniem się na kreowaniu własnej osoby jako artysty; całkowite odejście od przeświadczenia, że wszystko może być sztuką; odrzucenie jakichkolwiek przejawów arogancji i braku szacunku; współtworzenie przebiegające z pełnym oddaniem i całkowitym poszanowaniem wszystkich uczestniczących w nim bytów (...)”.<sup>4</sup> W tym kontekście znamieny jest również fakt, że w podpisie odautorskim znajdującym się na stronie internetowej dotyczącej projektu oprócz nazwiska Czarneckiego pojawia się również wykaz poszczególnych gatunków mrówek, które *par excellence* współtworzą dzieło, tj. *Atta sexdens*, *Oecophylla smaragdina*, *Camponotus vagus* oraz *Camponotus herculeanus*. W swoim tekście Czarnecki zaznacza zresztą już na początku: „Dotarło do mnie nareszcie, iż będąc inicjatorem danego dzieła, nie muszę jednocześnie twardo trzymać się pozycji demiurga, a moje przeświadczenie o twórczej dominacji może jawić się jako coś wręcz archaicznego. Moja idea »Symbiotyczności tworzenia« nie jest zatem zabawą w Boga, jest to interaktywna i symbiotyczna relacja w tworzeniu wspólnego dzieła”.<sup>5</sup> Artysta na każdym kroku podkreśla, że nie powołuje do istnienia bytu *ex nihilo*, jak to ma miejsce w klasycznie pojętej działalności artystycznej, lecz odnosi się do tego, co zastane. Co więcej, odrzuca on również rolę *deus ex machina*, w związku z czym nie ingeruje w żaden sposób w świat natury, nie próbuje również zoptymalizować przebiegu życia mrówek. Wiąże się to ze świadomością i zgodą na to, aby mrówki ginęły (w przyrodzie udaje się przetrwać tylko co dziesiątej kolonii), praktycznym zaś tego wyrazem jest sześć (stan na 2016 rok) nieudanych prób założenia kolonii udokumentowane w części „Walka podziemna”. I choć artysta przyjął te początkowe porażki bardzo osobiście („To się działo i to się cały czas dzieje, to się wydarzyło i nie ma w tym nic podniosłego, jest mi tylko żal, że aż cztery razy się nie udało”<sup>6</sup>), mimo zwątpienia („Trzeci cios niepowodzenia był chwilą totalnego zwątpienia, czy to w ogóle jest możliwe”<sup>7</sup>), nie ugiął się w trakcie dalszego działania nęcącej pokusie ingerencji w przebieg życia kolonii. W tym kontekście

niezwykle istotna zdaje się również transparentność całego procesu wraz z jego sukcesami i porażkami, ponieważ wszystkie aspekty swojej pracy (wraz z martwymi ciałami mrówek) Czarnecki ujawnia w dokumentacji i upublicznia na wystawach czy pokazach. Okazuje się zatem że, paradoksalnie, twórca nie wytwarza (oprócz koniecznych dla przetrwania mrówek inkubatorów), a nawet nie modyfikuje „(...) nie chodzi mi również o to, aby zabarwiać dla nich miód na kolory tęczy i obserwowanie, jak ich odwłoki nabierają kolorów, mimo iż zapewne jest to spektakularne”<sup>8</sup> - oddaje on jedynie należną uwagę temu, co już istnieje, a co dzięki jego działaniom staje się wreszcie w pełni widzialne. Właśnie w tym kontekście warto przywołać koncepcję estetyki wartości paraartystycznych, której głównym założeniem jest analiza (badanie) właśnie świata zastanego i jego pozaartystycznych obszarów.

Idee tzw. estetyki rzeczywistości i związanej z nią teorii wartości postulowała niedawno zmarła profesor Maria Gołaszewska w swojej wydanej w 1984 roku książce o tym samym tytule. Filozofka określała swoją koncepcję jako estetykę szeroko pojętą, wychodzącą ściśle od materiału empirycznego, zwłaszcza zaś opartą na „paralelizmie struktur naturalnych rzeczywistości oraz struktur myślenia dyskursywnego”.<sup>9</sup> W wyniku procesu, który wiedzie nas od empirii do operacji intelektualnej, powstaje konstrukt zwany wartością paraartystyczną stanowiący punkt stykowy świata artystycznego i pozaartystycznego. Z innej perspektywy można powiedzieć, że wartości te stanowią rezultat narzucania na świat siatki pojęć i interpretacji przejętych z teorii sztuki.<sup>10</sup> Co istotne, owych struktur poszukujemy w tym co zastane - pomijamy zjawiska związane ze świadomą estetyzacją rzeczywistości, zjawiska bardzo powszechnego w dzisiejszym świecie, będącego również przedmiotem zainteresowań wielu współczesnych estetyków (Wolfgang Iser, Jean Baudrillard, Mike Featherstone).<sup>11</sup> Idee zawarte w projekcie estetyki faktów pozaartystycznych pozwalają opanować intelektualnie tę sferę wartości, która tkwi w rzeczywistości zastanej, a zatem, przede wszystkim w naturze. Można również powiedzieć, że teoria ta znajduje swoje zastosowanie w sferze praktycznej życia - w nowej, wzbogaconej formie kontaktu ze światem i postrzegania rzeczywistości poza dziedziną sztuki. Zdaje się, że właśnie w tym punkcie *Symbiotyczność...* w sposób bezpośredni łączy się z teorią Gołaszewskiej.

Stosunki (wpływy) między rzeczywistością poza-artystyczną i sztuką:



Teoria ta zwraca uwagę na kilka problemów, które *implicite* porusza w swoim projekcie również Czarnecki: czy wartości paraartystyczne rzeczywistości stanowią jej wewnętrzną własność, niezależną od podmiotu poznającego? Czy to dopiero człowiek (artysta) nadaje jej wartość poprzez uchwycenie (bez jakiegokolwiek ingerencji) poprzez media artystyczne? Problematyczne wydaje się również ustalenie granicy między biernym obserwatorem (świadomym występujących wartości), a obserwatorem-artystą, który swój status zyskuje na drodze tylko i wyłącznie utrwalenia danego zjawiska ( i opcjonalnie wystawienia na widok w galerii). Czarnecki omija ten problem, świadomie wyzbywając się swojej pretensji do tytułu „artysty” („Ale jeśli teraz zapytałby mnie ktoś i powiedział »Dotknąłeś właśnie bardzo ważnej kwestii – czyli kiedy i co decyduje, że coś jest sztuką?«. Odpowiedziałbym »Nie wiem i nie jest to już najistotniejszą dla mnie kwestią«. Nie jest dla mnie nawet ważne, czy to co robię, ktoś nazwie sztuką czy nie”<sup>12</sup>). Nie da się jednak zaprzeczyć, że to dość powszechne zjawisko, iż artyści jako jednostki szczególnie wrażliwe na ujawniające się poprzez rzeczywistość wartości, nie tylko dostrzegają je, lecz również wysublimowane i uwypuklone przenoszą na grunt sztuki. W tym momencie często zaczynają one funkcjonować w świecie artystycznym jako wartości *sui generis*, choć w rzeczywistości stanowią jedynie pochodną tego, co zostało wydobyte ze sfery pozaartystycznej. Z drugiej strony, obcowanie ze sztuką, która podaje gotowe

wzory postrzegania i strukturywania rzeczywistości wyostrowa wrażliwość i otwiera przed odbiorcą nowe, królestwo wartości – w tym również piękno życia i codzienności, jak bowiem mawiał Yves Klein: „Życie to przykład sztuki absolutnej”.<sup>13</sup> Wydaje mi się również, że właśnie tu tkwi sedno wartości projektu Flamingo, który odkrywa to, co ukryte, a następnie stawia w nowym świetle: życie, które toczy się wokół nas, a któremu zdajemy się nie poświęcać należytej uwagi.<sup>14</sup> Gołaszewska pisze o tego typu zjawiskach: „(...) dotyczą spraw tak subtelnych i tak trudno dostrzegalnych, iż wydają się niemal nie istniejące – dopiero dzięki sztuce nabierają szczególnej wyrazistości i doniosłości”.<sup>15</sup> I tak jak Czarnecki w swoim projekcie nie wytwarza nic, co by wcześniej nie istniało, tak również analiza strukturalna rzeczywistości w ujęciu Gołaszewskiej nie generuje żadnych nowych bytów, jest to bowiem sytuacja „(...) gdy struktury artystyczne (kreowane w twórczości artystycznej) przenoszone są na rzeczywistość realną i okazują się stosowalne do tej rzeczywistości. Mówimy wtedy o strukturach paraartystycznych, ponieważ nie jest wówczas wytwarzany żaden przedmiot artystyczny, dzieło sztuki, lecz przedmioty zastane traktowane są na podobieństwo wytworów sztuki. (...) Struktury paraartystyczne wspólne są sztuce i rzeczywistości – odnajdujemy je w tym co zastane – przede wszystkim dzięki sztuce”.<sup>16</sup> Dalej Gołaszewska precyzuje: „Przy ujmowaniu rzeczywistości w struktury artystyczne (scil. paraartystyczne) przedmiot nie przestaje być tym, czym jest: przedmiotem świata realnego; nie staje się w szczególności dziełem sztuki. Zmienia się jedynie perspektywa, w jakiej zostaje on ujęty, a także szczególna odmiana przynależności do świata ludzkiego”.<sup>17</sup> Co więcej, jak już zostało wspomniane, kierunki zależności między sztuką, a rzeczywistością pozaartystyczną bywają dwustronne – Gołaszewska nazywa tę relację współzależnością – to kolejne miejsce, gdzie (w sposób dosłowny) spotyka się myśl filozofki i praktyka artystyczna Czarneckiego. Na kartach *Estetyki rzeczywistości* pada kolejne stwierdzenie, interesujące w kontekście *Symbiotyczności...* i sposobu pracy Flamingo: „Stanowisko teoretyzujące, uogólniające, poszukujące prawidłowości w omawianych zakresach zjawisk, prowadzić może do ujęcia, w którym granice tych dwu podsystemów: sztuki i niesztuki – w systemie »świata człowieka«, zacierają się (...)”.<sup>18</sup> W tym momencie warto nadmienić, że stwierdzenie o zatartej granicy między sztuką a codziennym życiem stanowi w przypadku Czarneckiego nie tyle przenośnię, lecz bardzo dosłowne i adekwatne określenie relacji, jaka zachodzi między nim, a super-organizmem. Podczas gdy nie są eksponowane na wystawach, inkubatory znajdują się w domowej pralni, a konieczność stałego nadzoru i opieki (m.in. utrzymywania we wnętrzach obiektów stałej wilgotności i temperatury powietrza) przewidziana jest do roku 2034, gdyż szacowana długość projektu liczy tyle, ile wynosi przeciętny wiek królowej kolonii tj. 20 lat.

„Tworzenie odbywa się jednocześnie z odkrywaniem i zbieraniem materiału”<sup>19</sup> – tak o sztuce reportażu pisał Krzysztof Kąkolewski. Wydaje mi się, że *Symbiotyczność...* można potraktować jako swoisty reportaż z rzeczywistości, a sztuką jest on o tyle, o ile „natura sama akcydentalnie »tworzy sztukę«”.<sup>20</sup> Warto przy tej okazji zauważyć, że ten rodzaj filozoficznego namysłu nad światem ma swoją bardzo długą tradycję. Pomijając cały szereg interpretacji rzeczywistości opartych na motywie *Deus Artifex* (czy późniejszym *theatrum mundi*), analogiczną myśl znajdujemy już u stoików, którzy naturę nazywali „najwyższą artystką” / „mistrzynią sztuki” (*omnis natura artificiosa est* – Cynceron) czy też u Świętego Augustyna, dla którego świat jest „najpiękniejszym poematem”, sztuka zaś ma za zadanie odkrywać ślady (*vestigia*) piękna w samej rzeczywistości. Czynniki twórczy artyści wyraża się wówczas w spontanicznej postawie odkrywcy – dostrzeganiu „nadprogramowych” wartości w przedmiotach już istniejących. Wracając jednak do sztuki reportażu (której swoisty pierwiastek zawiera w sobie *implicite Symbiotyczność...*), warto zauważyć, że jest ona swoistym kłębowiskiem sprzeczności: z jednej strony, reportażysta ograniczony jest ramami, jakie narzuca mu rzeczywistość, z drugiej: wydobywa ze świata niemalże gotowy produkt. Twórca pozbawiony jest kreatywnej dowolności, co ogranicza go jako artystę, ale jednocześnie zyskuje on możliwość dotarcia do tego obszaru rzeczywistości, przez który prześwieca ostateczna prawda: do źródła bytu<sup>21</sup>, bowiem „(...) sztuka i rzeczywistość, podobnie jak estetyka i codzienność, są całkowicie ze sobą splecione, i to nie z powodu wyraźnej woli artysty, ale dlatego, że nie istnieje nic dalej, poniżej ani poza rzeczywistością”.<sup>22</sup> Parafrazując słowa filozofki w kontekście projektu Czarneckiego można powiedzieć, że nie istnieje również nic dalej, poniżej ani poza życiem, a jeżeli życie to traktujemy na wzór dzieła sztuki, to tylko dlatego, że „Sztuka równa się życiu, a życie równa się sztuce”.<sup>23</sup> Podobne spojrzenie reprezentuje w swojej teorii tzw. „estetyki uogólnionej”, Roger Caillois. W eseju pod tym samym tytułem, filozof neguje mechanizm postrzegania natury oparty na ontologicznym oddzieleniu twórcy i wytworu, jeżeli bowiem „spojrzeć na nie z innego punktu widzenia, formy zrodzone z życia nie zostały przez nikogo stworzone. Wydają się one własnym swym rzeźbiarzem, którego nieuchronna konieczność przykuwa zresztą do dzieła. Spod rygoru tego prawa nie sposób się wyzwolić. Autor i dzieło

to jedno i to samo i oboje, nieomylni i nie do rozróżnienia, pozostają, bez sprzeciwu i wyboru, posłuszni prawom natury”. I dalej: „Gdy tylko pojawia się zamiar, świadoma intencja, dzieło jest różne od tworzącej je istoty, odrębne, uzewnętrznione. Jest rezultatem pewnej obróbki materii albo przynajmniej rozmyślnego jej przekształcenia w celu uzyskania jakiegoś efektu, choćby był on nieobliczalny i choćby nawet rzemieślnik zostawił możliwie najszerszy margines przypadkowi”.<sup>24</sup> Jest to ciekawa perspektywa w kontekście rozważań na temat statusu twórcy bazującego na materiale zastanym, takim jak mrówcza kolonia.<sup>25</sup> Z jednej strony, można bowiem interpretować relację Czarneckiego z mrówkami jako absolutnie symbiotyczną, w której artysta pozostaje substancjalnym niewolnikiem swego tworu, z drugiej, to akt świadomej intencji – wyboru konkretnej zastanej materii – czyni Czarneckiego twórcą. Ja skłaniam się ku interpretacji kładącej nacisk przede wszystkim na ten aspekt twórczej działalności autora *Symbiotyczności...*, który zasadza się na kierowaniu wzroku odbiorcy ku rejonom rzeczywistości zwykle pozostającym w ukryciu.<sup>26</sup> Podobną wizję sztuki miał zresztą, wspomniany na początku tego tekstu, Ludwig Wittgenstein: „Dzieło sztuki zmusza nas, że tak powiem, do przyjęcia właściwej perspektywy, bez sztuki jednak przedmiot jest fragmentem natury jak wszystko inne”.<sup>27</sup> Brytyjski filozof Arnold Berleant wspomina o tym zjawisku w kontekście tzw. sztuki znalezionej: „(...) przedmioty wydobywa się z kontekstu codzienności, odseparowuje od niego i umieszcza w ramach. Twierdzi się, że coś jest sztuką tam, gdzie nikt jej nie planował. (...) Tym, co sztuka znaleziona czyni, jest skoncentrowanie naszej uwagi na przedmiocie lub zdarzeniu w sposób, który przypomina intensywne skupienie, jakim obdarzamy rzecz wskazaną jako sztuka przez artystę (...)”.<sup>28</sup> Wydaje się zatem, że przyjmując koncepcję „przedmiotu znalezionego” w sensie szerokim, również działalność artystyczną Czarneckiego można potraktować jako pracę opartą na *objets trouvés*. „Staje się coraz bardziej oczywiste, że sztuka i estetyczność nie należą, najogólniej rzecz biorąc, do żadnej uświęconej dziedziny, lecz zamieszkują świat naszego życia codziennego”<sup>29</sup> - podsumowuje swoje rozmyślenia Berleant. Być może to właśnie przenikanie się sztuki i życia, a także niemożność jednoznacznego rozdzielenia tych dwóch sfer sprawia, że hodowla mrówek ma dzisiaj szansę znaleźć się w galeryjnym obiegu sztuki. Kwestię tę pozostawiam jednak otwartą.

Projekt „Symbiotyczność tworzenia” zdaje się transponować słynny postulat Maurycego Mochackiego: „Czas nareszcie przestać pisać o sztuce [...] Życie nasze jest już poezją!”.<sup>30</sup> Przy czym, jeżeli sześć inkubatorów wraz z dokumentacją początkowych porażek jest próbą ukazania życia w analogii do sztuki, to raczej dramatu niż poezji. Znajdujemy się bowiem, wraz z mrówkami, pod jednym i tym samym „butem” historii, która zmiata nas z powierzchni świata bez względu na gatunek, do którego przynależymy („To mówię ja, który żyję równie jak ty, o nieszczęsna, w krótkim przebłyску”). Pokładając swoje ostatnie nadzieje w prawdziwość twierdzenia *ars longa vita brevis*, człowiek – wytwórca kultury - robi wszystko, by pozostawić po sobie coś, co zapewni mu choć symboliczne przetrwanie. Muzyką, malarstwem, poezją, architekturą - sam sobie stawia pomniki („pomny” to pamiętny), by umknąć stoczeniu w wir nicości. W sposób boleśnie dosłowny - absolutny - przestaje bowiem istnieć ten, kto utracił istnienie fizyczne i został zapomniany. W tę, zarezerwowaną wyłącznie dla ludzi, umiejętność symbolicznego przetrwania, Czarnecki włącza byty nie-ludzkie, które zyskują nie tylko należną im widzialność, lecz również nowy, niepowtarzalny sposób bycia. Mieliśmy symfonie Mozarta, a od teraz mamy również *Symbiotyczność tworzenia*, *Atta sexdens*, *Oecophylla smaragdina*, *Camponotus vagus* i *Camponotus herculeanus*.

\*\*\*

Jarosław Czarnecki aka Elvin Flamingo. Artysta wizualny, autor wieloletniego projektu o wspólnym tytule *Symbiotyczność tworzenia* (2012-2034), nominowanego do nagrody Prezesa Rady Ministrów (2014) i uhonorowanego Nagrodą Krytyków na Biennale Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu (2015). Doceniony nagrodami Grand Prix Biennale Sztuki w Gdańsku (2012) oraz Grand Prix Triennale Sztuki w Sopocie (2016).

Projekt prezentowany m.in.: Kunsthall Aarhus; seminarium *Art-Science Conversations*, Kassel; *Kultury kultywowane*, Lwów; Biennale Mediations, Poznań; Seminarium Latourowskie, Wrocław; Konferencja TEDx *Między gatunkami*, Gdynia; Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, *Biotech Solutions for Health and Environment: MOBIL4Health Conference*, Międzyuczelniany Wydział Biotechnologii UG i GUMed, Gdańsk.

## Przypisy

Ludwig Wittgenstein, *Uwagi różne*, tłum. Małgorzata Kowalewska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 21.

<sup>2</sup> Czarnecki odcina się od metaforycznego ujmowania idei projektu („Ale mimo to, najbardziej interesującym dla mnie spojrzeniem na to, co wspólnie robimy, jest pozbawione jakichkolwiek metafor i interpretacji bezpośrednie odebranie tej pracy. To jest (jednocześnie) tylko i dokładnie to, co widzimy, nic więcej. (...) niczym więcej ta praca nie jest, jak tylko moja i moich mrówek współcodziennością”. Jarosław Czarnecki, *Symbiotyczność tworzenia* (Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2014), 31. Kat. wyst. Z drugiej jednak strony, ciekawe wydaje mi się zastosowanie wobec projektu teorii metafory Rudolfa Arnheima: „Metafora pomaga czytelnikowi przebić się przez konwencjonalną skorupę świata rzeczy, zestawiając przedmioty, które poza ukrytym wzorem łączy niewiele. Przemówi jednak, jeśli czytelnik poezji także w codziennym życiu nie pozostanie głuchy na symboliczne czy metaforyczne konotacje wszelkich czynności i zjawisk. (...) Jednym z aspektów mądrości właściwej prawdziwej kulturze jest nieustanne uświadamianie sobie symbolicznych znaczeń, zawartych w konkretnych zdarzeniach, wyczuwanie ogólnego w szczegółowym. To właśnie nadaje doniosłość i godność wszystkim codziennym zajęciom i przygotowuje glebę, na której może rozwijać się sztuka”. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2004), 503.

„(...) i każde z nas, dany superorganizm i ja, osobno nic nie znaczymy i wręcz nie istniejemy bez siebie nawzajem jako dźwiele”. Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 31.

<sup>5</sup> Ibidem, 40.

<sup>6</sup> Ibidem, 25.

<sup>7</sup> Ibidem, 29.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, 39.

<sup>10</sup> *Internetowa Encyklopedia PWN*. Hasło: „Maria Gołaszewska.” Dostępna 15.04.2016. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Golaszewska-Maria;3906520.html>.

„Być może, iż właśnie w strukturach przedmiotów i zjawisk można i należy szukać najbardziej znaczących, istotnych różnic i podobieństw między sztuką, a tymi przedmiotami, zdarzeniami, zjawiskami, które *ex definitione* do sztuki nie należą.” Maria Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984), 146.

<sup>11</sup> W tym kontekście warto przywołać słowa Czarneckiego o piękności do zabarwiania mrówczych odwołów na kolory tęczy.

<sup>12</sup> Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 51.

„Sztuka jest wciąż zasilana strukturami znajduwanymi w rzeczywistości: wydzielone, wysublimowane, uwyraźniane zaczynają funkcjonować w sposobie widzenia świata przyrody jako szczególnego piękna.” Gołaszewska, *Estetyka...*, 202.

<sup>13</sup> W tym kontekście warto przywołać anegdotę, według której dopiero Turner nauczył Anglików dostrzegać piękno mgieł londyńskich: „Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzą to nawet z całą pewnością. Ale nikt ich nie widział i dlatego nic o nich nie wiemy. Nie istniały, ponieważ sztuka ich nie odkryła.” Oscar Wilde, „Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje,” tłum. Marta Umińska, *Literatura na świecie*, 12/281 (1994): 284. Czarnecki pisze na ten temat wprost: „W istocie ta aktywność powoduje zaistnienie tego, co niewidzialne, i uwypukla to, czego jeszcze nie pokazano.” Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 31.

<sup>14</sup> Gołaszewska, *Estetyka...*, 114.

<sup>15</sup> Stąd też przedrostek „para”, który autorka *Estetyki rzeczywistości* używa w stosunku do opisu zdarzeń przypominających twory artystyczne (charakteryzując je jako „paraartystyczne”).

<sup>16</sup> Gołaszewska, *Estetyka...*, 90.

<sup>17</sup> Ibidem, 83.

<sup>18</sup> Krzysztof Kąkolowski, „Wokół estetyki faktu,” *Studia estetyczne t. 2* (1965): 264.

<sup>19</sup> Ibidem, 268.

<sup>20</sup> Heideggerowska *Aletheia* (gr. *Ἀλήθεια*): „nieskrytość”.

<sup>21</sup> Katya Mandoki za: Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, tłum.

Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2011), 207.

<sup>22</sup> Wolf Vostell za: Gołaszewska, *Estetyka...*, 146.

<sup>23</sup> Roger Caillois, „Estetyka uogólniona,” *Twórczość 10* (1963):

40.

<sup>24</sup> Podobny problem ujawnia się w rozważaniach nad postulatami artystów romantycznych: „Poezja, sztuka miała stawać się sposobem życia, tkanką wrażliwości przenikającej świat zewnętrzny i świadomość człowieka. Próbowano dostrzegać poezję w życiu codziennym, w układach przedmiotów, w najbardziej nieoczekiwanych skojarzeniach i spotkaniach, jako nieustannie odnawianą wizję świata, który z szarego stawać się mógł nagle światem cudownym »le merveilleux«. Dzięki odkrywaniu wciąż nowym obszarom wrażliwości każdy człowiek stawał się na swój sposób artystą, artystą bez wytworów i atrybutów tworzenia, ale przeżywającym przygodę własnego życia, piękno ulotnych chwil (...)” Irena Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka* (Warszawa: PWN, 1982), 144-145.

<sup>25</sup> Warto tu przywołać słowa Józefa Czapskiego: „Natura sama jest odkryciem.” Krystyna Czerni, *Rezerwat Sztuki*, (Kraków: Znak, 2000), 13.

<sup>26</sup> Wittgenstein, *Uwagi...*, 44.

<sup>27</sup> Berleant, *Wrażliwość...*, 195.

<sup>28</sup> Ibidem, 190.

<sup>29</sup> Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985), 5.

## Bibliografia

Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*. Tłum. Jolanta Mach. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

Berleant, Arnold. *Wrażliwość i zmysły*. Tłum. Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2011.

Caillois, Roger. „Estetyka uogólniona.” Tłum. Jerzy Lisowski. *Twórczość 10* (1963): 40-56.

Czarnecki, Jarosław. *Symbiotyczność tworzenia*. Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2014. Kat. wyst.

Czerni, Krystyna. *Rezerwat Sztuki*. Kraków: Znak, 2000.

Gołaszewska, Maria. *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984.

Kąkolowski, Krzysztof. „Wokół estetyki faktu.” *Studia estetyczne t. 2* (1965): 261-270.

Mochnacki, Maurycy. *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.

Wilde, Oscar. „Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje.” Tłum.

Marta Umińska. *Literatura na świecie*, 12 (1994): 272-310.

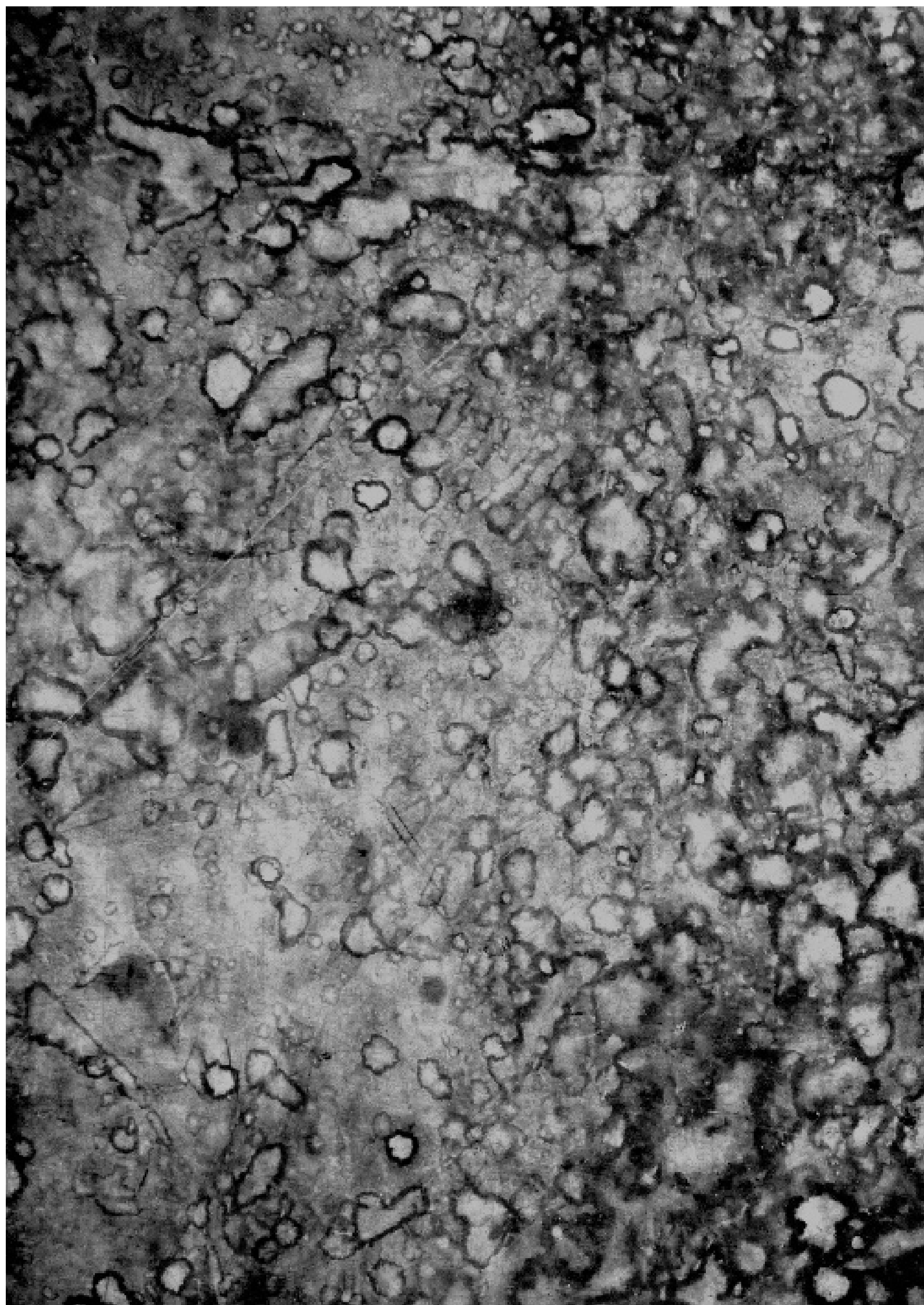
Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi różne*. Tłum. Małgorzata Kowalewska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

Wojnar, Irena. *Estetyczna samowiedza człowieka*. Warszawa: PWN, 1982.

Źródła internetowe

Internetowa encyklopedia PWN, hasło: „Maria Gołaszewska,” dostępny 15.04.2016, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Golaszewska-Maria;3906520.html>.







# SEBASTIAN DUDZIK I MAREK GLIKOWSKI

## GRAFIKA JAKO NARZĘDZIE BADAWCZE. DWUGŁOS O MATRYCY

Celem niniejszego tekstu jest analiza badawczych możliwości grafiki, podjęta tutaj w dwugłosie artysty i teoretyka sztuki. Artysta (Marek Glinkowski) nie tylko odpowiada na postawione przez teoretyka (Sebastiana Dudzika) pytania, ale sam w kontekście swojej twórczości je stawia. Teoretyk natomiast nie próbuje analizować i oceniać takiej zindywidualizowanej wypowiedzi, lecz stara się ją kontekstowo dopełnić. Jest to raczej wycinkowa próba opisanego i objaśnienia sytuacji, w której dochodzi do swoistego sprzężenia zwrotnego między sztuką i procesem poznania, badaniem oraz kreacją. Uwydatnia się tu zarazem głos wskazujący na konieczność zawarcia porozumienia między rzeczywistością artysty (z jego odśrodkową perspektywą widzenia i interpretowania otaczającego świata) a rzeczywistością badacza widzącego problem od zewnątrz. Taka perspektywa jest bowiem często odrzucana przez wielu teoretyków zajmujących się zjawiskami kulturowymi i artystycznymi. Punktem wyjścia jest więc swoiste zderzenie subiektywnego ze zobiektywizowanym; przy czym wcale nie jest przesądzone, po której stronie lokuje się każda z tych wartości.

Rewolucje społeczne, kulturowe i technologiczne dwudziestego wieku przemodelowały niemal całkowicie definiowanie zadań stawianych artyście, wprowadziły też pewien chaos w postrzeganiu jego społecznej roli. Od wielu lat nie istnieje w zasadzie jeden model „bycia artystą”. W zależności od kontekstu może się on niczym kameleon przeobrażać i upodabniać do otoczenia. Doskonale pokazała to w swym projekcie *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* Katarzyna Kozyra.<sup>1</sup> Budując z niezwykłą pieczołowitością alternatywne tożsamości niejako mimochodem rekonstruowała i jednocześnie replikowała ona kulturowe matryce, które umożliwiły łatwą identyfikację oraz utożsamienie się z wartościami ukrytymi pod pierwszoplanowym schematem. Można powiedzieć, że artystka, korzystając ze strategii matrycowania zachowań, zbliżyła się tu znacząco do roli badaczki penetrującej obszar zjawisk społecznych. Punktem wyjścia dla niej stało się niejako inscenizowanie schematycznych wzorów. Te zaś pozwoliły na ujawnienie społecznych ograniczeń.

Postawę Kozyry trudno w pełni utożsamić z rolą artystki-badaczki. Brak tu choćby zobiektywizowanej obserwacji następstw swojej artystycznej „interwencji”. Wielu jednak innych artystów poszło o krok dalej. Przykładem może tu być choćby działalność Josepha Beuysa, Mariny Abramović czy Chrisa Burdena. Można też sięgnąć i po wcześniejsze egzemplifikacje, pojawia się jednak pytanie od kiedy tak naprawdę możemy mówić o artystach-badaczach? Z pewnością poszukiwań takich postaw wśród grafików nie możemy ograniczać do ostatniego stulecia, ponieważ zawęża to znacząco pole rozumienia fundamentalnej wartości, zgodnie z którą sztuka/kreacja powiązana jest ściśle nie tylko z procesem poznawczym, ale także swego rodzaju analitycznym widzeniem rzeczywistości i umiejętnością syntezy zgromadzonej podczas obserwacji wiedzy. W historii grafiki europejskiej już od czasów jej pierwszej ekspansji na przełomie XIV i XV stulecia, artystów-badaczy nie brakowało. Można do nich z pewnością zaliczyć choćby Albrechta Dürera, Ursy Grafa, Łukasza Cranacha starszego czy działających

niedługo później Hendrika Goltziusa, Herculesa Seghersa oraz Rembrandta. Co istotne, każdy z nich łączył wielopoziomą eksplorację procesu graficznego z testowaniem społecznych i kulturowych znaczeń. Niektóre ich graficzne dzieła powinno się postrzegać wręcz jako swoiste technologiczno-filozoficzne traktaty o współczesnych im wartościach, schematach postrzegania artystycznej i pozaartystycznej rzeczywistości. Czymże, jak nie swoistym społecznym eksperymentem eksponującym opozycję między pospolitą papierowego podkładu artystycznej odbitki i szlachetnością materii matrycy, była seria złotych matryc autorstwa Goltziusa?<sup>2</sup> Przykład holenderskiego artysty przekonuje, że proces twórczy był dla niego, jak i wielu innych grafików, sposobem wielopłaszczyznowego badania, a matryca oraz odbitka stały się polem nie tylko artystycznych, ale także społecznych i kulturowych eksperymentów. Dzisiaj zmieniły się konwencje, poszerzyła się świadomość szerokiego spektrum technologicznych i strategicznych możliwości, jednak istota działania pozostała ta sama.

## Grafik jako badacz i obserwator – współczesność a historia

**Sebastian Dudzik:** Czy artysta może poprzez twórczość wyjść z roli obserwatora, bądź komentatora rzeczywistości i stać się jej badaczem? Dziś odpowiedź twierdząca wydaje się oczywista, wcale nie oczywiste okazują się jednak kryteria, według jakich owa badawcza postawa twórcy miała być definiowana, szczególnie jeśli chodzi o dziedzinę powszechnie postrzeganą, jeśli nie jako anachroniczna, to przynajmniej z gruntu konserwatywna w podejściu do spraw warsztatowych a także ideowych. Za taką właśnie uchodzi grafika artystyczna. Jej podwójny procesualny byt rozciągnięty między matrycą i odbitką z pozoru uzależniony jest od rzemieślniczych strategii budowania i powielania obrazu.<sup>3</sup> Sprzyja temu technologiczny rygor obecny zarówno w przygotowaniu matrycy, jak i procesie powielania z niej obrazu. Paradoksalnie owe technologiczne uwarunkowania i sama filozofia matrycowego transkodowania oraz powielania informacji sprawia, że sztuka graficzna jest dzisiaj domeną niezwykle żywotną, a wręcz ekspansywną. To właśnie rozdarcie i towarzyszące mu rozciągnięcie twórczego procesu na dwa niezależne etapy pozwala artyście na niespotykaną w innych mediach swobodę przesuwania akcentów w twórczym procesie.<sup>4</sup> Eksponowanie w nim różnych wartości sprzyja autorefleksji, sprawia też, że zarówno elementy procesu, jak i towarzyszące mu, lub produkowane w trakcie artefakty, stają się same w sobie doskonałym polem artystyczno-badawczej eksploracji.

**Marek Glinkowski:** Warto przybliżyć narzędzia jakimi posługuje się grafika, gdyż to właśnie ten skomplikowany niekiedy warsztat stanowi niekiedy jedyną furtkę do pełnego zrozumienia tworzonych obrazów. Poza wszelkimi metodami technicznymi tworzenia i powielania obrazu (tradycyjne techniki graficzne: drzeworyt, linoryt, miedzioryt, akwaforta, akwatinta, litografia, serigrafia, offset i wiele innych) istnieje dla poszczególnych technik graficznych obszar ideowo wspólny, jest nim matryca.

Wraz z emancypacją matrycy pojawia się jej poszerzone pojęcie. Szukam definicji matrycy, która będzie wiążąca zarówno dla tradycyjnej grafiki, jak i dla grafiki cyfrowej – także ze względu na ogromną popularność pojęcia matrycy i matrycowego transkodowania na gruncie teorii nowych mediów.

Gdyby poszukać jakiejś dobrej analogii, matryca, najogólniej mówiąc, byłaby stemplem, a pieczętka odbitką. Stempel jest rodzajem fizycznego prawzorca, a pieczętka znakiem powstałym w procesie odbijania. Kluczowy jest moment tworzenia, powstawania matrycy. Podstawowe dla zrozumienia tego, czym jest matryca jest to, co poprzedza jej powstanie.

Jednak by to w pełni dostrzec należy wyróżnić trzy rodzaje matryc; obiektową, mentalną i warsztatową.

**1. Matryca obiektowa:** może powstać w środowisku naturalnym, być efektem kumulacji różnych czynników naturalnych, procesów budowania, albo erozji. Może być złożona z różnych materiałów, trwałych lub mniej trwałych, może zostać zapożyczona z różnych obszarów ludzkiej wytwórczości. Matrycą może także stać się coś, co pierwotnie nie miało cech matrycowych. Wtedy mamy do czynienia z ready made – przeniesieniem gotowego obiektu z jednego kontekstu w inny, bez jego zmiany, bez ingerencji. To artysta może zdecydować, co się stanie matrycą, ale decyzja ta może być podejmowana ze względu na pewne cechy danego obiektu, takie, które są szczególnie istotne dla pojęcia matrycowości. Jedną z takich właściwości jest seryjność. Seryjność jako powtarzalność jest główną cechą graficzności. Może być rozumiana jako seryjnie wytwarzanie, a także jako to, że dany przedmiot jest powszechnie spotykany

i używany. Kolejną cechą matrycowości to multiplikowalność: ta z kolei może być cechą wtórną, a nie pierwotną obiektu, możemy bowiem wskazać na obiekt niepowtarzalny, unikatowy i mocą decyzji artystycznej uczynić z niego obiekt powielalny, multiplikowalny. Ikoniczność jest kolejną cechą obiektów, które mogą stać się matrycą. Ikoniczność jest tu rozumiana jako przynależność obiektu lub znaku do obszaru kultowego, symbolicznego i medialnego.

**2. Matryca mentalna:** ta, która wytwarza się w świadomości artysty i dzięki różnego typu przekazom (odbitki: repetycje, wizualne, czy słowne, itp.), odbija się (ujawnia się) w świadomości odbiorcy. Jej główną cechą jest to, że jest ona rodzajem strategii: strategii myślenia matrycowego, strategii tworzenia reprezentacji. Jest ona wskazywaniem na pewne zjawiska, procesy, uwrażliwianiem na obecność idei matrycy, czyli powtarzalności w kulturze, istnienia wzorców i norm. Może dotyczyć doświadczenia samego artysty i intencji jego przekazu. Będzie wtedy ścieżką transferową, rodzajem komunikatu niewerbalnego. Z kolei kiedy artysta zechce wprowadzić wirus pewnych znaczeń w porządek wizualny kultury, matryca mentalna może stać się rodzajem „aktywistycznego kolportażu”, trochę jak ulotka. Pomimo istnienia matrycy fizycznej, w tym samym momencie może istnieć matryca mentalna. Obie one – fizyczna i mentalna mogą współistnieć ze sobą, niekoniecznie operując na tym samym poziomie, i niekoniecznie komunikując to samo. Jedna, ta fizyczna, może operować metonimią, a mentalna metaforą.

**3. Matryca warsztatowa:** wytworzona, technologiczna: powstaje w sposób warsztatowy, technologiczny, przy wykorzystaniu rygorów ustalonych tradycją i doświadczeniem. Tu mówimy już *stricte* o matrycach graficznych artystycznych. W zależności od technologii wykonania dzielimy je na matryce trwałe i efemeryczne, matryce płaskodrukowe, wklęsłodrukowe, wypukłodrukowe i hybrydowe. Czymś innym będą tu matryce cyfrowe, można o nich myśleć jak o „paczkach danych”, ale mogą być one także fizycznymi obiektami. W tym wymiarze możemy mówić o matrycach, które są nośnikami, transmiterami, wyświetlaczami. Matryca warsztatowa zawiera w sobie treści wytwarzane, generowane, przetwarzane i zapożyczane. Ta matryca służy do tworzenia nakładu obrazów – drukowania – odbijania, gdzie każda odbitka jest oryginałem.

Taka kolejność prezentacji trzech rodzajów matrycy jest podyktowana historycznymi następstwami. Pierwotną i dostrzeżoną przez człowieka była matryca obiektowa, naturalna, organiczna: ślad stopy, odcisk dłoni, pieczęć. Z niej dopiero powstała matryca mentalna. Zrodziła się ona jako świadoma strategia przekazywania idei. Następnie pojawiła się potrzeba łatwego rozpowszechniania obrazu, a w tym celu zaczął rozwijać się warsztat...

**Sebastian Dudzik:** Rozróżnienie w procesie twórczym dwóch poziomów konstituowania się matrycy – mentalnego oraz fizycznego (matryca obiektowa: naturalna bądź wymodelowana) ma kolosalne znaczenie dla rozumienia naturalnych konotacji między pracą grafika-eksperymentatora i badacza-eksploratora. Artysta już na wstępie ma przynajmniej dwie badawcze wizje do wyboru. Może skupić się zarówno na istocie procesu, budowaniu, przetwarzaniu i transkodowaniu informacji, może też za pomocą graficznego matrycowania „zdejmować” niczym kalka ślady społecznej rzeczywistości. Grafika jako medium w sposób naturalny predestynowane do syntezy informacji i znaku, ma jeszcze jeden trudny do przecenienia atut. Doskonale uwypukla i przygotowuje nawet najmniejsze tropy i obecne w naszym otoczeniu schematy. W tym właśnie obszarze doskonale nadawać się może zarówno jako wsparcie do tworzenia matryc logicznych czy narzędzie analizy matryc definiowanych podczas badań socjologicznych.<sup>5</sup>

**Marek Glinkowski:** Istnieją w grafice narzędzia, które jeszcze bardziej przystają, przylegają do modelowych sytuacji czy procesów społecznych. To na przykład matryca stereotypowa, oraz stereotyp jako efekt użycia dwóch matryc tego rodzaju. W wykazie technik graficznych stereotyp nie występuje, pojawia częściej, np. w poligrafii, ponieważ działa trójwymiarowo, a odbitki uzyskiwane w grafice tradycyjnej rzadko są dwustronne. Oczywiście pojawia się pytanie, czy można sprowadzać możliwości poznawczo-badawcze grafiki tylko do obrazowania, ilustrowania zjawisk społecznych. Moim zdaniem nie. Jednak z drugiej strony, używanie narzędzi wizualnych może pozwalać pracować poznawczo z modelami niektórych sytuacji społecznych. Matryca stereotypowa to matryca złożona z matrycy i patrycy, pozytywu i negatywu, czyli matrycy tzw. plusów i minusów. Stereotyp-odbitka powstaje w wyniku działania na siebie z właściwą siłą dwóch matryc. W definicji stereotypu w słowniku PWN można odnaleźć ślad myślenia w kategoriach odbitki, matrycy: „w znaczeniu szerszym używa się terminu stereotyp na oznaczenie

wszelkich poglądów stanowiących odbicie gotowego wzoru i przyswajanych bez zastanowienia i konfrontowania ich z rzeczywistością”.<sup>6</sup> Definicja taka pokazuje niejako „jednostronny” sposób powstawania stereotypów: jakiś trwały wzór oddziałuje na sposoby myślenia i zachowania się ludzi. Tymczasem wykorzystując pojęcie i narzędzie matrycy stereotypowej można pokazać, że stereotyp jest odbitką powstającą z dwukierunkowego, przeciwległego względem siebie nacisku na podmiot. Szukając odpowiedniego porównania – tego rodzaju oddziaływanie działa jak kleszcze. To jest sytuacja zakleszczenia, sytuacji opresyjnej, albo subtelnej albo radykalnej. Inaczej niż przyparcie do muru, zakleszczenie pozostawia trwałe ślady. To jest społeczna sytuacja zwrotna, która może wytwarzać pewien wzór zachowania. Dodatkowo, sytuacja warsztatowa z matrycą stereotypową pokazuje wyizolowanie kontekstowe sytuacji społecznej i kulturowego matrycowania, a więc – możemy to już prowizorycznie zdefiniować – „odciskania” pewnych wzorów zachowań i utrwalania ich. Stereotypizacja jest oporna na zewnętrzne konteksty. W sytuacji badawczej, warsztatowo-artystycznej działania z matrycami mogą służyć do ilustrowania procesów społecznych i kulturowych, do demaskowania, mogą być narzędziem wskazywania, prowokować do otwierania dyskusji. Wizualizowanie stereotypu w postaci matrycy, w postaci wzorca – może być refleksyjne na bardzo wielu poziomach: dla twórcy, odbiorcy, w procesie dydaktycznym, itd.

**Sebastian Dudzik:** Nie istnieje stała matryca zachowań i myśli. Ma ona raczej charakter metamorficzny, podatna na wszelkie, najmniejsze nawet czynniki zewnętrzne i wewnętrzne ciągle ulega modyfikacji. Za pomocą matrycowania można więc nie tylko badać sam schemat, ale też mikro-zmiany towarzyszące w ciągłej jego ewolucji, a także czynniki determinujące owe zmiany. Artysta może wreszcie sam generować sprzyjające zmianom sytuacje, by badać później ich specyfikę oraz szukać obiektywnych wartości w owych procesach. Determinujące proces graficzny magazynowanie, przetwarzanie i powielanie danych niejako mimochodem zbliżają graficzne medium do narzędzi charakterystycznych dla warsztatu naukowego. Matrycowanie, rozumiane tutaj jako złożony proces zbierania, porządkowania połączonego z kodowaniem, kodowania oraz finalnej wizualizacji wypracowanej we wcześniejszych etapach wartości, może przecież służyć jako narzędzie poznania, lub dekonstrukcji społecznych, mentalnych, funkcjonalnych czy też kulturowych matryc obecnych w świecie. Dla artysty „wejście” w matrycowe medium stwarza nowe możliwości poznawcze i kreatywne, zachęca też do podjęcia działań wychodzących poza ramy tradycyjnie pojmowanej sztuki.

**Marek Glinkowski:** Postawa i strategia artystyczna, jak aktywizm polegający na inspirowaniu pewnych sytuacji społecznych oraz ich akumulowaniu, bardzo rzadko przynależy do działań artystów zajmujących się grafiką. Jednak ten rodzaj działania jest mi bliski. Jest tak, ponieważ postrzegam tradycyjny warsztat graficzny jako zestaw ponadczasowych narzędzi, które z racji tego, że już technologicznie się nie rozwijają, można wykorzystywać na innym gruncie, traktować metaforycznie, jako punkt odniesienia, dzięki któremu możemy wytłumaczyć pewne procesy. Mamy zdolność wyobrażenia sobie, gdzie my się znajdujemy w procesie, czy jesteśmy matrycą, drukarzem, czy drukowanym obrazem...? Jednym z ważniejszych doświadczeń tego rodzaju był dla mnie projekt *Kamanda*. U jego podstaw projektu stała wcześniejsza praca, pt. *Kontynuacja*, na którą składała się seria dziewięciuset kartonowych pudełek, dokładnie odwzorowujących wymiar cegły, specjalnie zaprojektowanych i wyprodukowanych za pomocą, tzw. wykrojnika, będącego rodzajem matrycy. Kilkanaście spośród tych cegieł zostało zadrukowanych różnymi przedstawieniami ikon popkultury i świata polityki. Dwa lata później obiekty te posłużyły w *Kamandzie*, która rozwinęła potencjał drzemący w tych pustych w środku cegielkach. Było to działanie z dziećmi z Ośrodka dla Uchodźców z Czeczenii i Gruzji, mieszcącym się wówczas w Bytomiu. Do współpracy nad projektem zaprosiłem Piotra Wysockiego. Zaproponowaliśmy rodzaj rozbudowanego warsztatu, działania z dziećmi, gier i zabaw, do których daliśmy im te prawie tysiąc kartonowych cegieł. Dzieci próbowały na swój sposób, z porażkami i sukcesami, używać tego budulcowego materiału. W zabawie i pracy ujawniły się uwarunkowania kulturowe, społeczne i psychologiczne tej grupy. Traumatyczne doświadczenia wojny silnie kształtowały relacje między dziećmi. Także ówczesna ich sytuacja – status bezdomności, braku perspektyw, słabych warunków socjalnych – stały się bazą do wypracowywania przez nie nowych umiejętności. Dzieci uczyły się stawiać mury i budowle z kartonowych cegiełek, budowały i natychmiast niszczyły. Były konflikty, bunt, jedni widzieli, że innym udaje się coś zbudować i tworzyli przeciwne koalicje, podejmowali gry, walki, tańce. Dzieci wiedziały, że uczestniczą w projekcie artystycznym, którego efektem będzie film. Ostatecznie powstało pięć epizodów filmowych.

Choć był to projekt, który z łatwością można by zaliczyć do sztuki reportażu, intermediiów, czy

*community based art*, jednak dla mnie był to projekt graficzny. Matryca obiektowa – cegielka – klocek – to płaszczyzna, którą można było wypełniać treścią. Kartoniki służyły jako wywoływalcz zachowań, pozwalały obserwować kulturowe i etniczne cechy tej społeczności. To, z czym bohaterowie tej sytuacji mieli do czynienia, to sprawczość matrycy, która zaczęła służyć jako źródło modułu, mogła być dowolnie przetwarzana. Pojawił się tu rodzaj matrycy mentalnej, kulturowej. Oczywiście projekt ten miał także dużo niuansów z zakresu aktywizmu artystycznego i animacji społeczno-kulturowej, ale nie będę tu wchodził w tego rodzaju szczegóły.

## Matryca jako odbicie rzeczywistości czy zapis poznawczego procesu?

**Sebastian Dudzik:** We wstępie swych rozważań o istocie graficznej matrycy Mariusz Pałka zwrócił uwagę na niezwykle ważną rzecz.<sup>7</sup> Ukazując jej archetypiczny charakter i jednocześnie uznając ją za jeden z najstarszych, a zarazem najważniejszych wynalazków naszej cywilizacji, wykazał ideową i funkcjonalną zależność tworu ludzkiego od naturalnej matrycy genetycznego kodu. Zgodnie z tym graficzna matryca rozumiana jako „matka-macierz” jest niczym innym, jak mimesis sposobu, w jaki natura i ewolucja poradziły sobie z magazynowaniem, utrwalaniem i powielaniem informacji. Takie jej rozumienie otwiera lekceważone dotąd, lub wręcz odrzucane obszary eksploracji dla grafiki artystycznej. Matryca-macierz kodu przechowuje informacje o potencjalnym obrazie, jednak podobnie jak w naturze jego reprodukcje naznaczone jest wariacyjnością i modyfikalnością. Takie postrzeganie jednego z najważniejszych elementów graficznego procesu, otwiera niezwykle szerokie pole eksploracji dla samego medium. Jeżeli przyjąć ideę powinowactwa z genetycznym kodowaniem, graficzna matryca nie tylko magazynuje, posiada też zdolność przechwytywania i archiwizowania informacji ulotnych, podatnych na czynniki zewnętrzne. Co więcej, sama może stać się ideą zatracając swą materialną istotę.<sup>8</sup>

Tak rozumiana matryca nie ma w zasadzie żadnych ograniczeń. W aspekcie mentalnym będzie doskonale odwzorowywać wszelkie obecne w naszym życiu schematy. Już na etapie przechwytywania wzorców dokonywać się będzie analityczne ich przetworzenie i porządkowanie. Odniesienie do biologicznej rzeczywistości uzmysławia, jak bardzo człowiek zależny jest od otaczającego świata i zarazem, jak naturalnym tworem jest matrycowa strategia. Chcąc nie chcąc grafika, właśnie przez jej obecność w procesie twórczym, nosi w sobie ekspansywny, nieustannie zmieniający i na nowo definiujący się genom. Jak dotąd żadne technologiczne rewolucje nie były w stanie zanegować żywotności tego medium, ponieważ ich istota doskonale „przylegała” do graficznej filozofii procesu. Być może ten potencjał da się wykorzystać nie tylko w badaniach o charakterze społecznym?

Zapoczątkowana w drugiej połowie XIX wieku emancypacja grafiki jako artystycznej dziedziny musiała z czasem przynieść zmianę statusu matrycy i odbitki. Proces ten miał raczej charakter ciągle rozpostarty na całe dziesięciolecie. Jego jednym z efektów było zbliżenie definicji matrycy do włoskiego nowożytnego *disegno*, które choć kojarzone z naszym rysunkiem, obejmowało zarówno fizyczny byt jak i koncepcję procesu przekształcania się myśli/idei w obraz.<sup>9</sup>

Rozpostarcie matrycy między fizycznym bytem i niematerialną ideą zmienia status całej grafiki, zmienia też jej zadania i wpływa bezpośrednio na postawę samego artysty. W jaki sposób może to robić?

**Marek Glinkowski:** Według mnie poruszyłeś tu dwa problemy. Pierwszy dotyczy kwestii wizualnej reprezentacji w działaniu graficznym. Matryca-macierz jako przechowująca informacje oraz jej wariacyjne realizacje, matryca i odbitka, to w istocie filozoficzne problemy pierwowzoru i kopii, oryginału i reprezentacji, pytania o możliwość idealnego odwzorowania. Jak w kontekście filozofii przedstawienia mają się do siebie matryca i odbitka?

Drugi poruszony przez ciebie problem stawia pytanie o to, czy grafika daje szczególnie przywilej operowaniu metaforą, czy też jest może medium przyległości, metonimii? W pojęciu włoskiego *disegno* kryje się bowiem zarówno rzeczywistość symboliczna, myślowa, jak i element bardzo konkretny, fizyczny.

Obie te kwestie omówię na przykładzie mojego projektu *Węzeł*. Chciałem w nim stworzyć obraz największego węzła kolejowego w Polsce, w Tarnowskich Górach. Punktem wyjścia było więc myślenie obrazowe, ponieważ węzeł jest piękny, skomplikowany, trudny do ogarnięcia i do wyobrażenia. Podstawą była dla mnie lektura filmu *Węzeł* Kazimierza Karasza. Mój obraz miał więc obejmować także

problem etosu pracy kolejarza, historyczne, społeczne i ekonomiczne aspekty funkcjonowania Węzła. Historyczny Węzeł odkrywał swoją wielowarstwowość, począwszy od aspektów technicznych, poprzez struktury zarządzania, funkcjonowania, organizacji. Chciałem zbudować makietę w najbardziej popularnej skali modelarskiej HO (1:87), która odwzoruje Węzeł w całości, ze wszystkimi tymi elementami. To było bardzo chłopiące marzenie, z tego wynikała też moja głęboka potrzeba przeniknięcia w środowisko ludzi budujących makiety kolejowe i bawiących się nimi. Było to trochę marzenie o idealnej reprezentacji.

Zacząłem pracować więc w dwóch skalach, w skali rzeczywistej 1:1 oraz w skali modelarskiej, tworzącej alternatywny świat. Były też jednocześnie dwie przestrzenie, przestrzeń realna i przestrzeń makiety oraz wokół makiety. Połączył je pomost, rodzaj metafory a jednocześnie odwzorowania, gdzie ciężka praca kolejarzy została przeniesiona na pełną pasji i zaangażowania zabawę dużych chłopców, modelarzy.

Ten projekt pokazywał mi skomplikowany charakter matrycy i jej tworzenia. Od początku czułem, że ten obszar jest bardzo graficzny, miał ogromny potencjał. Brnąłem więc w to. Nie wykorzystywałem sprawdzonych rozwiązań. Aspekt badawczy był bardziej uczeniem się niż opisywaniem w znany sobie sposób.

Pierwotną matrycą można nazwać sam Węzeł. To jego wizualna lub wyobrażeniowa reprezentacja istnieje w rzeczywistości i umysłach ludzi. Węzeł w swojej organizacyjnej strukturze składa się z poszczególnych sekcji i modułów, co jest praktycznym rozwiązaniem do tworzenia przeskalowanej makiety. Takie właśnie makiety w skali 1: 87 tworzą modelarze kolejnictwa.<sup>10</sup> Zbudowanie przez nich takiej realistycznej makiety Węzła okazało się niemożliwe, z racji trudności technicznych i warsztatowych, kosztów i wielkości powierzchni, którą by zajmowała. Jednak analiza i proces selekcji–eliminacji ujawniły drzemiący w samym module torów właściwy potencjał matrycowy. To właśnie same odcinki torów, rozjazdy, zwrotnice i luki posłużyły mi do tworzenia całych modułów w skali HO składających się na obraz Węzła. Ostatecznie powstał więc rodzaj transparentnego opakowania, blistru do niezrealizowanej makiety. Jedyną technologią, która pozwalała na odpowiednie odwzorowanie, była technologia termoformowania próżniowego w cienkim, przezroczystym tworzywie PET.

Mamy więc tworzenie obrazu z ułożonych w odpowiedni sposób torów, odpowiadającego jakiegoś rysunkowi rzeczywistości, co daje w rezultacie trójwymiarową reprezentację. Transparentność nośnika jest dosłownie i w przenośni nieuchwytnością, ujawnieniem braku, nieobecnością obiektu właściwego pod spodem. Jednocześnie staje się polem dla wyobraźni, bo jest to rzeczywistość zramowana, do wypełnienia. Dopiero wyobraźnia, połączona z widzeniem struktur i niuansów, odczytywaniem kształtów, realizuje na początku postawiony filozoficzny postulat obcowania z bytem. Obcowanie poprzez nieobecność z obecnością. Matryca jest obecna tylko w swoim śladzie, który pozostawiła.

Obiekt w momencie, w którym zostaje powołany jako matryca – zmienia swój status, ponieważ my go intencjonalnie zaczynamy traktować jako wzorzec. On oczywiście był wyprodukowany, a więc stał się kopią, będąc jednocześnie oryginałem. Każdy ślad, który powstaje przy użyciu matrycy, jest autentyczny, wyjątkowy, oryginalny. Dlatego za pomocą kilku matryc, kilku fragmentów torów, byłem w stanie poprzez multiplikację zbliżyć się do obrazu Węzła.

Graficzne dążenie do idealnego odwzorowania realizuje na dwóch polach: w obszarze przyległości, metonimii, a jednocześnie dzięki transparentności odbitek, które powstały, w obszarze efemeryczności, metafory, przeniesienia. Przyległość blistru, opakowania, to ostatecznie przyległość do pustki, pustego pola, braku pierwowzoru. Okazuje się więc, że próba odwzorowania skończyła się metaforyzowaniem. Sama makietka jest metaforą, ale ironiczną, bo czy mamy do czynienia z samą makietą, czy jedynie z jej iluzyjnym opakowaniem? Tylko metaforą w grafice można pokazać niewyobrażalność, nieobecność, niemożliwość. Grafika z pełną dobitnością dziedziczy więc problem reprezentacji charakterystyczny dla sztuk wizualnych. To w jej obszarze kryje się jaskinia platońska.

## Proces twórczy jako pole naukowych rozważań artysty

**Sebastian Dudzik:** Czy specyfika procesu twórczego może zachęcać czy wręcz „podpowiadać” postawę analityczno-badawczą artysty? Na to pytanie częściowo padła już odpowiedź. Naturalny potencjał procesu „matrycowania” jest wręcz stworzony do podjęcia badań. Można je ukierunkować przynajmniej w dwóch niezależnych wektorach. Pierwszym z nich będzie zbudowana na metaartystycznych doświad-

zeniach oraz autotematyce wizja badania samej istoty procesu, definiowania matrycy i jej zadań. Drugi będzie ukierunkowany na zewnątrz i nastawiony na poszukiwanie, rozpoznanie oraz analizę matrycy funkcjonujących w otaczającej nas rzeczywistości.

**Marek Glinkowski:** Odniosę się od razu do pierwszego wektora, a więc do definiowania matrycy i jej zadań.

Matryca definiuje samą siebie. Powstaje z idei, aby przeradając się w fizyczną postać, oddać siebie obrazowi, by następnie za jego pośrednictwem powrócić w odczytaniu odbiorcy.

Matryca daje zadania do wykonania. Artysta podąża za instrukcjami, które odczytuje poprzez świadomość warsztatu i jego odczuwanie. To samo, lecz z innym skutkiem, matryca czyni z widzem.

Matryca poprzez odbitkę każe się odszukiwać, pobudza wyobraźnię widza, a artyście nie pozwala się uwolnić od swojej obecności. Wyobraźmy sobie grę w chowanego lub Ciuciubabkę.

Matryca pragnie być interpretowana (Susan Sontag)<sup>11</sup>, a jednocześnie oczekuje dosłownego, pozbawionego metafor rozpoznania, gdyż ono prowadzi najczęściej do ukrytych pokładów semantycznych. Czytanie samej matrycy jest jak archeologia zdarzeń, istnieją narzędzia do ujawniania zawartego w niej bagażu doświadczeń. Mówiąc, że czytamy matrycę mam również na myśli uruchomienie/wyobrażenie warsztatu graficznego i rekonstrukcję organizacji pracy. Dla osoby wtajemniczonej w arkanach techniczne to perspektywa ujawniająca wiele interesujących szczegółów.<sup>12</sup>

Matryca powołuje szereg procesów, których część jest bezpośrednio zależna od technologii, ale wiele z nich składa się także na proces badawczy, poznawczy i twórczy, a inne budują cały wachlarz obserwacji, interpretacji i refleksji. Technologia tak, jak i pozostałe czynniki może być użyta w sposób, tzw. właściwy – sprawdzony lub być polem do eksperymentów. Eksperyment jest zagadnieniem o tyle istotnym, że w obszarze sztuki nie zawsze rządzi się takimi prawami, jak ten prowadzony przez naukowców w środowisku laboratoryjnym. Sprawdzalność i powtarzalność uzyskanych efektów pozostaje często na poziomie bardzo indywidualnym i uznaniowym, jednak w pełni realizując założenia twórczej idei.

**Sebastian Dudzik:** Obie tendencje, o których mówiłem wcześniej (pierwsza: definiowania matrycy i jej zadań; druga: ukierunkowanie na zewnątrz i nastawienie na poszukiwanie, rozpoznanie oraz analizę matrycy funkcjonujących w rzeczywistości) mogą funkcjonować zupełnie niezależnie, mogą też pojawić się jako wartości komplementarne w jednym projekcie. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia już w Twoim pierwszym dużym projekcie. *Kolekcja c.d.* z 2002 roku to przedsięwzięcie technologicznie bazujące na czystej tradycji graficznego wkłęsłodruku. Jeden pozornie niewinny zabieg zmienia jednak status odbitki. Puste ramy obrazów powstają poprzez zestawienia multiplikowanych oraz modyfikowanych odbitek matrycy. Dzięki takiej strategii zakodowany w kliszy obraz przestaje być istotą obrazowania kierując uwagę w wewnętrzną pustkę. Łatwo można domyślić się, co pod tymi formalnymi zabiegami się kryje i jaką strategię badawczą realizuje projekt.

**Marek Glinkowski:** *Kolekcja c.d.* to doświadczenie złożone, które z perspektywy czasu ujawniało wiele nowych cech.<sup>13</sup> Początkowo interesowała mnie nieobecność obrazu, nie-obrazy, konwencje postrzegania obrazu i rola reprezentacji języka wizualnego używającego wyraźnego kontekstu historycznego. Istotne dla mnie były też aspekty instytucjonalne, medialne, metajęzykowe. Matryce, których tam używałem, z powodzeniem mogłyby stanowić fizyczne ramy, lecz w momencie tworzenia z nich odbitek, powstawały obrazy ram.

Matryca od samego początku miała tu charakter podwójny: była ramą w swojej dosłowności i stawała się zaawansowanym narzędziem do ramowania.<sup>14</sup> Aby dostrzec aspekt badawczy i poznawczy w tym postępowaniu artystycznym, warto rozważyć razem pojęcie matrycy oraz pojęcie interakcyjnego ramowania zdefiniowane przez Ervinga Goffmana. Wiemy bowiem, czym była w tym projekcie matryca, ale warto pokazać, czym był z kolei proces matrycowania. Ramowanie stało się tu tożsame z matrycowaniem: poprzez interpretacje wizualnych znaków, którymi są ramy *Kolekcji*, patrzymy na zachowania, na strategię instytucjonalne, kolekcjonerskie, na parametry recepcji sztuki. Co na tej podstawie można badać? Jakie wnioski można wyciągać? Jak odbiorca patrząc na *Kolekcję* może w pełni wykorzystać jej potencjał? Ja używam dodatkowego tropu w postaci pustych, mosiężnych tabliczek, które powinny zawierać podpisy pod pracami, lecz są złote, wypolerowane: w momencie poszukiwania w nich tekstu, widzimy swoje odbicie oraz odbicie przestrzeni. Ta bezpośrednia refleksyjność jest bardzo wymownym sygnałem do spojrzenia na wyeksponowaną w ten sposób sytuację ze swojej perspektywy. Wszystko, co się odbija w tych

tabliczkach – zmienia kolor, staje się złote.

To nie chodzi o to, że moje działanie artystyczne w całości było komplementarnym postępowaniem badawczym. Chodzi raczej o to, że było ono postępowaniem konceptualnym, warsztatowym i poznawczym, które używając pojęć z pogranicza grafiki i nauk społecznych zramowało potencjalną sytuację badawczą, pokazało świat sztuki i jej instytucji w nowej poznawczej odsłonie. Zapraszało też do dalszego postępowania badawczego, ponieważ, jak mówiłem wcześniej, matryca podpowiada kolejne kroki, tworzy formuły działania. Idealnie byłoby, gdyby *Kolekcja* stanowiła preludium do interdyscyplinarnego projektu badawczego na temat kultury instytucji.<sup>15</sup> Wówczas moje zramowanie sytuacji i wynikające z niego reguły generatywne mogłyby zostać badawczo, interdyscyplinarnie „skonsumowane”. Tak naprawdę intuicyjnie użyłem metod grafiki w taki sposób, że z powodzeniem mogłyby one stanowić element projektu z zakresu etnografii wielostanowiskowej.

**Sebastian Dudzik:** Specyficzna struktura *Kolekcji* odsłania jeszcze jeden istotny aspekt funkcjonowania postawy badawczej w kontekście graficznego warsztatu. Jest nim wykorzystanie swoistego suwaka twórczej strategii wpisanego w zdefiniowane przez Folgę-Januszewską „myślenie [w procesie graficznym] dwoma niezależnymi etapami”.<sup>16</sup> Z tym że w przypadku omawianej pracy suwak wydaje się wychodzić poza proces druku, ujawniając niejako mimochodem potencjalne istnienie trzeciego etapu.

**Marek Glinkowski:** Moja strategia jest rodzajem przesuwania granic funkcjonowania samego obrazu graficznego. Wychodzę daleko poza *stricte* statyczny obraz. Istotne jest z jednej strony czytanie przestrzeni wraz z jej wszelkimi kontekstami, powoływanie pierwowzoru i prawzoru obrazu, a z drugiej powoływanie komentarza będącego rodzajem otwierania pracy na nowe obszary w tym metajęzykowe (film pt. *Galeria*). W obu tych skrajnych przestrzeniach istotną rolę grał widz, który bez włączenia swojego doświadczenia i refleksji pozostawałby na odczytywania równie istotnych wizualnych treści. Jest to swoiste wypełnianie areny marginesu, gdzie funkcjonuje pojęcie *Passe-partout*.

**Sebastian Dudzik:** Wychodzenie poza artykułowaną przez Folgę-Januszewską dychotomię procesu ujawnia się również w projektach *PUDŁO, czyli wojna na karabiny i gitary* oraz *Fryz towarzyski*. Podobnie, choć nie tak wyraziście sytuacja rysuje się w projekcie *Prowizorka*, a szczególnie integralną część graficznej narracji filmie *Jak to jest zrobione*.

We wszystkich tych pracach dekonstrukcja procesu twórczego tak naprawdę stanowi pretekst do porzucenia wewnętrznej eksploracji i wyjścia na zewnątrz. Procesualne manipulacje pozwalają na „zdemontowanie” i obnażanie matryc generowanych przez kulturowe czy cywilizacyjne nawarstwienia. Dodatkowo, rygor naukowej dyscypliny, bezsprzecznie element niezbędny w zachowaniu poznawczego obiektywizmu, generuje często mentalne koleiny, które potrafią skutecznie ograniczyć badaczom perspektywę widzenia problemu. W działaniach artystyczno-badawczych w sposób naturalny kierunek postępowania jest niejako odwrócony, co pozwala „obchodzić” charakterystyczne dla nauki proceduralne schematy. To subiektywne doznania podmiotu-artysty leżą u podstaw działania, a proces ich obiektywizacji dokonuje się niejako poprzez proceduralne rygory graficznego procesu. Tak więc nie sam problem jest schematyzowany, lecz jedynie jego matrycowe przetworzenia. Dzięki temu twórca zyskuje nieco odmienny, w pewnych aspektach bardziej wyrazisty obraz badanego obszaru.

**Marek Glinkowski:** *Prowizorka* to projekt tworzony w obszarze obrazu blachy falistej trapezowej, takiej, która jest w Polsce powszechnie wykorzystywana w architekturze wernakularnej. Matryca miała być tu rodzajem odwzorowania kształtu blachy z nadaniem jej podstawowych cech charakterystycznych dla tego materiału. Tytułowa prowizorka to także stan, praktyka, szczególnie polska, pewien standard myślenia i zachowania, utrzymywania przejściowości, świadomości, że kiedyś będzie lepiej. Warstwa wizualna w tym projekcie była prowokacją, wizualną prowokacją do mówienia o aspektach mentalnych. O skazie, pęknięciu, którymi posługujemy się w kulturowych skryptach, o fasadowości naszej rzeczywistości. Jednocześnie była to instalacja usytuowana w przestrzeni, chodziło tu bowiem także o przesunięcie tej analizy z obrazu w przestrzeń. Z racji, że posługiwałem się skalą 1:1, mamy tu do czynienia z bardzo dobitnym przełożeniem obrazu na rzeczywistość. W warstwie obrazu powstała odbitka na papierze, pofalowana jak blacha, przedstawiająca blachę trapezową z uwzględnieniem trzech wymiarów. Jest na niej struktura skaz, załamań, pęknięć istniejących na matrycy. Cała kompozycja jest multiplikacją, są tu powielające się kształty, wiele razy spotykamy odbitki z tej samej matrycy. W samym procesie tworzenia matrycy blacha za



pomocą giętarki została powyginana. Bez zachowania technologicznej, dekarskiej normy została poprzelamywana, pojawiły się kąty ostre, a następnie całość była rozprostowywana i rozwalczowana pod prasą, na której później, już z użyciem farby drukarskiej powstały odbitki.

Metody postępowania wyznaczał tutaj warsztat oraz reguły postępowania z matrycą. Prowizorka była odejściem od tradycyjnego warsztatu z pełną premedytacją. Była pominięciem zasad rysunkowych, trawienia, nakładania poszczególnych warstw budujących obraz, po to, aby pokazać czym tak naprawdę jest zjawisko prowizorki. Prowizorka jest omijaniem pewnych reguł, pomijaniem jakości warsztatowej, reguł inżynierskich, walorów estetycznych. To wszystko było efektem mojego namysłu, refleksji, research'u oraz własnych doświadczeń związanych z nauką warsztatu graficznego, a wcześniej metaloplastyki. Metaloplastyka była tu bardzo ważna, gdyż uświadamiała mi najważniejsze strukturalne cechy metalu, jak łamliwość, kowalność, ciągliwość, itd. Ta wiedza w moim doświadczeniu była istotna. I, jak sądzę, ona stoi u podstaw wielu codziennych praktyk Polaków, samorodnych budowniczych, majsterkowiczów, fachowców, działkowców, konstruktorów. Często antropologiczny czy socjologiczny opis takich praktyk nie uwzględnia tej obiektowej sfery codziennej *techné*, bo nie ma do jej opisu języka. A *Prowizorka* właśnie takiego języka używa.

## Graficzna multiplikacja jako wzmocnienie badanego sygnału

**Sebastian Dudzik:** Jednym z najistotniejszych fundamentów upowszechnienia się grafiki w realiach średniowiecznej Europy był jej potencjał mechanicznej multiplikacji obrazu połączony ze stosunkowo niskim kosztem produkcji. Udoskonalana w szybkim tempie matrycowa strategia była swego rodzaju drogą na skróty i doskonale wpasowywała się w ekspansywną mentalność oraz potrzeby ówczesnego człowieka. Z czasem powielane obrazy zaczęły kształtować gusty, forsowały i rozpowszechniały wizualne mody. Służyły też jako narzędzie propagandy i światopoglądowej indoktrynacji.<sup>17</sup> Wpływ grafiki na świadomość nowożytnych Europejczyków trudny jest do oszacowania. Do dzisiaj skoligacony z mass mediami drukowany obraz zachował ogromny potencjał kształtowania opinii i gustów. Można przewrotnie powiedzieć, że graficzne i drukarskie matryce walczyły i nadal przyczyniają się do formowania matryc w społecznej świadomości. Jeżeli tak, to dokonanie proceduralnej inwersji i wykorzystanie procesu graficznego w badaniach społecznych, przynieść może głębsze zrozumienie mechanizmów porządkujących życie ludzkich grup. Pomóc w tym może kolejna dystynktywna cecha grafiki - syntezywanie znaku. To ono prowadzi do wypreparowania i wzmocnienia sygnału, a jego powielenie umożliwia wychwycenie cech stałych i tych pozornie niezmiennych.

**Marek Glinkowski:** Tak naprawdę mowa tutaj o procesach mass medialnego matrycowania we współczesnych systemach medialnych. U podłoża współczesnych mediów, także cyfrowych, leży grafika: jej techniki, jej warsztat, ale przede wszystkim myślenie graficzne: synteza, selekcja, matryca, matrycowanie, itd. Grafik-badacz byłby figurą, która zdaje sobie sprawę z tego graficznego podłoża nowych mediów, a jednocześnie bada ten świat używając tych samych narzędzi graficznych tylko, że wyniesionych na metapoziom. Syntezywanie, o którym mówisz, jest naturalnym procesem przy poszukiwaniu matrycy. Synteza nie obywat się jednak bez selekcji. Selekcja jest procesem krytycznym, ale też arbitralnym, zawiera w sobie decyzje rysunkowe, wizualne, które są połączeniem możliwości narzędziowych, manualnych i umiejętności analitycznego i syntetycznego myślenia. Współgra z ekspresją dla wytworzenia pełnej formy przekazu wizualnego. Selekcja i decyzje rysunkowe są wspólne wszystkim gatunkom sztuk wizualnych, jednak graficzność dodaje coś jeszcze: multiplikowalność, powielalność. Grafika jest medialna. Jest zrodzona z potrzeby szybkiego kolportażu znaku i idei.<sup>18</sup>

## Graficzna multiplikacja/powtórzenie jako badanie nieskończonej wariacyjności wyjściowego kodu

**Sebastian Dudzik:** „Cudowne” matrycowe mnożenie obrazu rozumiane tradycyjnie, jako narzędzie przywołanego już wyżej upowszechniania informacji, z biegiem czasu musiało utracić swoją jednoznaczność. Chęć zachowania zgodności przekazu, która z czasem przełożona została w merkantylne realia rynku sztuki, wymusiła niejako dążenie do osiągnięcia identyczności odbitek z nakładem. Na początku lat

sześćdziesiątych ubiegłego wieku ta idea zyskała nawet sformalizowane ramy, czego doskonałym przykładem jest definiowanie oryginalnej odbitki graficznej przez Print Council of America.<sup>19</sup> Paradoksalnie, przepisy amerykańskiego stowarzyszenia, uwypukliły niemożność osiągnięcia celu i pozorną jedynie przystawalność matrycy do odbitki. Co więcej, świadomość nieodwracalnych zmian w strukturze matrycy zachodzących podczas procesu drukowania nakładu (problem wartościowania kolejnych odbitek z nakładu) uświadomił artystom, że niestałość matrycy, a także zapisanego w niej kodu, jest cechą pozorną.<sup>20</sup> Świadomość wariacyjności odbitek i matrycowego kodu obecna była w grafice niemal od jej zarania, jednak to dopiero XX wiek przyniósł pełne dowartościowanie tych cech w graficznym procesie. Symboliczne „wyjście poza nakład” dało artyście procesualną wolność przy jednoczesnym zachowaniu narzędzi charakterystycznych dla matrycowego medium. Potencjał taki może być z powodzeniem wykorzystany w działaniach o charakterze badawczym.

**Marek Glinkowski:** Wariacyjność kodu matrycowego najlepiej widzieć w kontekście koncepcji transkodowania kulturowego. Transkodowanie rozumiane jako „przenikanie się matrycy technologicznej i warstwy kodów kulturowych”<sup>21</sup> było od początku cechą grafiki, zwłaszcza w jej popularnej wersji – przy najprostszych technikach, jak stempel, amatorski drzeworyt ludowy. Graficzność daje świetne narzędzia do uprawiania archeologii mediów, śledzenia historycznych form rozwoju interfejsu pomiędzy matrycą, obrazem, a odbiorcą. Procesy transkodowania przebiegają na bardzo wielu poziomach, od technicznych opartych o transmisję i narzędzia do kodowania przekazu, poprzez kapitał i konteksty kulturowe, do ideowych i artystycznych, które kumulują niezliczone sieci znaczeń, zjawisk i emocji.

Transkodowanie jest także narzędziem pozwalającym używać tego samego języka i podobnej rodziny pojęć do analizy tradycyjnych oraz tzw. nowych mediów. Jest to szczególnie istotne w praktyce dydaktycznej, zarówno mojej, jak i przeciw Twojej, kiedy często pracujemy z grupami studentów grafiki tradycyjnej i projektowej. Wielu z nich tworzy projekty, które z wielkim trudem usiłują zmieścić się w ramy dyscyplinowe Akademii, ujawniając się na skraju dyscyplin.<sup>22</sup>

\*\*\*

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

Dokumentacja filmowa poszczególnych etapów projektu Kozyra udostępniona w archiwum internetowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Zob. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kozyra-katarzyna-w-sztuce-marzenia-staja-sie-rzeczywistoscia>, dostępny 01.12.2012.

<sup>2</sup> Zob. Huigen Leeflang, Goltzius Hendricks. *Saur Allgemeines Künstlerlexikon - Die bildenden Künstler aller Zeiten*, Bd. 57 (München, Leipzig: Saur, 2008), 409.

<sup>3</sup> O podwójnym bycie grafiki, a szczególnie o myśleniu „dwoma stadiami (...) gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje »dopiero w jego śladzie«, zob. Dorota Folga-Januszewska, „Podwójny byt grafiki,” w *Grafika współczesna - między unikatem a elektroniczną kopią: Referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97* (Kraków: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, 1999), 28-29.

<sup>4</sup> O strategiach twórczych wykorzystujących poznawczą „przestrzeń” między matrycą i odbitką wiele uwagi poświęciłem w tekście: *The View of Contemporary Graphic Arts in Light of the Opposition Between Matrix and Print* (praca w druku). Wątki te znajdują również szerokie omówienie w przygotowywanej monografii *Między matrycą i odbitką. Strategie procesu w polskiej grafice artystycznej po 1945 roku* (druk planowany na przelotem roku 2016 i 2017).

<sup>5</sup> Pojęcie „matrycy” w badaniach socjologicznych ma już bogatą historię. Niezwykle interesujące dla naszych rozważań uzasadnienie wykorzystania pojęcia „matryca” w kontekście badaniach społecznych przedstawił w 1985 roku Stefan Nowak. Definiując deskrybowane w badawczym procesie schematy zachowań społecznych nadał im, poprzez skojarzenie z procesem odbijania matrycy na papierze, miano „praw matrycowych”. Podobną analogię do graficznego procesu widział w normatywnych matrycach zachowań. Zob. Stefan Nowak, *Metodologia badań społecznych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1985), 241.

<sup>6</sup> Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/stereotyp;3979617.html>, dostępny 12.07.2016.

<sup>7</sup> Zob. Mariusz Pałka, *Magia matrycy*, w *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku Materiały z sesji naukowej 23 października 2009*, red. B. Chojnacka i M. Woźniak (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, 2011), 179.

<sup>8</sup> O takich możliwościach pisał też Pałka. Zob. Pałka, *Magia matrycy*, 152, 155.

<sup>9</sup> Zob. Tadeusz Józef Żuchowski, *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym*, w *Disegno rysunek. U źródeł sztuki nowożytnej, Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27 2000*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz Józef Żuchowski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001), 15, 18.

<sup>10</sup> Członkowie ogólnopolskiej grupy Polska Makieta Modułowa, <http://www.pmmh0.pl>, dostępny 11.07.2016.

<sup>11</sup> Susan Sontag, *Przeciw Interpretacji i inne eseje*, tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski (Kraków: Karakter, 2012).

<sup>12</sup> O szczegółach powszechnej wiedzy na temat warsztatu graficznego piszę w tekście: Marek Glinkowski, „How it's made,” *Zeszyty Artystyczne* 20 (2009): 173-180.

<sup>13</sup> *Kolekcja c.d.* 2002 to projekt dyplomowy kończący studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby ASP w Poznaniu. Kolejne odstony i rozwijane wersje miały miejsce na przestrzeni lat 2002-2006 w kilkunastu miejscach i galeriach w Polsce i za granicą.

<sup>14</sup> Erving Goffman, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia*, tłum. Stanisław Burdziej (Kraków: Nomos, 2010).

<sup>15</sup> Rozwinięciem projektu *Kolekcja* stał się film, pt. *Galeria*, powstały w latach 2002-2004.

<sup>16</sup> Folga-Januszewska. „Podwójny byt grafiki.” Zob. Przypis 3.

<sup>17</sup> Pierwszy raz siła oddziaływania grafiki doceniona została i wykorzystana na szeroką skalę w ideologicznej walce czasów reformacji. Zob. Linda C Hult, *The print in the Western World* (Wisconsin: University of Wisconsin, 1996), 103-114.

<sup>18</sup> Sebastian Cichocki, *Bad News* (Bytom: CSW Kronika, 2006), 199. Kat. wyst.

<sup>19</sup> W 1961 roku Print Council of America opublikowało broszurę pt. *What Is an Original Print?* Jednym z ważniejszych kryteriów uznania oryginalności odbitki graficznej była identyczność

całego nakładu. Ta wielokrotnie wznawiana publikacja stała się na lata wykładnią oceny dla instytucji muzealnych i galerijnych na całym świecie. Dowodem na to może być korespondencja władz Print Council of America z Muzeum Narodowego w Warszawie z 1963 roku, w której znalazły się analogiczne wskazówki do oceny i wartościowania grafiki artystycznej. Zob. Print Council of America, *What Is an Original Print?* (New York: Print Council of America, 1961); ; Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, red. Roman Artymowski (Warszawa: Arkady, 1975), 228.

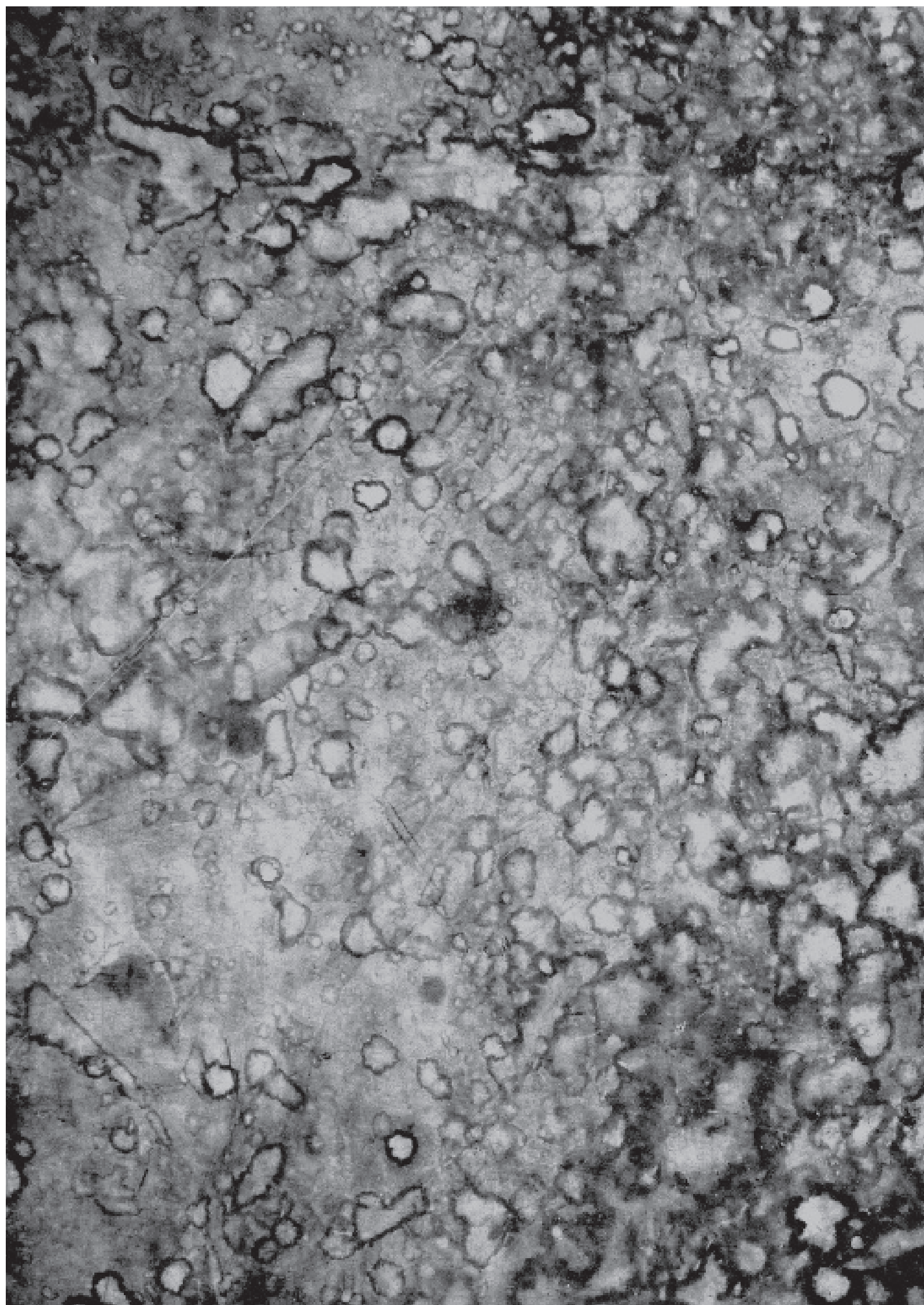
<sup>20</sup> Zob. Theodore Donson, *Prints and the Print Market: A Handbook for Buyers, Collectors and Connoisseurs* (New York: Ty Crowell Co, 1977).

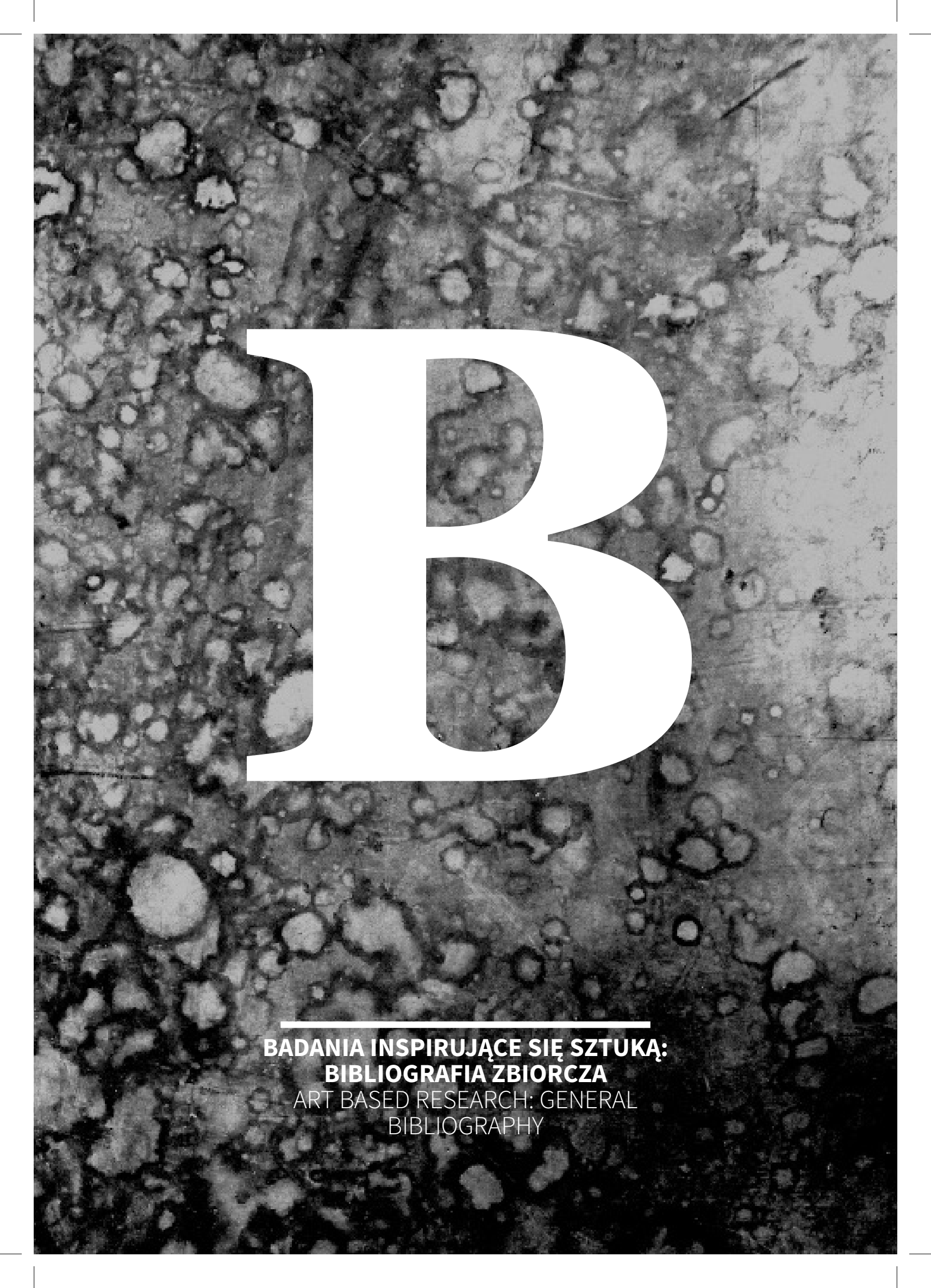
<sup>21</sup> Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2001).

<sup>22</sup> Takich graficznych projektów nie ma nadal zbyt wiele, gdyż większość artystów posługujących się warsztatem graficznym pomimo doskonałego rozpoznania obszaru i języka nowych mediów pozostaje przy tradycyjnym sposobie obrazowania i traktowania medium.

## Bibliografia

- Cichocki, Sebastian. *Bad News*. Bytom: CSW Kronika, 2006. Kat. wyst.
- Donson, Theodore. *Prints and the Print Market: A Handbook for Buyers, Collectors and Connoisseurs*. New York: Ty Crowell Co, 1977.
- Folga-Januszewska, Dorota. „Podwójny byt grafiki.” w *Grafika współczesna - między unikatem a elektroniczną kopią: Referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97*, 28-31. Kraków: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, 1999.
- Glinkowski, Marek. „How it's made.” *Zeszyty Artystyczne* 20 (2009): 173-180.
- Goffman, Erving. *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia*. Tłum Stanisław Burdziej, Kraków: Nomos, 2010.
- Hult, Linda C. *The print in the Western World*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.
- Jurkiewicz, Andrzej. *Podręcznik metod grafiki artystycznej*. Red. Roman Artymowski. Warszawa: Arkady, 1975.
- Leeflang, Huigen. *Goltzius Hendricks. Saur Allgemeines Künstlerlexikon - Die bildenden Künstler aller Zeiten*, Bd. 57. München, Leipzig: Saur, 2008.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2001.
- Nowak, Stefan. *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1985.
- Pałka, Mariusz. *Magia matrycy*. W *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku Materiały z sesji naukowej 23 października 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał Woźniak, 179-186. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, 2011.
- Print Council of America, What Is an Original Print?* New York: Print Council of America, 1961.
- Sontag, Susan. *Przeciw Interpretacji i inne eseje*. Tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski. Kraków: Karakter, 2012.
- Żuchowski, Tadeusz Józef. *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym*. W *Disegno rysunek. U źródeł sztuki nowożytnej, Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27 2000*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz Józef Żuchowski, 31-31. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001.





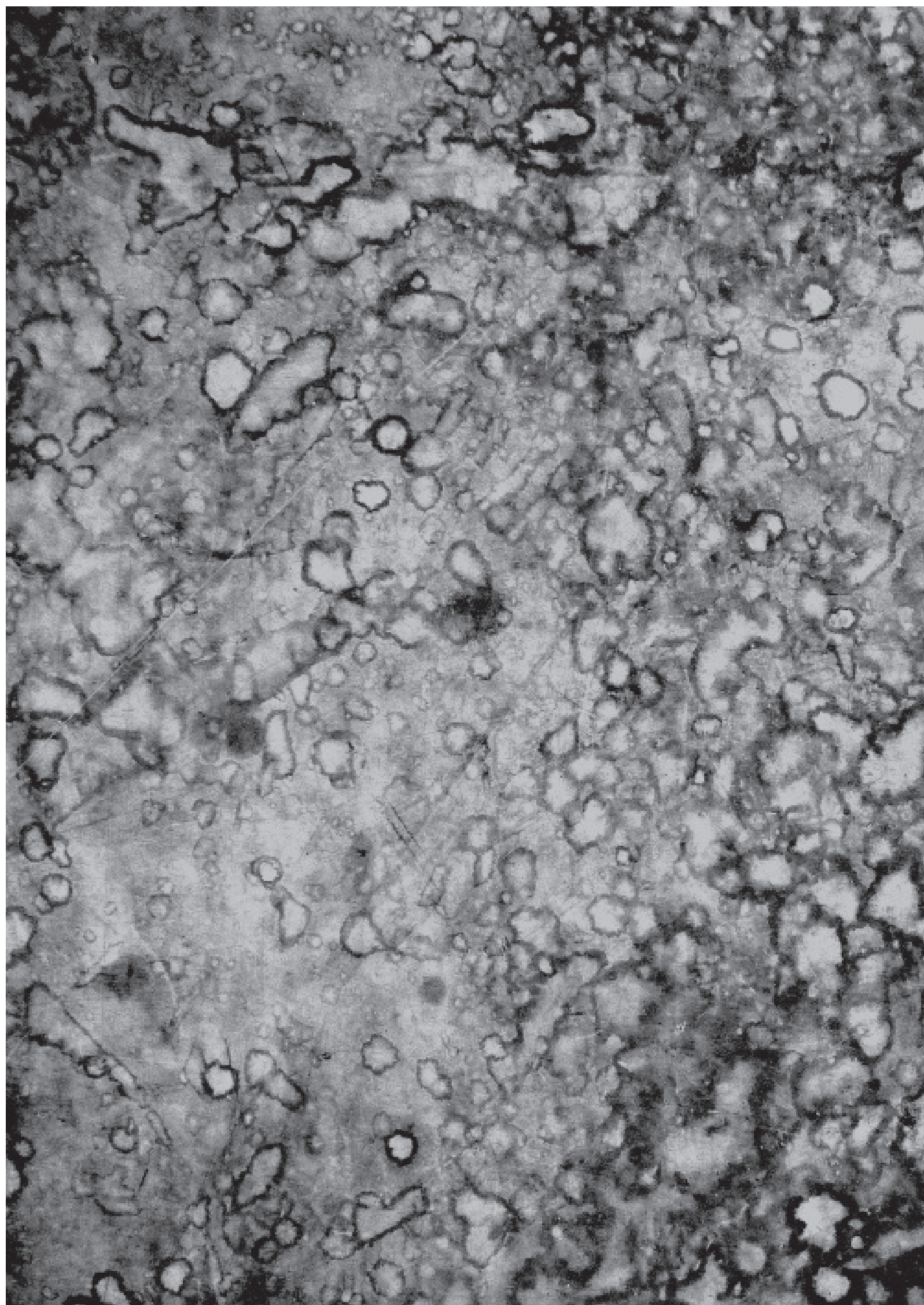
# B

---

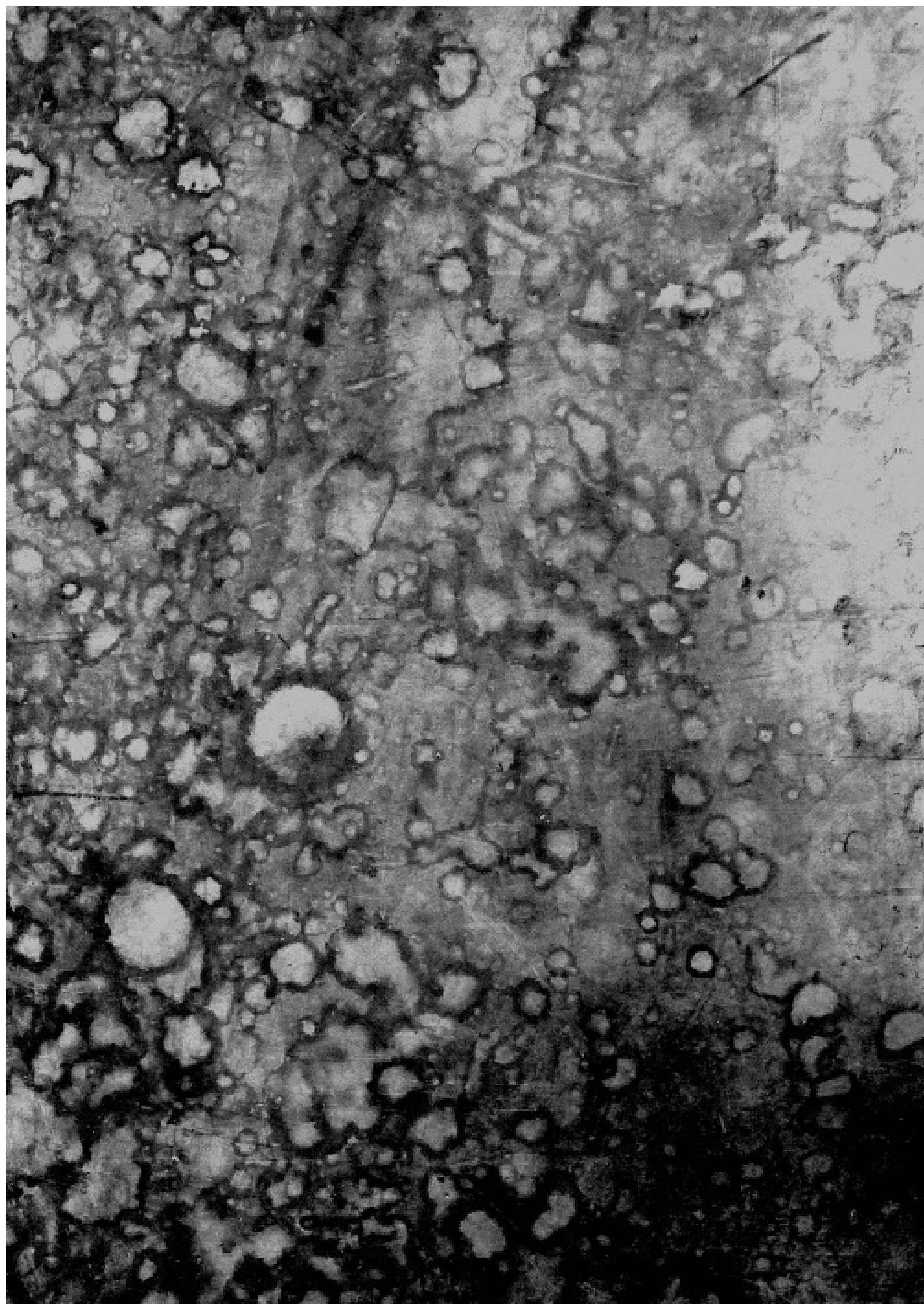
**BADANIA INSPIRUJĄCE SIĘ SZTUKĄ:  
BIBLIOGRAFIA ZBIORCZA**  
ART BASED RESEARCH: GENERAL  
BIBLIOGRAPHY

## **Bibliografia / Bibliography:**











**S. 2**

**ŁUKASZ GUZEK**  
**TOMASZ ZAŁUSKI**

PERFORMOWANIE  
RELACJI.  
TRANSDYSCYPLINARNOŚĆ  
WSPÓŁCZESNYCH  
DZIAŁAŃ  
ARTYSTYCZNYCH

**SEKCJA 2**

# Wstęp

TOMASZ ZAŁUSKI

W ostatnich latach w polskiej kulturze coraz silniej dają o sobie znać tendencje transdyscyplinarne. Nie chodzi tu już wyłącznie o intermedialne czy transmedialne praktyki w obrębie pola sztuk wizualnych lecz raczej o przekraczanie i poszerzanie granic poszczególnych pól produkcji kulturowej wraz z przynależnymi im obiegami instytucjonalnymi. Artystki i artyści wizualni starają się wkraczać na pole produkcji filmowej i konfrontować istniejące tam profesjonalne warunki pracy z charakterystyczną dla siebie wrażliwością, sposobami myślenia i nawykami działania. Istotny jest także wymiar dystrybucji związany z polem filmowym – możliwość dotarcia do odmiennej i potencjalnie liczniejszej publiczności niż ta, która zagląda do galerii i muzeów. Trend ten, określane – nieco zbyt szumnie – jako „zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej”, jest w istocie przejawem szerszego zjawiska. Kilka lat temu mówiono o dokonującym się w polskim polu sztuki „zwrocie performatywnym”, nieco później „zwrocie dźwiękowym”, dziś można by też zapewne zacząć dyskusję o analogicznym zwrocie „teatralnym” czy „choreograficznym”. Rzecz w tym, że dziś wszy-

kie te „zwroty” w sztukach wizualnych wchodzą w skład ogólniejszej konfiguracji i podlegają podobnym mechanizmom rozwojowym.

Transdyscyplinarny ruch dokonuje się także w obrębie innych pól produkcji kulturowej. Odnajdziemy go w polu literatury, teatru, muzyki czy tańca, które nie tylko czerpią określone elementy z pola sztuk wizualnych – materialność, obrazowość, performance, instalacje multimedialne, aspekt konceptualny i dokumentacyjny, praktyki poznawcze i generatywne, akcje artystyczno-społeczne itd. – ale też coraz śmielej wkraczają w jego instytucjonalne przestrzenie i obiegi. Na rozwój transdyscyplinarnych tendencji wpływa – na różnych poziomach – cały szereg czynników: od cechującej poszczególne pola logiki ekspansji, samoredefinicji i zawłaszczania swojego zewnątrz jako rezerwuaru nowych możliwości działania, przez autorskie transdyscyplinarne pracownie w szkołach artystycznych, przemiany tożsamości i misji poszczególnych instytucji kultury czy kryteria programów grantowych, aż po ogólne przemiany współczesnych form pracy i produkcji kapitalistycznej.

Tego rodzaju wymiany mają już oczywiście swoją historię – swoje wielorakie historie – i nie są czymś absolutnie nowym czy bezprecedensowym. Nowym zjawiskiem, przynajmniej w Polsce, wydaje się być natomiast współwystępowanie na różnych polach produkcji kulturowej i rosnące natężenie działań transdyscyplinarnych, a także – „transinstytucjonalnych”. Mogą one być zarówno głównym celem konkretnych projektów, jak i bazą dla podejmowania innych zagadnień – dla działań mających tworzyć relacje między całym zbiorem elementów: ciałem, ruchem, czasem, przestrzenią, nawykiem, afektem, wzrokiem, słuchem, umysłem, przedmiotem, znakiem, dyskursem, historią, kulturą, produkcją i polityką.

Motyw tworzenia czy też „performowania” relacji jest właśnie punktem styczonym tekstów zebranych w tej sekcji. Zbiór ten nie wyczerpuje sygnalizowanej tu tematyki ani nawet nie prezentuje całej jej złożoności. Dostarcza raczej szeregu studiów przypadku, w których można dojrzieć ogólniejsze zarysy transdyscyplinarnej i transinstytucjonalnej logiki współczesnego pola produkcji kulturowej. Liczymy na to, że zebrane teksty przyczynią się do zainicjowania szerszej dyskusji nad tym zagadnieniem.

Ula Zerek charakteryzuje taniec jako „sztukę relacji” i pokazuje, w jaki sposób praca choreograficzna wykracza dziś poza „czysty taniec”, zbliżając się do pola sztuk wizualnych i sztuki performance. W oparciu o fenomenologiczne i estetyczne koncepcje cielesnej intencjonalności oraz myśląco-czującej somy, a także coraz szerzej obecną w Polsce teoretyczną refleksję nad tańcem, autorka analizuje szereg projektów opartych na improwizacji – głównej metodzie działań eksperymentalno-poznawczych we współczesnym tańcu. Wskazuje też, że transdyscyplinarne działania czerpią zarówno z pola „sztuk performatywnych”, opisywanych dziś często za pomocą spolszczonego określenia „performans”, jak i z tradycji „sztuki performance”, na gruncie której zachowuje się oryginalny anglojęzyczny zapis tego kluczowego terminu.

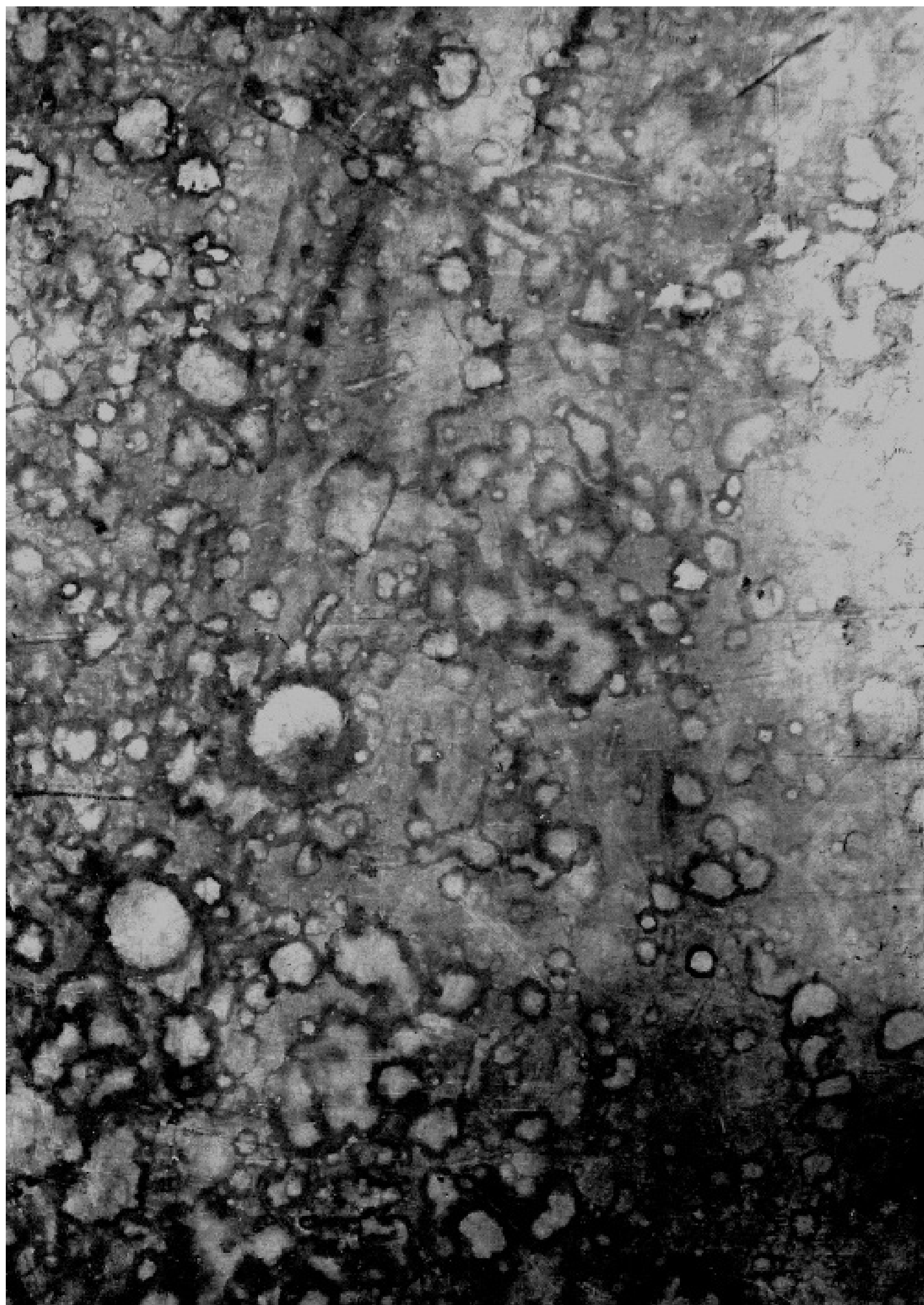
Zbliżoną problematykę porusza Katarzyna Słoboda, która z perspektywy kuratorki i badaczki praktyk choreograficznych w polu sztuki współczesnej przedstawia założenia i przebieg projektu *Układy odniesienia. Choreografia w muzeum*. Studium przypadku staje się tu okazją do szerszych rozważań nad tańcem jako sposobem eksplorowania afektywnych relacji – istotnego aspektu współczesnego kapitalizmu i związanej z nim kultury produkcji. Punktami orientacyjnymi analiz są zagadnienia notacji choreograficznej, improwizacji jako aktu wchodzenia w relację z kontekstem,

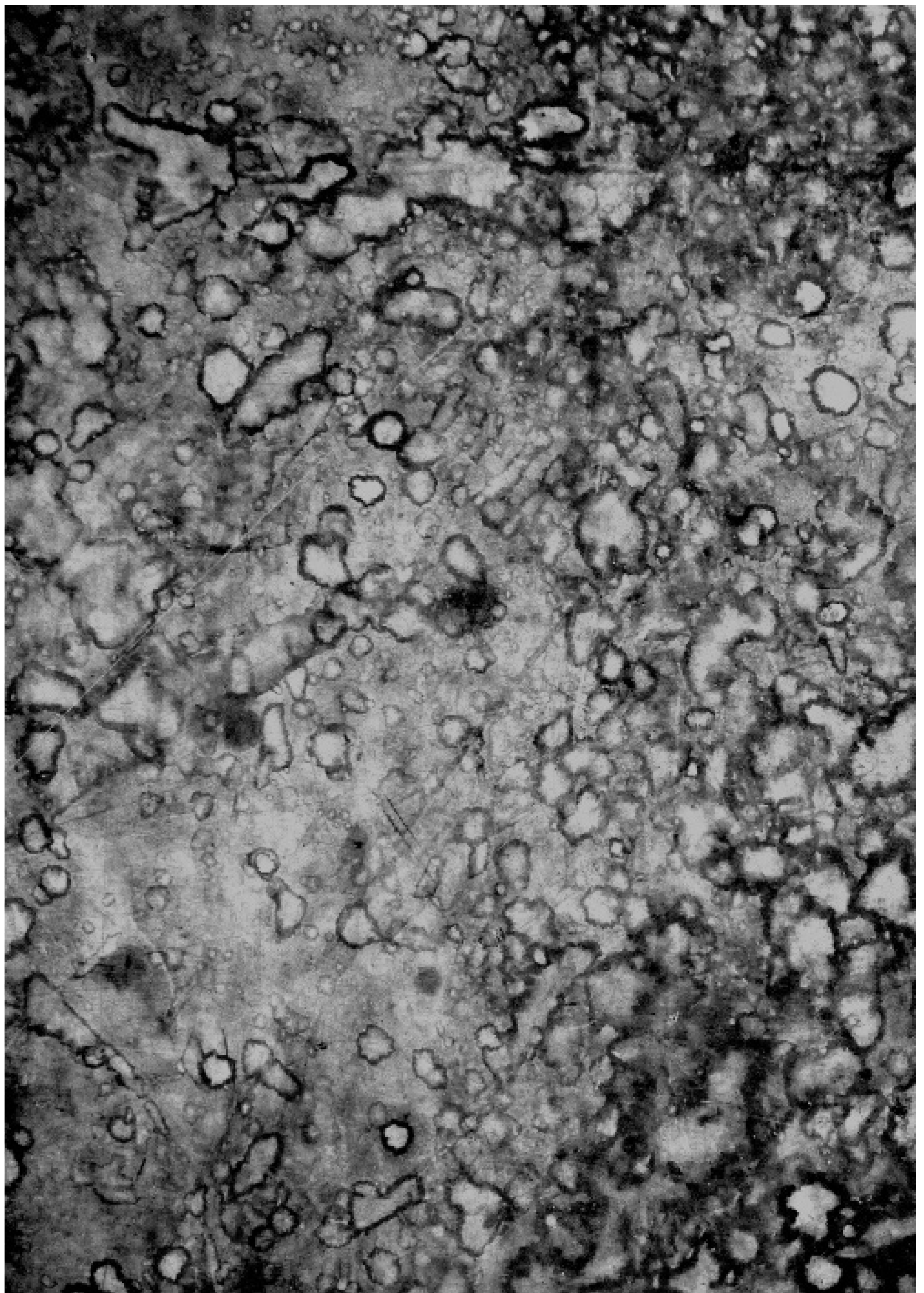
a także obecność widza-uczestnika w miejscu procesu twórczego: w przestrzeni pracy i produkcji choreograficznej, w której granica między zwykłym ruchem a tańcem staje się wysoce niepewna.

Piotr Olkusz prezentuje projekt *Awangarda i socrealizm*, powstały w wyniku współpracy instytucjonalnej Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka i Muzeum Sztuki w Łodzi. Wspólne przedsięwzięcie miało na celu ponowne zbadanie relacji między wybranymi aspektami socjalistycznego realizmu a ideami oraz praktykami awangardowymi. Obejmowało ono transdyscyplinarne działania prowadzące do płynnego przenikania się teatru i sztuk wizualnych, a niekiedy wytwarzające wręcz „performans totalny i pozagatunkowy”. Nie skupiały się one jednak na przeszłości. Chodziło raczej o próbę sprawdzenia, co z dziedzictwa awangardy i socrealizmu pozostaje żywe i warte aktualizacji. Było to więc nade wszystko pytanie o współczesne miejsce, rolę oraz wzajemną relację sztuki eksperymentalnej i zaangażowanej społecznie.

Obecność problematyki oraz praktyk sztuk wizualnych w polu teatru stanowi osnowę tekstu Katarzyny Urbaniak. Autorka sięga po współczesne dyskursy o rzeczach i przedmiotach, by za ich pomocą zbadać status obiektów scenograficznych Jerzego Grzegorzewskiego. Z jednej strony, skupia się na przeszłej sprawczości i performatywności elementów rzeczywistości „gotowej”, współdziałających na scenie z aktorami ludzkimi, z drugiej – na miejscu tych obiektów w teatrze przeobrażającym się w kolekcję i archiwum. Dwa różne projekty z ostatnich lat – książkowy i hipertekstowy – mające na celu prezentację tego archiwum, zmieniają status zgromadzonych w nim materiałów: przenoszą je poza kontekst spektaklu i gry aktorskiej w przestrzeń bliską obiektom artystycznym lub biograficzno-kulturowym śladom. W obu przypadkach obiekty scenograficzne stają się pamięciowymi „powidokami” teatru Grzegorzewskiego.

„Zwrot ku rzeczom” buduje także teoretyczną ramę tekstu Joanny Glinkowskiej, która przygląda się wystawie *Rzeczy*, zorganizowanej jako projekt artystyczny w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Zgodnie z koncepcją Agnieszki Chojnackiej, odgrywającej tu rolę artystki-jako-kuratorki, uczestnicy i uczestniczki projektu prezentowali lub tworzyli swoje realizacje w relacji do przestrzeni ekspozycyjnej i narracji porządkującej stałą wystawę muzeum. Glinkowska stara się pokazać, jak obiekty artystyczne wstawione do muzeum zadziałały w nowych relacjach. Zastanawia się też, czy *Rzeczy* są przejawem szerszej tendencji do wkraczania sztuki współczesnej na pole etnografii.







# Taniec jako sztuka relacji

**ULA ZEREK**

## Wprowadzenie

Tematem rozważań niniejszej pracy jest taniec postrzegany jako sztuka relacji. Różnorodne działania artystów na przestrzeni ostatniego półwiecza spowodowały znaczne przekształcenia w obrębie sztuki tańca. Z tego względu kondycja współczesnego tańca oraz sztuki choreograficznej wymagają wnikliwej analizy teoretycznej. Praca choreograficzna często wykracza poza użycie „czystego” tańca zbliżając się do innych dziedzin, sztuki performansu oraz sztuk wizualnych w szczególności. Współcześni twórcy kwestionują tradycyjne pojęcie formy tanecznej i przyjęte jakości ruchu zakorzenione w balecie i tańcu modernistycznym, kierując swoją uwagę ku eksplorowaniu różnorodnych procesów poznawczych. Ich prace są realizowane jako działania o różnym charakterze, od spektaklu i performansu po wykłady performatywne i prezentacje prac w procesie. Na potrzeby tego tekstu określam różnorodne wykonania choreograficzne formami. Pojęcie formy zdefiniowane przez estetykę i historię sztuki obejmujące dzieło o określonym, stałym kształcie i konstrukcji lub będące zapisem, zdaje się nie mieścić w tradycyjnym znaczeniu tańca, charakteryzującego się dynamiką ruchu i efemerycznością. Dla zrównania tańca z innymi dziedzinami sztuki, jak również ułatwienia opisu, pojęcie formy używane jest tu w odniesieniu do działań i praktyk prowadzonych przez tancerzy i choreografów.

Niniejsze opracowanie wynika z chęci zaobserwowania złożonej natury i współczesnej kondycji sztuki tańca, zachodzących w niej przemian

i potrzeby ich zrozumienia, przy świadomości, iż ich jednoznaczna klasyfikacja i wartościowanie są niemożliwe.

Tytuły rozdziałów wskazują na wybrane przeze mnie istotne kwestie w opisie tańca. W pierwszym rozdziale „Taniec. Blisko” omawiam zagadnienie świadomości ciała jako fundamentu tworzenia i odbierania tańca, w odniesieniu do fenomenologii percepcji ciała Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz Richarda Shustermana. W drugim rozdziale „Taniec. Ciało” analizuję znaczenie ciała w życiu społecznym człowieka i wpływ kulturowych uwarunkowań na rozwój sztuki tańca, szczególnie na wykształcenie się nurtu improwizacji, który wyznaczył początek tańca postmodernistycznego i pozostaje główną metodą poznawczą pracy współczesnych twórców. W trzecim rozdziale „Taniec. Relacja”, przywołując wybrane założenia filozoficzne Michaela Ankersa, Jean-Luc’a Nancy’ego i Alaina Badiou, opisałam taniec jako efekt wzajemnych relacji między ciałem i umysłem, teorią i praktyką, twórcą i widzem, czasem i przestrzenią. Dla zilustrowania analizowanych elementów tańca przytoczone zostały przykłady prac współczesnych twórców, m.in. Deufert&Plischke, Meg Stuart, Marii Stokłosa i trójmiejskiego duetu Good Girl Killer. Uznając szczególne znaczenie teorii w sztuce, omawiam teksty polskich i zagranicznych autorów w dużej mierze opublikowane w zbiorach redagowanych przez polską teoretyczkę tańca Jadwigę Majewską. Analizuję także projekt *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji*, którego założeniem była konfrontacja twórców z badaczami tańca w proce-

się tworzenia prac. Artykuł kończę rozważaniami na temat granic współczesnej sztuki tańca w kontekście podobieństw i różnic ze sztuką performans na podstawie obserwacji teoretycznych Richarda Schechnera i André Lepecki'ego.

## TANIEC. Blisko

Taniec jest aktywnością. Taniec jest czynnością. Taniec jest stanem. Taniec jest pracą. Taniec jest przepływem. Taniec jest przekazem. Taniec jest aktywnym odczuwaniem. Taniec jest ruchem. Taniec jest ...

Prawdopodobnie każdy człowiek na pewnym etapie swojego życia doświadczył jakiejś formy tańca. Spontaniczne i mało skoordynowane dziecięce podrygi, kulturowe rytuały, forma rozrywki i zabawy, oczyszczający i pozawerbalny wyraz emocji, spektakularny pokaz możliwości i estetyki ludzkiego ciała, a współcześnie także niejednoznaczne, konceptualne, często kontrowersyjne formy konfrontujące kondycję ciała i umysłu - te wszystkie formy można nazwać tańcem. Właśnie z tego powodu, że w swej naturze taniec jest bliski każdemu, jako hasło wywoławcze obejmuje on zbiór bardzo różnych skojarzeń i definicji. Każdy taniec, tak samo jak każdy człowiek, jest różny nawet w najlepiej wykonanym układzie synchronicznym. Człowiek może się poruszać dzięki systemowi kinestetycznemu, którego funkcjonowanie obejmuje wiele elementów, zaczynając od układu kostnego, przez tkanki miękkie, cyrkulujące płyny, kończąc na delikatnych receptorach na skórze. Zakres możliwości kinestetycznych w dużej mierze zależy od świadomego odczuwania własnego ciała, a nie, jak wydawać by się mogło, od poziomu umiejętności sprawnościowych. To, co widzimy oglądając taniec jest efektem szeregu wewnętrznych procesów. Dlatego opisu tańca nie można ograniczyć tylko do wizerunku poruszającego się ciała. Tancerz porusza się w dany sposób kierowany konkretnymi emocjami lub intencją. Jednym z kluczowych pojęć, używanym przez twórców do opisanego swojej pracy jest „świadomość ciała”. To sformułowanie wskazuje na istotną dla sztuki tańca kwestię relacji tego, co umysłowe i refleksyjne z tym, co fizyczne i materialne. Obejmuje to, co pozornie przeciwstawne, a w rzeczywistości bezustannie przyciągające i dopełniające się. Te dwa elementy scalają ludzką egzystencję. Kontrowersje wokół interpretacji tańca są w dużej mierze konsekwencją dualizmu, przez który została zdominowana tradycja kultury europejskiej i wynika-

ją z mylnego rozdzielania ciała i umysłu.

W XX wieku zagadnienie świadomości ciała doczekało się wnikliwej analizy z dostrzeżeniem wielowymiarowości zjawiska. Dzięki filozofii fenomenologii ciało i umysł zostały w końcu uznane za integralną całość będącą podstawą ludzkiego doświadczenia świata. „Ciało jest środkiem całego postrzegania” - pisał Husserl, który zapoczątkował ten nurt.<sup>1</sup> Metodą poznawczą w rozumieniu fenomenów, od której wychodził w swoich założeniach Husserl, jest intuicja jako cecha ciała inicjująca każde działanie. Wskazuje to na pierwotną moc drzemiącą w ciele. Podejście fenomenologów obala wcześniejsze teorie traktujące ciało jako „mięso”, pustą materię czy maszynę do wykonywania działań, wywodzące się z kulturowych i religijnych światopoglądów różnych epok. Kontynuatorem idei Husserla był Maurice Merleau-Ponty, autor idei dowodzącej, że ciało cechuje się pierwotną zdolnością percepcji niewymagającą nadrzędnej roli intelektu. Dzięki tej umiejętności ciało niejako „wie” przed umysłem. Myśl powinna podążać za faktycznym przeżyciem, a więc doświadczeniem ciała, które jest w centrum funkcjonowania człowieka i podstawą komunikacji ze światem. Taki jest naturalny porządek w procesie przeżywania i percepcji świata przyjęty przez Merleau-Ponty'ego. Odwrócenie takiego układu zdaje się burzyć i fałszować proces poznawczy, budując sztuczne i nieprawdziwe osądy rzeczywistości. Jako podstawowe narzędzie poznania świata, ciało jest jednocześnie źródłem wszelkich form ekspresji, w tym języka.<sup>2</sup> Ciało jest źródłem znaczeń definiowanych przez umysł. Radykalne przewartościowanie relacji ciała i umysłu sugerował Nietzsche, twierdząc, że umysł jest instrumentem ciała, zauważając jednocześnie, że często impulsy wysyłane z ciała są przez umysł niezrozumiałe i mylnie interpretowane, co prowadzi do zaburzenia harmonijnego funkcjonowania.<sup>3</sup> Merleau-Ponty zdawał się postrzegać więc budującą fizyczno-intelektualny wymiar życia człowieka w sposób bardziej uwzględniający wzajemne zależności. Odkrywając nadrzędną rolę ciała zarówno w procesie poznawania świata oraz jako źródło wyrażenia doświadczenia, dostrzega on także jego kruchość i wewnętrzną „nienazywalność”. Ciało niepotrzebne jest artykułowanie jego możliwości - to jest dążeniem umysłu. Osiągnięcie perfekcji także nie wydaje się być w naturze ciała. Uznanie słabości, w tym ostatecznej śmiertelności jako elementu składającego się na pełny wymiar naszej tożsamości, jest ważnym aspektem procesu analizy i zrozumienia egzystencji człowieka.

Wokół świadomości ciała będącej podstawą

fenomenologii percepcji ciała Merleau-Ponty'ego, skupia swoją pracę Richard Shusterman. Jest on zarówno teoretykiem jak i praktykiem, co wspiera wypracowywane przez niego założenia. Somaestetyka, którą zajmuje się Shusterman, dowodzi jedności filozofii i jej doświadczenia. Prowadzi on bogatą praktykę z użyciem między innymi Techniki Alexandra oraz Metody Feldenkraisa<sup>4</sup>, co pozwala mu na analizę i wyciąganie wniosków prowadzących do cennych refleksji teoretycznych. Obie wymienione techniki pracy z ciałem, pomimo gruntownej wiedzy i wieloletniej praktyki na której są oparte, nie doczekały się sukcesu w postaci zastosowania na większą skalę. Jak zauważa Shusterman, jest to prawdopodobnie spowodowane małą zewnętrzną atrakcyjnością i spektakularnością form, które je reprezentują. Świadomość ciała nie jest wymierna. Jej efektywności nie da się zmierzyć, a praca na niej oparta nigdy się nie wyczerpuje, nie kończy. Celowość takiej pracy jest rozciągnięta w czasie życia, trudno ją jednoznacznie ująć i dla niektórych jest przez to niezrozumiała.

Shusterman poświęca dużą część swojej analizy teorii Merleau-Ponty'ego, uznając go za najważniejszego myśliciela ciała. Próbuje rozszerzyć ideę świadomości ciała i jej rolę w procesie doświadczania świata, wyszczególnia w niej cztery poziomy. Najgłębszy rodzaj świadomości i jednocześnie najtrudniej identyfikowalny przez umysł, to fenomen określony przez Merleau-Ponty'ego jako „cielesna intencjonalność”, która jest odpowiedzialna za samoistne działania ciała będące odpowiedzią na jego potrzeby oraz reakcje fizjologiczne i hormonalne czy na emocje wywołane uczuciem np. lęku, podekscytowania, złości. Przykładem wynikających z niej zachowań jest poprawianie pozycji ułożenia ciała przez sen lub bezwiedne drapanie swędzącego miejsca. Tego typu czynności są przeważnie nierejestrowane przez intelekt. Drugi poziom to „pierwotna świadomość”, dzięki której zdajemy sobie sprawę z zachodzących zjawisk, jednak bez pełnego rozumienia przebiegających procesów, np. oddychania. Potrafimy także ocenić sytuację ciała w przestrzeni, np. przejść przez drzwi bez wykonywania obliczeń parametrów. Według Merleau-Ponty'ego jest to możliwe dzięki „nierefleksyjnemu życiu świadomości”. Kolejny rodzaj świadomości ciała nie wydarza się samoistnie i wymaga skierowania uwagi na czynności i zjawiska zachodzące zarówno w przestrzeni, jak i wewnątrz ciała. Przechoząc przez drzwi możemy więc przeanalizować odległości, zmieniać dystanse i odczuwać różnice. Najwyższy poziom świadomości jest pogłębieniem

somatycznego postrzegania z wnikliwą oceną stanu obecności i zachowań.<sup>5</sup>

Taniec, mimo że przyjmuje różne formy, style, gatunki jako wyraz pracy artystycznej, jest przede wszystkim realizacją fenomenu świadomości ciała. Praktyka artystyczna tancerzy oparta jest na ciągłym zgłębianiu tej świadomości, a szczególnie jej trudno dostępnych poziomów. Indywidualny charakter ruchu tancerzy i osiągnięte możliwości wypracowywane są w procesie uczenia się, słuchania i rozumienia swojego ciała oraz podążania za zdobytą świadomością. Forma którą przyjmuje taniec jest tylko - i aż - efektem tego wewnętrznego dialogu. Taniec powinien być także odbierany przez świadome ciało widza. Jadwiga Majewska, krytyczka tańca, opisując to, w jaki sposób ogląda spektakle taneczne, pisze o procesie „lustrzanym”.<sup>6</sup> Oznacza to, że widz nie odbiera tańca tylko poprzez zmysł wzroku, ale także całym swoim ciałem na poziomie neuronalnym. Proces semiotyczny związany z interpretacją następuje później. Często po wyjściu ze spektaklu tanecznego można usłyszeć komentarze typu: „Nie zrozumiałem, o co im chodziło”. Rzadziej mówi się o tym, jak się czuło w trakcie spektaklu. Rozumiemy tylko to, co rozpoznajemy. Prawdopodobnie stąd bierze się tak silna potrzeba zidentyfikowania ruchu i frustracja w przypadku niemożności określenia go. Jeżeli świadomość ciała u widza jest zablokowana, to nie jest on w stanie przyjąć żadnych komunikatów z zewnątrz ani z wewnątrz. Według Majewskiej widz powinien przede wszystkim zaufać swojemu systemowi percepcyjnemu po to, żeby mógł się pojawić impuls do refleksyjnej analizy. Świadomość ciała, a z nią taniec, jest w pierwszej kolejności zjawiskiem odczuwalnym kinestetycznie, a dopiero potem ogarnianym przez rozum.

Tworzenie i odbieranie tańca poprzez świadomość ciała daje możliwość doświadczenia pełnego przekazu i bliskości oraz dostrzeżenia subtelnych szczegółów wypełniających czas i przestrzeń tańca. Umiejętność widza, którą Majewska określa jako „statyczne poruszenie”, jest zawsze kwestią indywidualną i nabywaną z praktyką oglądania. Dzięki świadomej i zaangażowanej obecności widza, twórcy mają szansę kontynuowania swoich prac, odkrywania kolejnych przestrzeni sztuki tańca. Są jednak stale weryfikowani, oceniani, ale także stymulowani przez informację zwrotną ze strony czujnego widza. W ten sposób tradycja sztuki tańca może się rozwijać i ugruntowywać.

Bliskość tańca oznacza przede wszystkim odwołanie się do pierwotnej natury człowieka. Można ją symbolicznie ująć jako wynik momentu Wielkiego Wybuchu, w którym wszystkie elemen-

ty życia będące jednością uległy rozproszeniu po to, aby na nowo do siebie dążyć. Bliskość jest więzią pozwalającą tworzyć artyście. Łączy twórcę, jego wizję z narzędziem pracy - ciałem, które pozwala mu wyrazić intencje, treści i doświadczenia.

Bliskość pojawia się w wielowymiarowej relacji ciał tancerzy, będąc mieszanką sił wzajemnych oddziaływań, budując różne konstrukcje kompozycji choreografii, duety, tria, prace zbiorowe, nadając każdej z form różnych poziomów znaczeń. Jest także wyjątkowym momentem przepływu energii i konfrontacji tancerza z widzem, potencjałem na przeżycie turnerowskiego „community”.<sup>7</sup>

## TANIEC. Ciało

„Ciało jest moim punktem widzenia na świat, nie jest rzeczą w przestrzeni, zamieszkuje rzeczy i przestrzeń, nie jest narzędziem, ani środkiem myślenia – jest podmiotem – ciałem, naszą ekspresją w świecie, widzialnym kształtem naszych intencji.”

Maurice Merleau-Ponty<sup>8</sup>

Metoda przyjęta przez Jadwigę Majewską - szukania odbicia odbieranego tańca poprzez własne ciało widza - silnie podbudowuje fenomenologia percepcji Merleau-Ponty'ego. Uważając doświadczenie ciała za podstawę poznania świata francuski filozof podkreślał, że tylko poprzez ciało jesteśmy w stanie określić swój byt i wejść w relacje z otaczającą rzeczywistością. Umiejętność percepcji daje możliwość dostępu do świata, a kluczem do niego jest świadomość. Merleau-Ponty zaznacza jednak istotę rozróżnienia „ciała żywego” (*Leib*) oraz „ciała fizycznego” (*Korper*).<sup>9</sup> Jego zainteresowanie obejmuje „ciało żywe”, czyli świadome, które nigdy nie jest formą skończoną i zamkniętą, ale ulega ciągłej aktualizacji względem wszystkich tworzących je czynników oraz świata. *Leib* Merleau-Ponty'ego cechuje cielesna świadomość, która poprzedza odbiór rzeczywistości dokonywany przez świadomość refleksyjną.

Shusterman w swoich badaniach określa ciało jako *soma*. Somaestetyka bada „przeżywające ciało będące miejscem zmysłowej oceny”.<sup>10</sup> Dziedzina ta jest pragmatyczną realizacją filozofii fenomenologicznej, zarazem kontynuując i rozwijając jej założenia. Ciało w ujęciu Shustermana cechuje się „wcieloną intencjonalnością”, która wskazuje indywidualne potrzeby i dążenia, może być jednak zagłuszona narzucanymi z zewnątrz czynnikami, które w sposób sztuczny kreują jego

obraz. Ciało w życiu współczesnego człowieka jest pozornie ważne. Poddając się seriom diet żywieniowych, intensywnych treningów i zabiegów, ludzie skupiają uwagę na wyglądzie ciała, bezrefleksyjnie podążając za trendami wyznaczanymi przez media kultury masowej. Tak wykorzystywana świadomość ciała ma służyć osiągnięciu pozornych sukcesów, które w rzeczywistości są często sprzeczne i szkodliwe dla kondycji i rozwoju człowieka, szczególnie w długofalowym wymiarze. Celem pracy Shustermana jest zwrócenie się ku naturalnym uwarunkowaniom ciała oraz kulturowaniu ukrytej w nim mocy w celu poprawy i uzyskania pełniejszej jakości życia. Podobna idea przyświeca dalekowschodnim sztukom walki i medytacji, które przywołuje Shusterman, wskazując jednocześnie, że zagubienie istoty ciała jest chorobą cywilizacji zachodniej. Zwrócenie się ku pierwotnej mocy tkwiącej w ciele od początku istnienia, dyktującej człowiekowi to, co jest mu potrzebne, może skutecznie przyczynić się do jego samorozwoju. Istota ciała we współczesnym świecie jest więc skomplikowanym zagadnieniem nie tylko w obszarze sztuki. Kulturowo wyznaczone stereotypowe wyobrażenia ciała, jego funkcji i znaczenia, są silnym czynnikiem wpływającym na postrzeganie własnej kondycji oraz tego, jak postrzegamy innych ludzi w różnych sytuacjach społecznych.

Trudnym zadaniem postawionym przed odbiorcą tańca wydaje się być przede wszystkim abstrahowanie od narzuconych skojarzeń, w szczególności dotyczących płciowości tancerzy i wynikających z niej ich wzajemnych relacji. Podjęcie próby odbioru tańca w pełnym jego wymiarze wykraczającym poza to, co widzialne dla oka jako obraz poruszających się ciał, ale także sięgające w głąb ciała dzięki możliwościom percepcji kinestetycznej, daje szansę na skonfrontowanie się z przekazywanymi w tańcu treściami i emocjami. Problematyka głęboko zakorzenionej w kulturze zachodu dominacji umysłu nad ciałem w dużym stopniu uwarunkowywała przebieg rozwoju sztuki tańca poprzez postrzeganie ciała, jego funkcji i znaczenia w sprzeczności z dążeniami umysłu. Wynikające z założeń filozoficznych i religijnych normy społeczne wskazywały akceptowalne zachowania dotyczące ciała ograniczone do estetycznych form widowiskowych służących głównie rozrywce, a wykluczały jakiegokolwiek inne formy aktywności ciała, które traktowane było z dużą nieufnością, obawami i odrazą. Zagłuszanie „głosu” ciała wynikało z braku świadomości, niezrozumienia i lęku przed ukrytymi w nim siłami. Kolejne porządki wartości: platoński, chrześci-

jański, kartezyjański lekcewałyły znaczenie ciała. Wpływ i skutki takiego toku historii dostrzega Susan Leigh Foster, choreografka i badaczka tańca, stawiając problem tancerzy obok problemów dyskryminowania kobiet, mniejszości etnicznych, homoseksualistów i osób zepchniętych na margines społeczny, określanych jako „Innych”.<sup>11</sup> Foster zauważa, że ciało zaniedbywane przez wieki znalazło swoje miejsce w nauce dopiero w XX wieku w badaniach antropologicznych, między innymi Margaret Mead i Gregory’ego Batesona oraz Marcela Maussa, gdzie zostało uznane za istotny i różnorodny element tożsamości człowieka. Na bazie obserwacji, w latach trzydziestych XX wieku powstała semiotyczna koncepcja ciała jako „znaku” obejmującego to, co kulturowe i fizyczne. Ciało zostało określone jako naturalny „nośnik” kulturowych znaczeń.<sup>12</sup> W kolejnych dziesięcioleciach, na fali rewolucji kulturowej lat sześćdziesiątych w Europie zachodniej Foucault, postrzegając ciało jako narzędzie władzy badał granice i możliwości doświadczenia ciała, kwestionując przy tym jednowymiarowość znaczeń nadawanych ciału w kontekstach społecznych i politycznych. Idąc tym tropem Foster zastanawia się, czy ciało oprócz bycia „nośnikiem”, może być także obszarem powstawania znaczeń. Taką umiejętność przypisuje ciału, które jest narzędziem pracy choreograficznej. Choreograf tworząc swoje dzieło ubiera wybrane znaczenia w formy ruchu. Ten proces jest płynny i ulotny, odbywa się w trakcie prób, ale także przy każdorazowej prezentacji. Dlatego taniec, obok sztuki performans, jest sztuką najbardziej żywą ze wszystkich. Prezentowanie tańca ma charakter spotkania i przepływu znaczeń między tancerzem i widzem, a jego powodzenie zależy od zaangażowania obydwu stron i daje szansę na wyrażenie poprzez ciało tożsamości twórcy. Dla rozwoju tradycji - według Foster - konieczna jest akademicka dyscyplina tematu ciała i jego obecność w procesie powstawania definicji, które je określają. Podkreśla znaczenie prac teoretycznych stworzonych przez tancerzy, upatrując w nich nadziei na gwałtowny rozwój tańca.

Przy okazji wystawy pt. *Przyjdźcie, pokażemy Wam co robimy*, która była prezentowana w Muzeum Sztuki (ms2) w Łodzi w 2013 roku, pojawiła się ważna publikacja zbioru tekstów autorstwa twórców związanych z nurtem improwizacji ruchowej. Zarówno wystawa, jak i książka, już samym tytułem (zaczepniętym z nazwy cyklu pierwszych pokazów kontakt improwizacji w latach siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych) miały na celu przybliżyć sztukę tańca, w szczególności improwizację ruchową szerszej

publiczności, zachęcić do zgłębienia tej dynamicznie zmieniającej się dziedziny sztuki.

Improwizacja jako metoda pracy spowodowała rewolucyjne zmiany w sztuce tańca, będąc głównym motorem rozwoju tańca postmodernistycznego. Pojawiała się od początku XX wieku, była zauważalna w balecie, tańcu modern oraz tańcu jazzowym, jednak głównie jako element eksperymentalny w procesie przygotowawczym. Dawała możliwość wprowadzenia do tańca żywej ekspresji, dając miejsce indywidualnym przeżyciom i emocjom. Spontaniczna ekspresja w tańcu modernistycznym została jednak prędko znormalizowana, a tym samym nie dawała już pola dla tych, którzy szukali nieograniczonego doświadczenia tańca. Improwizacja podważała wirtuozerię oraz podejście choreograficzne jako zestawienie ułożonych i odtwarzalnych kroków. Mimo że taniec modernistyczny pozostawał silnie sformalizowany, zróżnicowane i wyraziste prace Isadory Duncan, Marty Graham, Doris Humphrey, Merce’a Cunninghama - ważnych przedstawicieli tego nurtu, przyczyniły się do poszerzenia pola doświadczeń w dziedzinie tańca, tworząc przestrzeń dla nadchodzących przemian.

Nowe podejście do pracy choreograficznej w pierwszej kolejności wprowadzili w swoich praktykach Anna Halprin oraz Robert Ellis Dunn. Mimo że nie pracowali razem, łączyło ich wszechstronne wykształcenie i zainteresowania poczynając od filozofii i psychologii, przez architekturę, literaturę i muzykę, które w znacznym stopniu włączali do swoich działań. Dunn traktował improwizację jako narzędzie do wypracowania nowego języka spektakli tańca. Opracował zestaw zadań ruchowych opartych na wrażeniach wizualnych, czuciowych i kinestetycznych. Z kolei Halprin jako pierwsza z tak dużym zaangażowaniem eksplorowała codzienne ruchy i zachowania ludzi oraz zwierząt.<sup>13</sup> W konsekwencji działań tych twórców, w latach sześćdziesiątych powstało centrum improwizacji tańca Judson Dance Theatre oraz kolektyw Grand Union. Szukając nowej formuły w tańcu, wykraczającej poza sztywne formy baletu i tańca modern, tancerze tacy jak: Steve Paxton, Anna Halprin, Trisha Brown, Sally Banes, Simone Forti i Yvonne Rainer podejmowali szereg ruchowych eksperymentów, stopniowo określając istotne cechy swojego tańca. Potrzeba zmiany formy, ale także sposobu myślenia o tańcu, doprowadziły do powstania zupełnie nowej idei oraz praktyki, odrzucającej niemal wszystkie dotychczasowe zasady. Twórcy podejmowali najróżniejsze próby konfrontacji ciała z otaczającą rzeczywistością. Łamali przyjęte konwenanse od-

najdując inspiracje poza przestrzenią tanecznego studia, angażując wszystkie zmysły, eksplorując zwykle, fizyczne czynności, takie jak chodzenie, oddychanie, siedzenie, leżenie.

Zebrane w książce *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy* teksty są bardzo zróżnicowane. Część z nich ma charakter refleksyjnych rozważań nad ideą sztuki tańca, inne bardzo dosłownie opisują rozwijającą się praktykę ruchu lub wręcz stanowią instrukcje, tak jak np. „DOCIERAJĄC. Jak umieścić umysł tam gdzie jest twoje ciało”. Nancy Stark Smith, tancerka zajmująca się improwizacją ruchową razem ze Stevem Paxtonem w latach siedemdziesiątych, przywołuje pomocne wizualizacje i skanując ciało krok po kroku daje wskazówki, jak osiągnąć stan jedności ciała i umysłu. „Zsuwnia” oraz „Upadek po Newtonie” to dwa teksty autorstwa Steve’a Paxtona, w których w ścisły sposób opisuje on procesy fizyki i dynamiki kluczowe dla opracowanej przez niego techniki kontakt improwizacji. Bardzo przystępne językowo wypowiedzi tancerzy zestawione są z filozoficznymi rozprawami na temat istoty ciała i tańca. Dobór tekstów odzwierciedla syntezę teorii i praktyki tańca, stanowi też bardzo istotną rejestrację fundamentalnych przemian w tańcu, które dokonywały się od połowy XX wieku, przede wszystkim dzięki zmianie spostrzegania ciała i jego funkcji.

Ciało jest bezmiarem możliwości i znaczeń. Jest fascynującą refleksyjną maszyną miliona procesów, które je uruchamiają. Jest materią, poprzez którą realizuje się ludzkie życie. Ucieleśnia myśli, wyraża emocje. Ciało może być zarówno podmiotem jak i przedmiotem działań artystycznych. Może wyrażać i przekazywać treści i emocje lub samo w sobie stanowić ich źródło. Taniec jest formą, w której mogą spełniać się wszystkie aspekty ludzkiego bytu, przetwarzając i komunikując treści i stany. Wykraczając poza czysto pragmatyczne użycie ciała, taniec uwydatnia jego intuicyjność i pozwala na transcendentny wymiar działań.

## TANIEC. Relacja

Michael Anker analizując fenomen istnienia w ujęciu filozoficznym, odnajduje dynamiczny aspekt świata i stawia tezę: „Gdy coś powstaje, zawsze staje się już czymś innym”.<sup>14</sup> Twierdzenie to oraz rozwijane przez jej autora znaczenia trafnie odnoszą się do kondycji współczesnej sztuki tańca. Anker odrzuca możliwość istnienia bytu, który nie ulegałby ciągłej zmianie. Zgodnie z tym nie możemy rozpatrywać tańca jako zamkniętej

formy. Podstawą do zaistnienia ruchu, a więc bycia, jest czas i przestrzeń. Ruch nie ma początku ani końca. Impuls do jego zainicjowania bierze się z „nadmiaru”, potrzeby wykroczenia poza to, co jest. Ruch nie przebiega w sposób linearny, ani też w jednoznacznie określonym kierunku, ponieważ zawsze jest efektem wzajemnych oddziaływań różnych elementów. Jedyną stałą zdaje się być „niewiadoma”, do której wszystko dąży. Ciało pozostające w ruchu podlega ciągłej zmianie i ten ich dynamiczny charakter powoduje niemożliwość ujęcia ruchu w żadnej zamkniętej formie. Zarazem wskazuje na to, że może być on uchwycony tylko jako stan „pomiędzy”. Cecha bezustannej zmienności zdaje się być kluczową w tańcu rozumianym jako sztuka relacji.

Ciało jako podstawowe medium sztuki tańca nie dokonuje aktu twórczego samoistnie. Działania podejmowane intencjonalnie, do których można zaliczyć taniec, wymagają ukierunkowania świadomości na pobudzający ją bodziec, rozpoznania, czyli zrozumienia tego czynnika oraz w dalszej kolejności wygenerowania reakcji. Ciało potrzebuje powodu, dla którego ma wykonać ruch. Może to być wewnętrzny impuls podyktowany myślą lub emocją tancerza, którą chce on fizycznie wyartykułować. W zależności od natężenia i skali, ruch może przyjąć wyrazistą, uzewnętrznioną formę lub wewnętrzną eksplorację mikro ruchów i uważną obserwację zachodzących w ciele procesów. Kolejnym źródłem motywacji do wykonania ruchu jest świadoma konfrontacja ze światem zewnętrznym, z którym ciało znajduje się w ciągłej zależności, od siły grawitacji począwszy, przez relacje z przestrzenią, drugą osobą, obiektem. Taniec można rozumieć jako ciąg działań oparty na zasadzie bodziec-reakcja, z tym, że ilość bodźców, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, może być nieskończona. Wybór podejmowanych relacji zależy od decyzji tancerza lub intencji choreografa i wpływa na charakter i formę tańca.

Znaczenia tezy postawionej przez Ankera znajdują swoje praktyczne odzwierciedlenie w podejściu do pracy współczesnych twórców tańca.

Jedną z podstaw dla ukształtowania się nurtu improwizacji ruchowej było założenie mówiące o tym, że ciało znajduje się w ciągłej relacji z przestrzenią, jak również z różnymi aspektami samego ciała. Według Steve’a Paxtona, jednego z głównych przedstawicieli tańca lat siedemdziesiątych, relacje między elementami budującymi ruch z uwzględnieniem ciała ulegają ciągłej zmianie. Zadaniem tancerza jest skupienie

się na gotowości do reagowania na te zmiany, przy założeniu jednak, że są one nieprzewidywalne. Jest to możliwe dzięki zasadzie otwartości. „Otwartość to zawieszenie wszelkiej przewidywalności ... to nie otwartość na coś, ale otwartość jako nie-ugruntowana, bezprzyczynowa nieokreśloność. Otwartość na procesy zewnętrzne i wewnętrzne oraz płynne granice pomiędzy nimi, a właściwie ciągle bycie pomiędzy nimi”.<sup>15</sup> Takie podejście do tańca silnie wpłynęło na jego formę, która stała się najmniej istotnym aspektem, wypadkową eksplorowanych przez tancerzy procesów. Jednocześnie, to odwrócenie uwagi od znaczenia formy, dodało jej zaskakującego charakteru i siły wyrazu. Tancerze skupieni na uchwyceniu autentyczności ciągle zachodzących zmian i twórczej grze z nimi, nabywają bardzo ciekawego charakteru obecności scenicznej, dzięki czemu widz może czuć się zachęcany do podążania za przebiegiem tańca, a nie tylko do podziwiania jego estetyki i wirtuozerii. Pozwala to odbiorcy na wyrobienie głębszej oceny oglądanej pracy w oparciu o autentyczność, skuteczność, trafność podejmowanych przez tancerzy rozwiązań ruchowych.

Anna Halprin pisała o swoim procesie twórczym jako metodzie pracy z „ciałem holistycznym”<sup>16</sup>, które można rozumieć jako całość elementów składającą się na taniec, obejmującą czas, przestrzeń, obiekty umiejscowione w niej celowo lub zastane, ciała tancerzy oraz widzów. W ramach tak interpretowanego ciała może powstać choreografia, która tu jest rozumiana jako system świadomego budowania dzieła tanecznego poprzez odczytywanie i obserwację procesów i relacji zachodzących podczas pracy, a nie jako skończone dzieło. Idea „ciała holistycznego”, wykraczająca poza fizyczne ciało tancerza, ma swoje odbicie w stworzonej przez Sally Banes i Noel Carroll definicji choreografii postmodernistycznej, którą przytaczam w dalszej części tej pracy. Dzięki przypisaniu elementom jakie obejmuje działanie cech performatywnych, a więc takich, które nie są drugoplanowe wobec tancerza, lecz wykazują „jakości performansu”.<sup>17</sup> Można powiedzieć, że współczesna choreografia powstaje w ramach „ciała performatywnego”, którego to określenia używam wobec omawianych tu zjawisk.

Twórcy improwizacji tanecznej oraz ich kontynuatorzy skupiali się głównie na eksplorowaniu fizyczności ciała i działających na nie elementów i sił. Praktyka ta wpłynęła znacząco na sposób tworzenia choreografii, przede wszystkim demokratyzując proces i dopuszczając użycie nowych, zaskakujących elementów. Forma prezentacji improwizacji tanecznych zatarła też

granice pomiędzy tancerzem i widzem. Odbiorca nie musi oglądać tańca ze zdystansowanej, biernej, ale też bezpiecznej pozycji. Coraz częściej znajduje się w bezpośredniej przestrzeni tańca i jest zapraszany do współuczestnictwa. Kolejna zmiana, do której przyczyniła się improwizacja dotyczy miejsca prezentacji. Taniec oglądany jest nie tylko na scenie, ale też w galeriach czy przestrzeniach publicznych, w zależności od potrzeby kontekstu danej pracy. Dzięki improwizacji taniec uwolnił się od bezwzględnych konotacji muzycznych oraz narracyjnych i zyskał nową, żywą tradycję. Wykorzystana jako podstawowa metoda pracy choreograficznej, idea improwizacji wprowadziła taniec w erę postmodernizmu i ukonstytuowała taniec oparty na ruchu jako głównym środkiem eksploracji. Postmoderniści podkreślali rolę rozwijania teorii tańca, jako nieodłącznego elementu istoty sztuki. Ponadto, inspirując się współczesną myślą filozoficzną Heideggera, Derridy, Merleau-Ponty’ego czy Foucault, upatrywali zadania tańca postmodernistycznego w ucieleśnianiu idei. Rozgraniczenie tego, co przynależne sztuce i życiu zostało zatarte, a więc do sztuki tańca przeniknęły ruchy zaczerpnięte z życia codziennego. Według Sally Banes i Noel Carroll choreografia postmodernistyczna jest procesem decyzyjnym, w ramach którego kwestionowane są wyobrażenia i zdefiniowane wcześniej założenia, jest także „eksperymentalną refleksją nad istotą i granicami tańca”.<sup>18</sup> Postmodernizm poprowadził twórców ku dalszym doświadczeniom polegającym na mocno konceptualnych działaniach, uwzględnianiu nowych form i jakości relacji, używaniu ciała jako narzędzia przekazu treści politycznych, kulturowych i społecznych.

Improwizacja pozostaje główną metodą pracy, z której korzystają współcześni choreografowie. W tym kontekście nie oznacza to podejmowania działania bez planu i przygotowania, jak mylnie sugerować by mogła definicja słowa. Często jest wręcz odwrotnie. Tancerz rozpoczyna ruch z precyzyjnie określonym zadaniem, celem. Jednak to, w jakiej formie ruchu objawi się przyjęta zasada może okazać się dopiero w trakcie realizacji działania. Improwizacja, w przeciwieństwie do odtwarzania ruchów stworzonych przez choreografa daje możliwość tworzenia ruchu wynikającego z ciągłego aktualizowania podejmowanych decyzji. W ten sposób tańczące ciało staje się nie tylko znakiem, ale też reprezentuje akt znaczenia. Zasadą współczesnej choreografii zdaje się także być zminimalizowanie ruchów i gestów bez znaczenia, wykonanych ornamentalnie. Czasami efekty takiego podejścia są radykalne. Niektóre

prace choreograficzne są pozbawione tańca wyobrażanego jako płynnie wykonywanych kroków tanecznych. Ich miejsce może zająć bezruch lub proste czynności. Wizja choreografa może być też realizowana przez samych widzów, tak jak np. w pracy Daliji Acin Thelander *Exercise for choreography of attention – Point of no return*, w której artystka przed wpuszczeniem widowni na scenę przekazuje im obszerny zapis, określający zadania i ustawienia przestrzenne. W ten sposób każdy z widzów staje się jednocześnie twórcą i odbiorcą sztuki. Poza widzami na scenie nie ma żadnych wykonawców ani samej choreografki. Performans choreograficzny przewidziany jest na 40-50 minut trwania. Głównym motywem tej pracy jest aktywne zaangażowanie publiczności. Artystce udało się przekazać swoją pracę dzięki temu, że posłużyła się narzędziem, które określane jest przez środowisko taneczne jako „score”.<sup>19</sup> Przyjęta z języka angielskiego nazwa oznacza rodzaj umowy między choreografem i wykonawcą i często stanowi bazę do powstawania choreografii. Pierwsze scory taneczne powstawały już w XVII wieku i były przede wszystkim zapisem służącym wiernemu odtworzeniu tańca, a tym samym powstrzymaniu jego naturalnej ulotności.

Historycznie najbardziej rozpoznawalna jest metoda zapisu Rudolfa Labana, choreografa i badacza natury ruchu żyjącego w pierwszej połowie XX wieku. Pracował on nie tylko z tancerzami, ale także opracowywał ruchowe ćwiczenia korekcyjne dla pracowników fabryki. Głównym punktem jego obserwacji były zasady dynamiki poruszającego się ciała. Stworzył system notacji określający zaangażowane części ciała, kierunki i poziom ich ruchu oraz czas trwania. Metoda nazwana kinetografią została po raz pierwszy opublikowana w 1926 roku, była wykorzystywana w edukacji i stała się bazą do powstania istniejącego do dziś ośrodka tańca nowoczesnego Laban Centre w Londynie.<sup>20</sup> System notacji ruchu Labana jest ściśle określony według zasad, które w precyzyjny sposób wyznaczają przebieg ruchu. Forma zapisu przyjęta przez Labana jest skomplikowana i wymaga specjalnego przeszkolenia dla umiejętności rozszyfrowywania znaków.

Praca na stworzonych wcześniej formach zapisu działania jest bazą do powstawania wielu współczesnych choreografii. Idea tego podejścia wykracza jednak poza pierwotną dokumentacyjną funkcję. Notacje mają różne przeznaczenie i bardzo indywidualny charakter. Nie ma jednego formatu, który przyjmują. Są to opisy kolejnych działań, rysunki, wykresy, skróty, hasła, fragmenty notatek, symbolicznie zaznaczone kolory

- wszystko, co w jakimś stopniu może reprezentować zamierzenie choreograficzne. Scores często mają bardzo ciekawą formę wizualną, co jednak wydaje się być skutkiem pobocznym, a nie celem samym w sobie i rzadko funkcjonują w oderwaniu od realizowanej na ich podstawie pracy. Jeden score może przyjąć różne formy realizacji, często przedstawia strukturę, na bazie której tancerz ma za zadanie improwizować. To choreograf wyznacza granice swobody wykonania. Scores mogą być ujęte także w prezentacji, tak aby widz mógł skonfrontować zamiar choreografa z realizacją, porównać i zrozumieć oba przebiegi. Niektóre prace mogą sprawiać wrażenie spontanicznych improwizacji, choć w rzeczywistości są realizacją bardzo precyzyjnego zapisu choreograficznego, czytelnego dla uważnego widza.

Ciekawego wyboru i analizy scores choreograficznych autorstwa współczesnych twórców dokonali Myriam Van Imschoot oraz Ludovic Burel tworząc serię internetowych publikacji „What’s the score”. Na stronie zapoznać się można z zapisami m.in. Williama Forsythea, Jerome Bela, Jonathana Burrowsa i Matteo Fargiona, czy Lisy Nelson.<sup>21</sup>

Zjawisko pracy ze scores łączy współczesną sztukę tańca ze sztuką performans, gdzie metoda ta pojawiła się w działaniach grupy Fluxus od lat sześćdziesiątych. Artyści tworzyli krótkie notatki zawierające główne hasła lub idee performansu, czasami wskazując instrukcję przebiegu działań. Miały one podwójne znaczenie. Z jednej strony były częścią pracy twórców i określały w pewnym stopniu ich działanie jak partytura muzyczna, z drugiej prezentowane karty z notatkami przybliżyły publiczności idee sztuki performatywnej.

## Ciało – umysł

Współczesna analiza relacji między ciałem i umysłem możliwa jest dzięki fundamentom filozofii fenomenologii percepcji Merleau-Ponty’ego, która zmieniła sposób postrzegania ciała wcześniej zdominowany kartezjańskim dualizmem. Merleau-Ponty nie tyle odwrócił przyjęty porządek, co scalił ciało i umysł w integralny byt człowieka, odkrywając przede wszystkim mocno zagłuszaną pierwotną intencjonalność ciała, uprawomocniając jego rolę i znaczenie w poznawczych procesach życia.

Te dwa zasadnicze aspekty ludzkiego życia łączy ze sobą także współczesny francuski filozof Alain Badiou. W swoich rozważaniach rozwija on idee Nietzschego mówiącą o tym, że myśl jest



nieuchwytna i ma charakter intensywnego ruchu obecnego tylko w danym czasie<sup>22</sup>, co prowadzi go do ujęcia tańca jako „metafory myślenia”.<sup>23</sup> Myślenie i taniec stają się wobec czasu i przestrzeni w ten sam aktywny sposób i dokonują się poprzedzając nazwanie ich znaczeń.<sup>24</sup> Odnosząc się do tekstów Stephane’a Mallarme, Badiou ustala sześć zasad tańca w ujęciu filozoficznym. Są to: „wymóg przestrzeni, anonimowość ciała, zniesiona wszechobecność płci, uwolnienie się od siebie, nagość, spojrzenie absolutne”.<sup>25</sup> Taniec jest efemeryczny, jego istnienie możliwe jest tylko poprzez obecność w przestrzeni. Tańczące ciało pierwotnie nie jest obciążone żadną nadaną mu cechą, ani rolą. Określa się tylko w czasie tańczenia, jako ucieleśniony akt myślenia. Dzięki takiemu założeniu, płęć tancerzy nie ma znaczenia i funkcji określonych kulturowo (chyba że intencją choreografa jest przedstawienie tych cech) dlatego odrębność płci w tańcu zaciera się, dając miejsca wielowymiarowego spotkania i kontaktu ciała. Ten element jest szczególnie widoczny w technice kontakt improwizacji<sup>26</sup>, zapoczątkowanej przez Steve’a Paxtona, polegającej na przeniesieniu ciężaru ciała w różnych relacjach z partnerem lub grupą i budowaniu na tej zasadzie ruchu. Ciała tancerzy skupione są na odnajdywaniu impulsów nadających dynamikę i możliwości ruchu i temu podporządkowane są wykonywane działania. Odczytywanie tak powstającego tańca przez pryzmat stereotypowo rozumianej płciowości powodowałoby mylne interpretacje. Kolejna zasada mówiąca o „uwolnieniu się od siebie” wskazuje na dystans między osobą a tańczącym ciałem, pozwala na wyabstrahowanie od wiedzy określającej osobę. Takie podejście widoczne jest w praktyce prowadzonej przez amerykańską choreografkę pracującą w Europie, Meg Stuart. W procesie tworzenia swoich prac artystka opracowała serię ćwiczeń izolujących osobiste zaangażowanie performerki od wykonywanych działań, obejmującą zadania takie jak np.: „twoje ciało nie jest twoje”, „nie ma mnie tu” albo „emocjonalne części ciała”. Ostatnie ćwiczenie opisane za pomocą takich sformułowań jak: „okrutne nogi”, „niespokojne biodra”, „zdesperowane kolana” czy „wulgarne łokcie”<sup>27</sup>, polega na ukierunkowaniu i ucieleśnieniu emocji tylko poprzez daną część ciała bez ogólnego zaangażowania, ani też prostego ilustrowania tych stanów.

Nagość w ujęciu Badiou odnosi się do czystości myśli i tańca jako niczym nieobciążonej i nienaznaczonej cechy, stanowi *tabula rasa* dla wizji choreografa. Ostatnia zasada Badiou dotyczy widza i jest zobowiązaniem wynikającym

z wcześniejszych założeń. Jeśli tancerz w akcie tańczenia jest czysty, a więc pozbawiony wszelkich wartościujących i cechujących aspektów, to odbiorca musi także wyzbyć się tych elementów w swoim myślącym ciele, tak żeby przekaz tańca mógł w pełni zaistnieć.

Ciekawe jest jak szeroki zasięg mają filozoficzne próby identyfikacji ciała. Badiou utożsamia tańczące ciało z myśleniem, łącząc je ze stanem lekkości. Natomiast inny francuski filozof Jean-Luc Nancy pisze, że „ciało jest siłą ciężkości”<sup>28</sup>, jednak nigdy ostatecznie nie upada. Ciężar ten ma różne kierunki oddziaływania, skierowany jest poprzez ciało na jego wnętrze i zewnątrz. Zastanawiając się jak pisać o ciele, Nancy dostrzega silny związek ciała z pismem, który objawia się poprzez dotyk. Ciało w ujęciu Nancy jest ucieleśnionym sensem, niedomkniętą przestrzenią „nie jest pełne ani puste... nie ma wnętrza ani zewnątrz, nie określa go żadna całość ani celowość, nie charakteryzują żadne funkcje”.<sup>29</sup> Rolą pisma jest „zapisanie” ciała, całkowite zespolenie się z nim. Teoretyczne podłoża analiz istoty i natury ciała ilustrują jego wielowymiarowość dającą duże pole wykorzystania i interpretacji.

Połączenie refleksji nad ciałem i pragnień umysłu oraz zacieranie granic pomiędzy tym, co jest przypisane ciału a tym, co jest odczytywane przez umysł, stanowi często istotny punkt wyjścia do pracy choreografów i tancerzy. Ciało nie wykonuje poleceń umysłu, jednocześnie nie jest też „dzikie” i pozbawione samokontroli. Taniec jest realizacją dialogu między ciałem a umysłem, wyrazem ich spójności.

W założeniach improwizacji ruchowej relacja ciała i umysłu rozumiana była jako połączenie doświadczenia i przekazu. Odrzucając zasady praktykowane w balecie oraz tańcu modern, tancerze poprzez improwizację, bez uprzedzeń i oczekiwań, eksplorowali jak najszersze spektrum fizycznych możliwości, od prostych codziennych czynności, po abstrakcyjne i ekspresyjne formy wyrazu ciała. Pierwszym etapem kształtowania się improwizacji w tańcu było więc doświadczenie. Jednak ciała tancerzy eksplorujące nowe możliwości pozostawały przez cały czas ciałami analitycznymi, czyli przywoływały refleksje, które pozwalały na określenie nowych fundamentów tańca. Podstawową zasadą nowego tańca jest spontaniczność, jednak nie w sensie bezmyślnych, niekontrolowanych ruchów. Oglądając improwizujących tancerzy widać, jak bardzo uważnie podążają za swoimi ruchami, słuchają swojego ciała i odpowiadają na jego kierunki działań. Dzieje się tak dzięki refleksyjności ciała tancerza,

która pozwala na połączenie decyzyjności z jednoczesną zgodą na pojawienie się niewiadomej. „Ciało porusza się zwinnie, jeśli działa w oparciu o intuicję, a nie o uprzedzenie” - pisał Steve Paxton.<sup>30</sup> Artykułowanie refleksji w formie dyskusji, ale także tekstowych opisów, prowadziło tancerzy do określania swojej tożsamości i pozwalało wyciągać wnioski co do dalszej pracy. Wydaje się, że taniec, który jest wykonywany jako nieprzerwane i świadome doświadczenie tancerza, ma szansę być niemalże samoistnie odczytywany przez widza i nie wymaga dalszego dopowiadania. Nie jest łatwo osiągnąć taki stan doświadczenia i przekazu, dlatego ważnym elementem improwizacji jest dyscyplina. Utrzymanie stanu autentyczności przeżywanego tańca jest wyzwaniem dla twórców, ale także dla odbiorcy, który musi wyzbyć się wszystkich oczekiwań, nadinterpretacji i pozwolić sobie podążać za tańcem. Jest to ten rodzaj „nagości” widza, o której pisze Badiou.

Współcześni twórcy szukając nowych kierunków i jakości pracy choreograficznej, mierzą się w swoich działaniach z fizyczno-umysłową naturą tańca, stawiając intelektualne wyzwania przed ciałem i ucieleśniając myśl.

## Teoria - praktyka

Sztuka, rozumiana jako forma komunikacji, to przestrzeń dialogu między twórcą i odbiorcą. Niezaburzony przepływ komunikatów i intencji daje szansę na przekaz pełni znaczeń ujętych w sztuce. Dla usprawnienia tego przekazu potrzebne są narzędzia, które pomagają odbiorcy skonfrontować się z pracą i twórcą, stanowiąc punkt odniesienia i możliwość poszerzenia pola kreatywnego myślenia i działania. Takim narzędziem wspierającym sztukę jest dyskurs teoretyczny budowany wokół działań artystów. Równoległy rozwój praktyki i teorii jest ważnym elementem samego tworzenia sztuki. Analizy oraz opisy krytyczne towarzyszyły sztukom wizualnym, jak również muzyce, przez minione epoki po współczesność. Z pewnością w dużej mierze przyczyniło się to do powszechności tych dziedzin sztuki w tradycji kulturowej. Budowana przez lata baza różnego rodzaju rejestrów językowych tworzy tradycję, zapewniając kontynuację istnienia. Dzięki analizie kontekstów i idei odbiór sztuki może być dla odbiorcy bardziej przystępny i zaangażowany. W taką „instrukcję obsługi” nie zostały jednak wyposażone sztuki performatywne, mimo że taniec, który się do nich zalicza, rozwijał się równoległe do sztuk pięknych od czasów, kiedy

wczesne formy rytuałów były wieloznacznymi działaniami wyrażającymi wartości i emocje pierwszych kultur. Trudniejsza rozpoznawalność artystycznych wypowiedzi wykorzystujących ciało jako medium może być spowodowana naruszeniem bezpiecznego terytorium widza, zachwianiem dystansu między twórcą i odbiorcą. O ile w malarstwie, rzeźbie, muzyce czy współczesnych formach wizualnych zaangażowane mogą być wszystkie zmysły z zachowaniem jednak dystansu ciała odbiorcy od dzieła, o tyle formy performatywne angażują widza poprzez jego kinestetykę. Widz na różnych poziomach świadomości musi rozpoznać w swoim ciele doświadczenie odbioru oglądanego performera. Uwarunkowania kulturowe spowodowały silne naznaczenie ciała płciowością, spływając jego funkcję do narzędzia służącego tylko naturalnym instynktom i popędom, odcinając go od intelektu. Nie bez znaczenia dla braku tej tradycji jest luka w naukach akademickich, gdzie przez lata jedyną formą sztuki cielesnej był balet ograniczający się do estetycznej formy i dopiero w drugiej połowie XX wieku pojawiła się przestrzeń dla innego rodzaju pracy z ciałem. Krzywdzący podział „ciało kontra umysł” przyczynił się do zaniedbania ciała przez teoretyków sztuk performatywnych i ideowej alienacji twórców tych dziedzin oraz do zagubienia odbiorców. Szansę zmiany tej sytuacji może przynieść popularność sztuk multimedialnych i interdyscyplinarnych, która coraz bardziej zmusza widza do poszerzania granic poznawczych, a to może pozwolić na pełniejsze zrozumienie i rozwój form performatywnych, w tym tańca. Formułowanie teorii tańca nie jest jednak zjawiskiem jednoznacznym. Dużym uproszczeniem jest zawężenie tego kierunku do krytyki i recenzowania działań performatywnych. Niestety zbyt często teksty takie sprowadzają się do bardzo jałowych bezrefleksyjnych opisów „scena za sceną”, nie wnosząc nic wartościowego do pracy artysty i jeżeli są zauważane, to mogą tylko jednorazowo zachęcić lub zniechęcić kilku odbiorców do obejrzenia pracy.

Zadanie teorii bywa banalizowane poprzez zawężanie jej do dokumentujących opisów. Sztuki performatywne są niereprodukowalne, odtwarzane w sposób identyczny tracą swoją istotę, która spełnia się w „zanikaniu”.<sup>31</sup> Akt działania dokonuje się tylko w danym czasie i przestrzeni. Ta efemeryczność nadaje wyjątkowego znaczenia momentowi, w którym performans wydarza się wobec widza, jednocześnie jednak stanowi o trudności jej werbalizowania. Formy performatywne nie wpisują się skutecznie w charakterystykę współczesnego świata wyznaczoną eko-

nomiczną wymiernością. Pojawia się więc pokusa aby to, co stale wymykające się formie zamknąć w słowach, stworzyć produkt, który będzie można łatwo zaprezentować i sprzedać. Niezrozumienie istoty sztuk performatywnych, prowadzące do zagubienia i alienacji artysty, bardzo trafnie pokazane jest w filmie *Performer*. Twórcom balansującego na granicy dokumentu i fabuły filmu udało się z jednej strony uchwycić istotne subtelności składające się na praktykę artystyczną performerera, z drugiej, pokazać jak nieudolne i krzywdzące mogą być skutki formalizowania działań pozornie wyznaczające sukces artysty.

Pisanie o tańcu oraz szerzej o działaniach performatywnych jest sztuką samą w sobie, w którą wpisana jest niemożliwość uchwycenia ulotności. Według Derridy pismo jest znakiem nieobecności. Aby przekazać to, co wydarza się poprzez performans, musi wyrazić jego nieuchwytność. Znak, który się wyłania z działania, określa nowy porządek artykulacji, uruchamiając maszynę dalszych odczytań i interpretacji, stanowiąc przedłużenie efemeryczności performansu.<sup>32</sup> Wydaje się, że istotą relacji teorii i praktyki powinno być budowanie i poszerzanie wspólnej płaszczyzny dla formułowania refleksyjnych analiz, wymiany doświadczeń, wzajemnej inspiracji w odniesieniu do różnych kontekstów rzeczywistości. Praktyka i teoria ujęte mogą być w idei jednego ciała, rozumianego jako przestrzeń spotkania, wymiany, syntezy. „Nie należy pisać o ciele, lecz zapisać ciało - ciało, a nie cielesność” pisał Nancy określając jeden wymiar aktu pisania i ciała. Momentem spełnienia obydwu jest dotyk, punkt styku, przepływu, spotkanie Innego, z którego wyłania się nowa forma znaczenia. Akt pisania nie następuje jako łańcuchowa reakcja uruchomiona po obejrzeniu performansu, ale jest efektem scalenia działania z językiem określającym znaczenie. Rozróżnienie ciała i cielesności odrzuca naznaczenie ciała kulturową funkcjonalnością i wskazuje na pierwotną moc jego znaczeń. W ten sposób, według Nancy’ego, może dokonać się synteza ciała i słowa.

Próby badania i definiowania tańca podejmują antropolodzy, teoretycy tańca, jak również sami twórcy. W Polsce do rozwoju dyskursu dotyczącego tańca w bardzo dużym stopniu przyczynia się praca Jadwigi Majewskiej, autorki wielu wnikliwych tekstów, redaktorki zbiorowych publikacji światowych autorytetów w dziedzinie, uważnej obserwatorce tego, co i jak pisze się o tańcu w Polsce. Dzięki jej pracy polscy czytelnicy mogą się także zapoznać z niełumaczonymi do tej pory

ważnymi pozycjami ze współczesnej historii tańca. Pod redakcją Majewskiej ukazał się zbiór *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Ten obszerny wybór tekstów napisanych od lat siedemdziesiątych XX wieku ilustruje rozwój tańca współczesnego, uwypuklając istotne dla tej dziedziny konteksty i aspekty. W samej formule uporządkowania tekstów Majewska wskazuje na złożoną strukturę tańca współczesnego. Pierwsza część dotyczy szeroko rozumianej praktyki, wyszczególniając taniec kolejno jako „proces, działanie oraz spektakl”, określając różne formy, poprzez które realizowany jest taniec. Tancerze nazywają swoją pracę w studio „praktyką”. Obejmuje to zarówno różnorodny trening fizyczny jak i wszystkie świadomie przeprowadzane procesy, które są artyście potrzebne w przygotowaniu się do realizacji swojej pracy, takie jak medytacja, praca z muzyką, obrazem, materią, tekstem. Termin „praktyka” dotyczy więc nie tylko różnych form prezentacji artystów, ale też regularnego procesu pracy prowadzonego przez tancerzy. Współcześnie coraz wyraźniej zaznacza się linia rozgraniczająca taniec sceniczny oraz różnorodne formy „działań”. Różnica w podejściu do tańca widoczna jest w realizowanych prezentacjach, ale także w odniesieniu do różnych źródeł pracy. Teatr tańca osiągnął już dobrze ugruntowaną tradycję i jest najpopularniejszą formą „tańca artystycznego”. Gatunek ten silnie rozwijał się w Niemczech od początku XX wieku pod wpływem tańca ekspresyjnego i teatru Bertolta Brechta. Przedstawiciele tego nurtu to m.in.: Pina Bausch, Sasha Waltz i Susanne Linke. W Polsce swój własny język tańca w teatrze wykształcił Teatr Dada von Bzdulow, od ponad dwudziestu lat tworząc i prezentując spektakle w rodzinnym Gdańsku, kraju i zagranicą. Taniec w teatrze wykorzystany jest jako narzędzie spektaklu, buduje alternatywną rzeczywistość świata teatru i wprowadza do niej widza, czasem kreując postaci, opowiadając historie. Teatr tańca pozwala na otwarcie konstrukcji, struktury i narracji spektaklu oraz ekspresyjne, pozawerbalne wyrażenie emocji. Pozostaje jednak bezpośrednio bliski teatrowi dramatycznemu, różniąc się tylko środkiem przekazu, choć powstaje także dużo ciekawych spektakli łączących te dwa języki teatru. Mimo że teatr tańca jest także bardzo żywą i wciąż uwspółcześnianą formą, można określić jego ramy. Trudniejsze do jednoznacznego sklasyfikowania są „działania”, takie prace, w których twórcy często sięgają po inne środki niż taniec i ruch, bazując na improwizacji, interakcji z publicznością, prezentując swoje prace w galeriach lub w przestrzeniach publicznych,

przybliżając się do sztuki performance. Ze względu na różnorodność form i jakości wykorzystywanych przez twórców „działań” stanowią one interdyscyplinarną przestrzeń pozwalającą na podjęcie wielowątkowych analiz i interpretacji. Mimo zakorzenienia w sztuce tańca, twórcy „działań” często rezygnują z określenia „taniec” w stosunku do tego, co robią. Być może chcą przez to uniknąć nieporozumień wynikających ze skojarzeń z formami i jakościami, które obejmuje taniec, odciąć się od nich, określić je w inny sposób. Tworzą oni rodzaj awangardy tańca. Czując wyczerpanie lub niedosyt wcześniej wypracowanych założeń sztuki tańca, wykraczają poza to, co znane i zdefiniowane. Próbują poszerzać konteksty poznawcze i twórcze tańca. Kierunek „działań” jest w ciągłej fazie rozwoju i aktualizowania, zaskakuje swoich odbiorców i stawia przed nimi wyzwanie.

Dla głębszego rozumienia i analizy kondycji sztuki tańca, w drugiej części zbioru *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym* Majewska przytacza teksty dotyczące kontekstów historycznych, socjologicznych oraz antropologicznych stanowiących istotne aspekty rozwoju tańca oraz analizy krytyczne pojawiających się tendencji. Interdyscyplinarne łączenie idei jest często nieodłącznym elementem pracy współczesnych twórców, równie istotne jak technika tańca lub inne środki użyte w działaniu. Z tego względu przedstawienie podejść teoretycznych, w zestawieniu z opisem praktyki, może być pomocne w odbiorze pełnego wymiaru sztuki tańca. Dla budowania teorii ważne wydaje się być uporządkowanie historii. Z tego powodu wielu teoretyków próbuje opisać ideę tańca szukając jej początków. W XX wieku przeprowadzano liczne analizy bazujące na badaniach antropologicznych dotyczących kwestii klasyfikacji oraz ontologii tańca. Nad możliwością określenia jednoznacznych źródeł tańca zastanawia się Andree Grau. W tekście „Mity o pochodzeniu” z odważnym sceptycyzmem analizuje i kwestionuje kolejne teorie badające źródła powstania tańca. Wyklucza ewolucyjne podejście upatrujące inicjacyjnego wpływu popędów czy zachowań zwierząt, z którego wyłoniła się stopniowana klasyfikacja prymitywnych, ludowych, klasycznych oraz teatralnych form tańca.<sup>33</sup> Zdaniem Grau taki podział w sposób krzywdzący i wartościujący wyznacza podział „my” - „oni” a tym samym uniemożliwia pełne zrozumienie kultury danej społeczności i płynącej z niej tradycji. Autor tekstu krytykuje także poglądy Havelock Ellis, mówiące o tym, że „życie to taniec” oraz Judith Lynne Hanna, że „tańczyć jest rzeczą ludzką” jako błędnie uniwer-

salizujące. Intencją Grau nie jest jednak proste obalenie „mitów” o początkach tańca, ale zbadanie ich celowości i skuteczności. Zdaniem Grau, bez względu na trafność, powstawanie takich prac było istotnym elementem historycznych badań, i o ile analiza nie służy wyciąganiu subiektywnych wniosków i zawężaniu ujęć i form, to dociekliwość i chęć zbadania dziedziny tańca przyczyniają się do rozwoju dyskursu. Celem Grau jest przedstawienie „globalnej perspektywy”, która jest cechą współczesnej sztuki tańca i powinna być podstawą analiz teoretycznych skupionych wokół problematyki poruszanej przez twórców.<sup>34</sup> Współcześnie natomiast teoretycy powinni skupić się na problematyce tańca, a nie jego formalnych jakościach i poprzez konkretne prace dociekać ich podłoża w różnych obszarach sztuki, nauki i samego życia.

Teoria jednak nie może nigdy oderwać się od opisywanej rzeczywistości. Niebezpieczeństwo takie dostrzega Gavin Butt, wskazując na autorytarne tendencje teorii. Współczesna krytyka sztuki opiera się na ideach humanistycznych, które odrzucały formy wyznaczające bazę dla tworzenia nowych znaczeń i pojęć. Niezamierzonym efektem twórców poststrukturalistycznej myśli czy filozofii dekonstruktywistycznej i psychoanalizy jest wykorzystanie ich poglądów dla wąskiej argumentacji jednego kontekstu bez hermeneutycznej otwartości.<sup>35</sup>

Ciekawą formą realizacji spójności teorii i praktyki jest twórczość duetu artystycznego Deufert&Plischke. Twórcami kolektywu są Katrin Deufert, teoretyk sztuk performatywnych oraz Thomas Plischke, choreograf a w przeszłości tancerz wiodącego w Europie zespołu Rosas z Brukseli. Jak sami podkreślają, od momentu zawiązania kolektywu Deufert&Plischke w 2006 roku, jako twórcy zamknęli etap indywidualnej identyfikacji, porzucając przynależność do wąskich dyscyplin, zaczęli tworzyć nową formułę tożsamości obejmującą szeroki zakres doświadczeń obojga. Ideą ich pracy wydaje się być nie egocentryczne spełnienie artystycznej pasji, ale kreowanie i wyznaczanie kierunków rzeczywistości, w której funkcjonują. W swoich działaniach podejmują uważną obserwację i analizę zjawisk, często we wspólnym procesie z zaproszonymi osobami, nie tylko twórcami. Proces w przypadku Deufert&Plischke staje się celem ich pracy. Prezentowane działania często przyjmują formę wykładów performatywnych oraz „żywych” instalacji z założeniem współuczestnictwa widzów (participatory and self-emerging installation), przeplatając przekaz istotnych treści teorety-

znych z różnorodnymi środkami i interaktywnymi działaniami z publicznością. Oboje są także akademikami związanymi z berlińską uczelnią Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT), istotnym miejscem rozwoju nowej myśli w tańcu i choreografii.

Trudność w utożsamieniu wielu współczesnych form ze sztuką tańca stanowi wyzwanie przede wszystkim dla widza, który zmuszony jest do poszerzenia horyzontów swojej percepcji, a nie zawężania oczekiwań i wyobrażeń do oswojonego oblicza tańca klasycznego lub modernistycznego, nacechowanego wyestetyzowaniem układów tanecznych dosłownie ilustrujących narracje i znaczenia. Konfrontacja z „nowym tańcem” nie jest łatwym zadaniem dla odbiorcy, zwłaszcza, że problemy zdają się mieć także teoretycy i krytycy tańca, którzy pełnią funkcję łącznika między twórcą a odbiorcą. Ich głosy stanowią wciąż indywidualne opinie i stanowiska, które jednak powoli zaczynają budować dyskurs. To „jak” mówi i pisze się o tańcu jest dzisiaj motorem napędzającym maszynę jego rozwoju. Szeroko rozumianego opisu tańca potrzebują odbiorcy aby odczytywać konteksty, odniesienia prac, a tym samym zapewnić sobie bardziej wnikliwy i pełniejszy ogląd i przeżycie sztuki. Potrzebują go także sami twórcy. Jest to możliwość skonfrontowania swojej twórczości ze światem zewnętrznym, weryfikowania swoich założeń i czytelności pracy, a ponadto może być także inspirującym dialogiem. Stworzenie dyskursu oznacza stworzenie różnych tekstów nawiązujących nawzajem do siebie i odwołujących się do szerokich kontekstów rzeczywistości, wychodzących poza granice wcześniej wspomnianej recenzji-relacji.

## **Projekt Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji**

W 2014 roku Maria Stokłosa, inicjatorka Fundacji i Domu Pracy Twórczej Burdąg, wraz z Instytutem Muzyki i Tańca, zaproponowała ciekawą formułę współpracy między twórcami i młodymi badaczami tańca. Pilotażowy projekt obejmował cztery produkcje artystyczne autorstwa Magdaleny Ptasznik, Marii Stokłosa, Renaty Piotrowskiej i Maiji Reety Raumann, w których artystom towarzyszyli krytycy i badacze tańca: Zofia Smolarska, Teresa Fazan, Mateusz Szymanówka, Agnieszka Kocińska i Anka Herbut. Zostali oni wspólnie zaproszeni do odbycia rezydencji

w Domu Pracy Twórczej w Burdągu, który został stworzony jako miejsce twórczych spotkań, wymiany i procesu. Projekt miał na celu zaciśnięcie relacji między teorią i praktyką oraz przenikanie się tych dwóch elementów. Jak mówi Stokłosa, pomysł skonfrontowania pracy choreografów z teoretycznym „okiem zewnętrznym” wziął się z potrzeby rozwijania środowiska skupionego wokół sztuki tańca. Krytycy tańca przeważnie oglądają skończone prace podczas prezentacji weryfikując ich efekty, nie mając jednak wglądu w przebieg procesu. Obecność podczas prób dała szansę osobom piszącym o tańcu zaobserwowania jak przebiega proces powstawania choreografii, a także włączenia się w twórcze dyskusje. Tytuł projektu sugeruje, że taniec wyłania się z procesu doświadczenia, ale także określenia znaczeń. Formuła projektu była pierwszym tego typu eksperymentem, uczestnicy badania/produkcji nie mieli żadnych odgórnie narzuconych wytycznych co do charakteru i formy tekstów. Różnorodność powstałych w wyniku projektu tekstów pokazuje inne podejścia do pisania o tańcu i oddaje wielowymiarowość relacji praktyki i teorii.

Powtarzającą się trudną kwestią praktyki tancerzy jest współcześnie to, że podyktowana jest ona warunkami danego projektu, często przebiega w krótkim okresie czasowym i jest ściśle ukierunkowana na podjęty temat nie pozwalając na swobodniejsze eksplorowanie ruchu i zagadnień, błędzenie i szukanie różnorodności, przez co tancerze podejmują szybkie (czasem zbyt łatwe?) artystyczne decyzje. Z tego względu rezydencja Maji Reety Raumann i Antiego Helminena w Domu Pracy Twórczej w Burdągu wydaje się być wymarzoną sytuacją dla twórcy. Artyści nie pracowali pod presją wyznaczonej daty realizacji i mieli dużą swobodę w podejmowanych próbach. Był to więc proces w czystej postaci, a nie próby przygotowujące do premiery. Współpraca Raumann i Helminen jest przykładem na interdyscyplinarną otwartość tańca. Raumann jest choreografką, która w swojej edukacji i zawodowych doświadczeniach przeszła świadomą drogę od harmonijnego tańca modern do postmodernistycznych eksperymentów w pracy z ruchem i ciałem. Narzędziem, którym w swojej twórczości operuje Helminen jest światło. Wspólna praca pozwala im na wymianę doświadczeń i przenikanie się form. W Burdągu postawili sobie zadanie zbadania wpływów i relacji w ramach funkcjonującej wspólnoty – grupy tancerzy oraz dekonstrukcji wszystkich elementów tańca. Nietypową sytuacją mogło zdawać się to, że zakładając projekt na trzydziestu tancerzy na tym etapie pracy nie mieli ani

jednego, a pracowali za to z makietą i pionkami, operując nimi jak w grze planszowej, opracowując strategię działań jak w sporcie. W tej eksperymentalnej podróży w niewiadomą towarzyszyła im Zofia Smolarska, badaczka sztuk performatywnych, absolwentka Wiedzy o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Opublikowany na portalu *dwutygodnik.pl* tekst Smolarskiej pt.: „W poszukiwaniu całości” jest wnikliwą analizą przebiegu rezydencji, wzbogaconą o trafne odniesienia do literatury, świata nauki i współczesnej myśli filozoficznej.<sup>36</sup> Jest jednak skończony i gotowy jak premiera, której artyści nie planowali. Nie czuje się w nim otwartości na eksperyment, który wymyślili fińscy twórcy ani żadnej oznaki zaskoczenia i dociekliwości. Smolarska pozostała w zdystansowanej pozycji wobec procesu, bardzo rzeczowo opisując przebieg pracy artystycznej. Najcenniejsze są przywoływane przez badaczkę porównania z kontekstami spoza metodologicznego procesu, które poszerzają wymiar pracy, otwierając przed odbiorcą-czytelnikiem dodatkowe warstwy ukryte w idei projektu. Autorka tekstu porównuje proces artystów do społecznego laboratorium Bruno Latoura, przywołuje obrazy fotografii fińskiej artystki Pii Lindman, zabiera czytelników na moment w filozoficzno-fantastyczny wymiar literatury Stanisława Lema. Te fragmenty dodają pracy Smolarskiej element życia, którego dotyczyć zdaje się pomysł projektu Raumann i Antiego.

Renata Piotrowska z kolei podczas swojej rezydencji mierzy się z tematem śmierci. W trakcie pracy nad spektaklem *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* warszawska choreografka współpracowała z dramaturżką Bojaną Bauer. Poza tym Piotrowska występowała w podwójnej roli, ponieważ sama także wykonywała swoją choreografię. Po stronie teorii obecny był dwugłos Teresy Fazan i Mateusza Szymanówki. Przywołana przez Piotrowską ostateczność życia jest w swej naturze tematem bliskim i z pewnością istotnym dla każdego. Punkt wyjścia do pracy jak się więc zdaje był dla wszystkich wspólny i rozumiały i wspomagał osobiste zaangażowanie wszystkich uczestników procesu. Udział dwójki badaczy w rezydencji Piotrowskiej był czynnikiem wzmacniającym siłę teorii w procesie twórczego dialogu i mógł dawać choreografce więcej szans konfrontowania podejmowanych działań i przedyskutowywania swoich założeń. Zarówno Fazan jak i Szymanówka zdają się być bardzo uważnymi i świadomymi obserwatorami praktyk prowadzonych przez performerkę, czym dzielą się w swoich tekstach, przybliżając idee somatycznych technik pracy z ciałem, na

których bazuje Piotrowska. Oglądanie tancerza podczas występu jest czymś zupełnie innym, niż bycie z nim w trakcie procesu, szczególnie kiedy oparty jest on na subtelnych i wewnętrznie skupionych metodach pracy. Dla zrozumienia zjawisk i zasad praktyk somatycznych, które opisuje dział nauk BMC (Body Mind Centering) potrzebne jest zastosowanie metody poznawczej łączącej wiedzę teoretyczną i doświadczenie opisywanych zachowań. Fazan dostrzega silną zależność między fizycznym i intelektualnym zaangażowaniem artystki w proces. Zauważa jak myśl budzi ruch, a ciało generuje refleksje. Opisuje też swoją niepewność, kiedy obserwuje jak performerka, poprzez zaangażowanie w doświadczenie fizyczności, zaciera swoją obecność. Jest to niezwykle i bardzo cenny moment, mimo że powoduje zakłócenia w zwykłej werbalnej komunikacji. Fazan uważnie śledzi zmiany i nowe etapy powstającej choreografii, łączące się też z rolą dramaturżki, która stanowi „trzecie oko” artystycznego podmiotu. Wobec konkretnych praktyk eksplorowanych przez Piotrowską, obejmujących także taniec z modelem szkieletu<sup>37</sup>, Fazan stopniowo zauważa wyłaniający się w procesie stan „nieobecności”, który okaże się celem pracy choreograficznej. Szymanówka jeszcze bardziej akcentuje przebieg i znaczenie pracy ze szkieletem, analizując mimowolne skojarzenia wywołane przez jego obecność. Podąża za fascynacją performerki określoną ruchowością jej scenicznego partnera i relacją ciała i przedmiotu. Renata Piotrowska jest zdyscyplinowaną i bardzo uporządkowaną w sposobie pracy artystką. Nie ustępuje w podejmowanych próbach prowadzących ją do wyznaczonego celu, wnikliwie analizując skuteczność działań. W projekcie *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* próbuje zrekonstruować w ruchu średniowieczne ilustracje przedstawiających taniec śmierci, z których układa groteskowy taniec pełen podskoków i wyrazistych gestów. Z obserwacji tanecznego procesu, przez który Piotrowska prowadzi swoje ciało oraz nietypowego partnera, najmocniejsze wrażenie robi na Szymanówce pozycja leżąca, w której performerka ostatecznie zrównuje swoje ciało ze szkieletem. Silna symbolika i znaczenie tego obrazu wybrzmiewają w momencie ciszy i bezruchu, przywołując samą Śmierć. Założenie Piotrowskiej stanowi utopię, próba zmierzenia się ze śmiercią jest niemożliwa do zrealizowania. Paradoksalnie jej sukces leży w osiągnięciu jak najpełniejszej porażki. Performerka odkrywa to poprzez proces, co równolegle staje się też jasne dla dwójki obserwatorów. Spostrzeżenie ma więc podwójny wymiar doświadczenia i refleksji.

Dla Szymanówki nie była to pierwsza współpraca z twórcami tańca. Tworzył wspólne projekty jako dramaturg z Koriną Kordową i Przemkiem Kamińskim. Jest też absolwentem wiedzy o tańcu na Freie Universität Berlin, które to studia oparte są na stałym kontakcie i wymianie między teoretykami i praktykami tańca.<sup>38</sup>

Kolejną rezydencją badawczą w Burdągu były przygotowania do realizacji performansu *Surfing* autorstwa Magdy Ptasznik. Nie był to początek pracy artystki nad nowym performansem, wcześniej pracowała nad nim kilka tygodni w ramach stypendium w Niemczech i w Centrum Ruchu w Warszawie. W Burdągu dołączyła do nich Agnieszka Kocińska. Proces przenikania teorii i praktyki jest trudny do prześledzenia w tekstach badaczki i dowodzi dystansu poznawczego często obecnego w podejściu teoretyków do pracy artystów. Dla poznania procesu powstawania performansu Ptasznik *Surfing* teoretyczka przyjęła formę wywiadów przeprowadzonych z performerką oraz dramaturżką Eleonorą Zdebiak. Oddała tym samym możliwość nazywania działania samym artystkom. Zdebiak i Ptasznik wykonały dwukrotnie pracę teoretyczną, przełożoną procesem tworzenia performansu. To pracy nad performansem podeszły z szeroko analizowanym konceptem dotyczącym fizyczności przedmiotu. Ptasznik przyznaje, że dizajn otaczających ją w życiu przedmiotów, ich faktura i materia stanowi dla niej stałą fascynację. Postanowiła więc wykorzystać to jako bodziec do podjęcia artystycznej akcji. *Surfing* jest drugą pracą performerki dotyczącą działania z obiektem. Wcześniej stworzyła *Surface. Territory*, w której za pomocą przedmiotów eksplorowała przestrzeń, jej zmieniający się charakter. Tym razem chciała skupić się na samym przedmiocie, jego fizyczności oraz plastyczności powierzchni, odrzucając jednowymiarowość funkcji i znaczenia. Podejmowane działania, interakcje z wybranymi do pracy przedmiotami, motywuje intencją aktywowania ich dla zaobserwowania przekształceń. Głównym bohaterem performansu są więc przedmioty, a artystka pełni funkcję animatora, będąc jednocześnie wewnętrznym widzem tworzącego się krajobrazu performansu. W swoim działaniu balansuje na granicy kontroli i nieprzewidywalności reakcji przedmiotów na wprowadzony ruch. Jak mówi, kontrola nie jest celem tej pracy, ale również nie jest nim zupełny brak wpływu na to, co dzieje się w i z przestrzenią. Przyjętą metodę określa jako zasadę „ograniczonego chaosu”. Punktem zainteresowania artystki jest proces postrzegania materii z silnym zaakcentowaniem tego, co widziane. Takie

podejście może wydawać się zaskakujące w kontekście pracy tancerki. Ptasznik nie skupia się jednak na estetyce wyglądu, tylko na naturze widzianego zjawiska, wpływie percepcji wizualnej na pracę choreograficzną. Odnajduje dynamiczny aspekt obserwowanej struktury i kompozycji, która buduje czas i przestrzeń performansu. Postawa artystki wpisuje się płynną naturę współczesnego tańca i ilustruje proces zacierania się oczywistych granic zainteresowań w ramach tej dziedziny.

Jednomyślny ton wypowiedzi Ptasznik i Zdebiak wskazuje na spójną wizję artystek. Dramaturżka podkreśla chęć odcięcia się od teatralności, w której użycie przedmiotu na scenie jest jednoznaczne z nadaniem mu funkcji rekwizytu lub elementu scenografii. W *Surfing* obiekt ma charakter podmiotu i przedmiotu jednocześnie, manifestując swoją fizyczność. Performerka przyjmuje w tym wypadku rolę drugoplanową i stając się mediatorem poruszanych płaszczyzn. Artystki sugerują przewartościowanie percepcji widza przyzwyczajonego do odbioru sztuki performatywnej przez zmysł wzroku. Zamierzeniem autorek *Surfing* jest przywołanie nowego sposobu patrzenia skupiającego się na relacjach i jakościach dynamicznej kompozycji przestrzeni performansu. Zdebiak wskazuje przy tym na silny wpływ edukacji tanecznej i choreograficznej, w której wciąż nadrzędną rolę przypisuje się kontroli jako narzędziu tworzenia i podstawie percepcji. Jej zdaniem podjęcie negocjacji z nieprzewidywalnością wydarzeń jest o wiele bardziej interesującym aspektem sztuk performatywnych.

Analitycznie wypracowane, konceptualne podejście do pracy Ptasznik i Zdebiak, pozwoliło im na stworzenie ciekawych wypowiedzi na temat swoich doświadczeń. Agnieszka Kocińska zadając artystkom krótkie pytania, stanowiące impuls do ich rozbudowanych odpowiedzi, uporządkowała wywiady przeplatając wypowiedzi artystek wywoławczymi hasłami takimi jak: „akcja, próba, widz, negocjowanie siebie, program, czerwona żaluzja”, za pomocą których autorka być może próbowała nadać kierunek tekstowi i zaakcentować istotne aspekty omawianego działania. Nie uwypukla jednak żadnych wątków, których nie poruszają same artystki, nie dopełnia spotkania praktyki i teorii. Jest przekątnikiem między artystkami i odbiorcami w najprostszym formie.<sup>39</sup>

„Ten tekst powstaje w procesie”, powtarzane kilkakrotnie zdanie w pracy Anki Herbut zdaje się być mottem w jej podejściu do rezydencji badawczej przy projekcie Marysi Stokłosy pt.: *Wylinka*. Zaczyna tak samo jak artyści biorący udział w procesie, od ostrożnego rozpoznawania

gruntu, nieśpiesznego orientowania się w nowej sytuacji. W pracy choreograficznej Stokłosa wzięli udział: Iza Szostak, Magdalena Ptasznik, Wojtek Pustoła i Wojtek Ziemilski. Na początku zamiast z góry określonego tematu uruchomiona została ruchowa intuicja performerów, którą eksplorowali bez oceniania i uprzedzeń. Próbując zrozumieć podejmowane przez performerów eksperymenty Herbut pozwala sobie na podążanie za pojawiającymi się skojarzeniami. Przytacza *Kwadrat* Samuela Becketa znajdując podobieństwo w przyjętej strukturze wzajemnych relacji złączonych ciał. Indywidualność, choć wciąż widoczna, ujęta jest w zbiorowości. W trakcie pierwszych improwizacji performerzy badali możliwości indywidualnego ruchu w ramach struktury ściśle połączonego tria. Proces badawczy odbywał się także poza studium. W poszukiwaniu inspiracji i impulsu do działań twórcy, a z nimi Herbut, przeszukiwali opuszczone mieszkanie bliskiej dla choreografki osoby. Z poszukiwań wyłoniło się dużo książek z zakresu literatury i metodologii pracy z ciałem m.in. *Siódmy kontynent* Hanekego, *Pamiętnik przerwania* Doris Lessing, *Rachatlukum* Jana Wolkersa, *Wiek cudów* Karen Thompson, *inging* Jeanine Durning, *Body weather* Mina Tanaki. Prowadzona intuicją, Herbut wyczuwa, że będzie to istotny punkt w określeniu „terytorium” pracy. Idee powstałe w wyniku dyskusji wokół zdobytych lektur oraz nagromadzone przedmioty dają twórcom bazę do dalszych poszukiwań ruchowych, przy zachowaniu jednak wciąż dużej otwartości po stronie choreografki względem dookreślenia tematu. Metodę pracy Stokłosa Herbut określa jako „kontrolowaną dezorientację”, którą cechuje czasami graniczne odsuwanie momentu decyzyjności na rzecz rejestrowania nieselektywnej improwizacji. W tej ryzykownej postawie uzupełniał choreografkę Wojtek Ziemilski, odpowiedzialny za dramaturgię spektaklu, sugerując możliwe domknięcia zamysłu. Wzajemne wyczucie, zaufanie i porozumienie twórców doprowadziło do podjęcia potrzebnych decyzji w odpowiednim momencie. Z testowanych przedmiotów została wybrana folia stretchowa w kilku rodzajach. Performerzy próbowali wypełnić nią przestrzeń, obwijać ciała i wyzwolić się z niej, wciąż sprawdzając wpływ materii na ruch oraz relacje wewnątrz wyłaniającego się spójnego organizmu. Ukonstytuowała się też zasada pracy, którą było ciągle poszukiwanie przekształceń w ramach formy, przestrzeni i ruchu. Folia stała się centralnym punktem powodującym działania performerów. Była jednocześnie motorem napędzającym choreografię i śladem pozostającym w wyniku ruchu.

„Po każdej próbie gromadzono więc foliowe pozostałości z założeniem powtórnego ich wykorzystania. Potem rozciągano je w całej przestrzeni, ugniatano w bryły, opakowywano resztkami pojedyncze przedmioty, a na podłodze układano reliefowe kompozycje. Wreszcie, zrecyklingowana folia pojawiła się jako spłaszczony, rozciągnięty na podłodze pejzaż, w który wkomponowane zostały ciała tancerzy i z którego dopiero mieli się wyemancypować. W taki sposób zaczęła powstawać kluczowa dla myślenia o spektaklu i ujawniająca się w kilku różnych odsłonach rzeźba choreograficzna, w której wszystko porusza wszystkim i wszystko na wszystko inne wpływa – niezależnie od tego, czy mowa o performerach, czy o obiekcie. Performer i obiekt zaczęły działać na tych samych zasadach.”

Warto w tym momencie wspomnieć, że twórcy *Wylinki* wywodzą się z różnych środowisk artystycznych. Stokłosa jest choreografką, Ptasznik i Szostak to tancerki i choreografki, realizujące swoje autorskie prace na pograniczu tańca i sztuki performance. Pustoła jest rzeźbiarzem zajmującym się intermediami, a Ziemilski wywodzi się z teatru dramatycznego. Użyty w działaniach obiekt stał się równoprawną częścią ciała performatywnego, zrównaną poprzez zespolenie z ciałami performerów. Dzięki uważności i kontynuowaniu refleksyjnej analizy ruchów i położenia powstały organizm był jak rozbudowane ciało *Leib*, stale konstytuująca się forma. Połączone folią ciała złożyły się na specyficzne trio choreograficzne, bez rezygnacji jednak z walki o indywidualną przestrzeń. Postawione przez choreografkę zadanie „solo w trio” było podstawą wewnętrznej relacji przedstawiającej wpływ jednostki na grupę i odwrotnie. Jakość ruchu performerów naturalnie naznaczyło zmęczenie i minimalizm wynikający ze skrępowania folią, a kluczem do choreografii okazała się wewnętrzna negocjacja między poruszającymi się ciałami.

Herbut w swoim tekście buduje rodzaj napięcia, jak w sportowej relacji „na żywo”.<sup>40</sup> Sprawia wyczuwalne wrażenie, że na początku sama nie wie dokąd zmierza praca artystów, a tym samym jej tekst. Zabiera więc czytelnika-odbiorcę we wspólną podróż w nieznaną, w trakcie której jest jednocześnie przewodnikiem i docieklwym podróżnikiem. Tekst ma ciekawą konstrukcję, momentami pisany jest w czasie teraźniejszym, w innych miejscach pojawia się płynna narracja czasu dokonanego. Swoje obserwacje przeplata parafrazami choreografki z dziennika prób oraz krótkimi notatkami performerów tworząc tym samym jednogłos zespołu badawczego pracujące-



go przy projekcie *Wylinka*. Do tego dopiski: „Ten tekst powstaje w procesie”, „To się właśnie dzieje” i „Ciąg dalszy nastąpi” dodają tekstowi Herbut niezwykle żywego i aktualnego charakteru. Współpraca zaproszonych do realizacji spektaklu *Wylinka* twórców w ramach rezydencji badawczej wydaje się być idealną syntezą teorii i praktyki.

Cechą wspólną łączącą wszystkie prace biorące udział w projekcie *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji* jest nowatorskie podejście do sztuki tańca i rozumienie choreografii jako analitycznego procesu w odwołaniu do różnych kontekstów (oraz dziedzin sztuki) prowadzącego do podjęcia decyzji, z których wynika dobór potrzebnych środków i rozwiązań. We wszystkich też pracach istotną rolę odgrywały przedmioty. Zostały one wykorzystane w zamyśle choreograficznym na równi z ciałami performerów, przy odrzuceniu jednomyślnie koncepcji użycia obiektów w działaniu jako drugoplanowych rekwizytów lub elementów scenografii. Paradoksalnie, odrzucając walory estetyczne jako wyznacznik jakości, poprzez proces osiągnęli bardzo wizualny charakter swoich prac. Twórcy odnosili się do różnych kontekstów kulturowych, sięgając po historię sztuki, literaturę, idee dizajnu społecznego, co podkreśla ich holistyczne podejście do pracy twórczej.

Coraz częściej pojawiającym się modelem współpracy wśród choreografów jest też zapraszanie dramaturgów. Czasami wywodzą się oni ze świata teatru dramatycznego i poprzez swoją otwartość i zainteresowanie tańcem we wspólnej pracy z choreografami wykorzystują swoje doświadczenie zawodowe zdobyte w teatrze, ucząc się tym samym nowego języka. Być może z czasem wykształci się grupa dramaturgów tańca, którzy będą na bieżąco poznawać stale zmieniającą się tkankę tańca i swoim zewnętrznym ale zaangażowanym okiem wzbogacą i urozmaicą wypowiedzi choreograficzne. Dzięki zestawieniu czterech produkcji w projekcie *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji* wyłonił się reprezentacyjny obraz współczesnej polskiej myśli choreograficznej, który może być uzupełniony takimi artystami jak: Karol Tymiński, Paweł Sakowicz, Anna Steller i Magda Jędra (także jako duet Good Girl Killer) Ramona Nagabczyńska, Maria Zimpel, Kaya Kołodziejczyk, Agata Siniarska, Aleksandra Borys. Twórczość współczesnych artystów jest bardzo zróżnicowana, jednak łączy ich otwartość na analityczne procesy poznawcze, z których czerpią inspiracje i kierunki do podejmowanych działań, bezustannie aktualizując swój język arty-

stycznych wypowiedzi. Spotkanie praktyków z badaczami tańca wydaje się być naturalną konsekwencją wielowymiarowych poszukiwań artystów i potrzebą wzbogacenia swojej pracy poprzez spotkanie i dialog. Doświadczenie wspólnego procesu twórczego wydaje się być nową sytuacją dla młodych teoretyków tańca, którzy czasem ulegają pokusie uproszczenia zadania do stworzenia opisu działania. Być może wynika to z powszechnego nastawienia na efekt i chęci precyzowania lub tłumaczenia intencji artystów. Tymczasem podjęcie odpowiedzialności za własne przemyślenia może zaowocować bardzo ciekawymi wypowiedziami, włączając się tym samym w proces kreacji, w którą wpisana jest synteza teorii i praktyki.

## Twórca - odbiorca

Od drugiej połowy XX wieku, kiedy improwizacja zaczęła znacząco przekształcać formę i jakość tańca, nastąpiło też zachwianie stabilnej relacji między twórcą a odbiorcą. W przypadku baletu i tańca modernistycznego rola odbiorcy jest jasno sprecyzowana: jego miejsce jest na widowni, w bezpiecznej odległości od sceny, na której prezentowany jest taneczny pokaz, a jego jedynym „zadaniem” jest podziwianie tanecznej wirtuozerii. Tancerze zajmujący się improwizacją przede wszystkim radykalnie odrzucili wartość wirtuozerii, ale także wyszli poza przestrzeń sceniczną, zapraszając widza do bardziej bezpośredniej konfrontacji z tańcem. Pokazy kolektywu Grand Union odbywały się w zajmowanych przez artystów pomieszczeniach, które były jednocześnie ich miejscem prób. Widzowie nie mieli już wygodnych foteli teatralnych, a swobodnie wpuszczani w otwartą przestrzeń, przeważnie zajmowali miejsca pod ścianami. Poprzez zacieranie podziału między sceną a widownią, zniknął także jednoznaczny kierunek wyznaczający przód i tył akcji, bardzo istotny w tradycyjnych tańcach. Tancerze w swoich działaniach zbliżali się do widzów, co zmieniało dotychczasową perspektywę oglądanego tańca, uruchamiało wszystkie zmysły percepcji, dając szansę odczucia prędkości ruchu, temperatury i zapachu ciała. Nowe ustawienie przestrzenne pozwalało też na nawiązanie bezpośredniego kontaktu wzrokowego i fizycznego z widzem. W trakcie przedstawienia *Animal Ritual* prezentowanego podczas American Dance Festival w Connecticut College w 1971 roku Anna Halprin zaprosiła krytyka z widowni, żeby usiadł na krześle w samym centrum przestrzeni działań performerów. Miało dać mu to szansę pełniejszej-

go doświadczenia spektaklu. Interakcja z widownią, eksplorowanie codziennych ruchów wykonywanych przez nie-tancerzy, stało się ważną osią pracy Halprin i przyczyniło się do przekształcenia podmiotowości scenicznej, która wykraczała poza suwerenną wizję choreografa, obejmując procesy i reakcje wynikające z działania. Według założenia improwizacji bazującego na połączeniu doświadczenia i przekazu, taniec był narzędziem komunikacji, formą dialogu nie tylko między twórcą a widzami, ale także poprzez nieustającą negocjację między performerami. Odbieranie i zrozumienie przesyłanych komunikatów było podstawą dla zaistnienia wspólnego ruchu, wzbogacało też wyrazistość tańca. David Zambrano, tancerz i choreograf, od ponad dwudziestu lat rozwijający autorską metodę *flying low passing through* opartą na improwizacji w 2006 roku stworzył koncepcję projektu *Soul project*, który realizuje z różnymi performerami na świecie. W 2013 roku pracował z artystami Pracowni Fizycznej w Łodzi. W projekcie brało udział kilku tancerzy, każdy wykonał solowy taniec. Kluczem do tej prostej formuły jest wmieszanie performerów w tłum widowni. Kiedy ludzie wchodzi na scenę i orientują się, że nie mogą usiąść na krzesłach, przeważnie przemykają przez przestrzeń sceny, żeby zająć miejsce pod ścianą. Założeniem twórcy jest jednak, żeby widzowie wypełnili całą przestrzeń sceny, do czego zachęcają ich artyści. Kiedy wydaje się, że wciąż trwa swobodne ustawianie się widzów, niepostrzeżenie rozpoczyna się pierwsze solo. Odbiorcy wędrują po scenie szukając możliwości obejrzenia tańca. Jest w tym duży element zaskoczenia, ponieważ nigdy nie wiadomo, w którym miejscu i kto zacznie tańczyć. Choreografia zawsze wykonywana inaczej jest realizacją bardzo osobistych, ekspresyjnych form tańca, często przy popularnej muzyce. Widz może odnieść wrażenie, że dane solo jest wykonane tylko dla niej/niego. Zambrano osiąga efekt indywidualnej relacji tancerz-widz w chaotycznej i gęstej zbiorowości.

Inna forma przemiany w relacji między twórcą i odbiorcą polega na wyznaczaniu przed widzami zadań, tak jak we wspomnianej wcześniej pracy Daliji Acin Thelander *Exercise for choreography of attention – Point of no return*. W tej pracy artystka kończy swoje działanie jeszcze przed wejściem na scenę, przekazując widzom scenariusze, pozostawiając im pole realizacji. Odbiorcy doświadczają pracy artystycznej poprzez własną obecność w określonych warunkach i ustawieniu przestrzeni oraz obserwację pozostałych uczestników wydarzenia.

Wytrącenie odbiorcy z bezpiecznej pozycji na widowni wynikało z potrzeby twórców bezpośredniej konfrontacji. Widz jednak musi być gotowy, a przede wszystkim otwarty na takie spotkanie. W pełni doświadczy przekazu choreografii, jeżeli będzie aktywnie zaangażowany. Zrozumieć taniec to znaczy odczuć, przeżyć, odpuszczając wszelkie oczekiwania, zmierzyć się z postawionym tematem, myśla.

Kluczem do pełnego odbioru tańca zdaje się być ostatnia zasada Badiou, polegająca na umiejętności odczytania tańca takim, jakim jest w obliczu prezentacji wobec widza, bez stereotypowych obciążeń kulturowych, przy jednoczesnej mądrej otwartości na przywoływane konteksty. „Spojrzenie absolutne” widza to także domknięcie istoty sztuki tańca.

## Czas – Przestrzeń

Czas i przestrzeń to podstawowe jednostki naszego wymiaru rzeczywistości, a co za tym idzie są one wyznacznikiem każdego podjętego działania i zjawisk.

Ciało poprzez swoją aktywną naturę pozostaje w ciągle konstytuującym się związku z czasem i przestrzenią, w której się znajduje. Merleau-Ponty mówi o spontaniczności ciała w konfrontacji z nowymi współrzędnymi otoczenia pojawiającymi się z każdym ruchem. Człowiek jednak szybko pozyskuje zdolność automatycznego reagowania, co daje mu możliwość skupiania uwagi na wykonywanych czynnościach, a nie samej koordynacji ciała tu i teraz. Umiejętność reagowania na rzeczywistość bez potrzeby szczegółowej analizy nie zacierają jednak źródła tej funkcji. Filozoficzny pogląd Merleau-Ponty’ego podeprzeć mogą naukowe badania Olivera Sacksa. W książce *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* opisuje on przypadek kobiety, która pewnego dnia na skutek ogromnego stresu spowodowanego lękiem przed operacją straciła możliwość poruszania się.<sup>41</sup> Lekarze ustalili, że nie istniały żadne przyczyny medyczne jej stanu, układ ruchu reagował na zadawane bodźce. Kobieta po jakimś czasie odzyskała możliwość prostego funkcjonowania, ale wymagało to od niej ciągłej pracy na poziomie świadomości, wysyłania impulsów z informacją co chciała zrobić (np. podnieść rękę do góry, złapać szklanekę).

Refleksja nad „dezuatomatyzacją” ciała poruszającego się w czasie i przestrzeni może stanowić inspirujące źródło dla pracy choreograficznej. Klasyczni choreografowie, związani głównie

z nurtem baletowym swoją pracę postrzegali jako tworzenie kombinacji ruchowych składających się na układy taneczne o walorach przede wszystkim estetycznych, którym przypisywane były znaczenia emocji i intencji.

„Taniec jest ulotną, ograniczoną w czasie formą ekspresji wykonywanej w danej formie i danym stylu przez ciało człowieka poruszające się w przestrzeni, (...) powstaje z celowo wybranych i kontrolowanych rytmicznych ruchów”.<sup>42</sup>

O ile pierwsza część definicji tańca zaproponowanej przez antropolog Joan Kealiinohomoku może być uniwersalną zasadą dotyczącą wszystkich form tańca, o tyle sformułowanie „celowo wybrane i kontrolowane ruchy” wskazuje na różnice w podejściu tańca tradycyjnego i współcześnie rozwijających się zjawisk. Balet, ale także taniec modernistyczny pierwszej połowy XX wieku opierał się na uzyskaniu kontroli nad ciałem w celu osiągnięcia efektownych ruchów. Więcej piruetów, wyższe skoczki, lepsza synchronizacja – takie elementy stanowiły o wartości wykonywanego tańca. Taniec, który powstaje według takiego założenia jest wykreowany w taki sposób, jak gdyby był odgórnie nałożony na czas i przestrzeń, ale w rzeczywistości jest wobec nich obojętny i jest skupiony na ostatecznej formie. Podejście Kealiinohomoku, mimo że ujmuje kwestię czasu i przestrzeni tańca, jednak w ogóle nie uwzględnia relacji tańczącego ciała z tymi czynnikami. Współczesne rozumienie pracy choreograficznej oparte jest nie tyle na kontroli czasu i przestrzeni, co obserwowaniu zjawisk pojawiających się „tu i teraz” i rozwijaniu działania na bazie podejmowanych impulsów.

Istnieje wiele definicji tańca proponowanych przez współczesnych antropologów i teoretyków. Ich trafność jest względna i zależy od punktu widzenia i zainteresowania. Odnoszenie się do różnych źródeł i motywów tworzenia tańca wydaje się być kwestią fundamentalną, rzutującą na dalsze dyskusje o estetyce i znaczeniu danej pracy. To założenia, na bazie których powstaje taniec, wyznaczają ewentualny podział i klasyfikacje, a nie style i gatunki. Choreografia jako działanie uwarunkowane w czasie i przestrzeni może być rozumiana jako narzędzie do podejmowania decyzji o organizacji przy użyciu wybranych środków, ich ruchów i relacji.<sup>43</sup> Taniec natomiast jest jednym z mediów choreografii, ale już nie jedynym. Współcześni twórcy coraz częściej w swoich pracach wykorzystują środki przypisane innym dziedzinom sztuki, traktując je na równi z tańcem lub wręcz rezygnując z niego na rzecz nowego doś-

wiadczenia i wyrazu.

Jak widać w pracach objętych programem *Badanie/rezydencja. Taniec w procesie artykulacji* w działaniach choreograficznych pojawiają się obiekty wykorzystywane w sposób traktujący je na równi z ciałem performerera. Niezwykłą relację z przedmiotem buduje Stokłosa w solowej pracy *Intercontinental*. Artystka nie wykonuje na scenie ani jednego ruchu „tanecznego”, poza serią przewrotów. Jej obecność na scenie jest podporządkowana i skupiona na świadomym podejmowaniu decyzji o przedstawianiu i poruszaniu kilka materacy wielkości człowieka. Uważny widz podąża za wyznaczanym przez nią stonowanym rytmem i w napięciu oczekuje kolejnych działań. Spektakl wybrzmiewa w natężonej ciszy. Agata Siniarska, polska artystka mieszkająca w Berlinie, wyraźnie przekracza granice tradycyjnie pojmowanego tańca. Często pracuje z formą video, a w pracach scenicznych poddaje swoją kondycję fizyczną różnym czynnikom, np. rygorystycznie wydobywanym dźwiękom, minimalizując ruchy „naddane”, czyli takie, które nie miałyby wyraźnego uzasadnienia. Interesujące działania podejmuje Joanna Leśniewska, choreografka, dramaturżka ruchu, a także badaczka i kuratorka programu Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu, który stanowi prężny ośrodek nowego tańca w Polsce. Artystka za źródło inspiracji i działań w projekcie *Rooms by the sea* przyjęła obraz. W procesie tworzenia spektaklu uważnie analizie została poddana twórczość przede wszystkim Edwarda Hoppera, a praca polegała na próbie fizycznego przenikania tego co widziane, wszystkich elementów obrazu - światła, kompozycji, figur, postaci dla zbadania możliwości porównania percepcji sztuk wizualnych i performatywnych.<sup>44</sup> Nielatwy do jednoznacznego zdefiniowania formy jest też gdański duet *Good Girl Killer*. Artystki konfrontują się z widzami w tradycyjnym układzie scenicznym, ale pojawiają się również ze swoimi pracami w różnych przestrzeniach miasta, tak jak w przypadku performansu *Lotta i Gula*, pokazywanego przed starą sopocką kamienicą w ramach festiwalu Artloop w 2011. Ich prace są nasycone wyrazistą fizycznością ciała, którego kondycja w kontekście podejmowanych tematów jest osiłą procesu.

Relacja czasu i przestrzeni w działaniu wydaje się być wiążącym elementem prac choreograficznych współczesnych twórców. Dobór środków, którymi przestrzeń i czas działania jest wypełniana zależy od intencji decyzji choreografa. Choreografowanie to komponowanie przestrzeni przy użyciu wybranych środków. Wyznaczanie ram czasu zależy od intensywności eksplorow-

anych działań lub samoistnego rozwoju akcji, np. reakcji przedmiotu na wykonany ruch.

Poprzez poszerzanie wymiaru formy ruchu, jakość obecności w czasie i przestrzeni działania oraz sposobie użycia przedmiotów w pracach choreograficznych i budowanej relacji między obiektem a performerem, taniec wyraźnie zbliża się do sztuki performance.

## Granice sztuki tańca

Z punktu widzenia wielu współczesnych twórców tańca konfrontacja z innymi formami sztuki to zabieg konieczny dla uzyskania pełni artystycznej wypowiedzi. Potrzeba i decyzja na użycie innych mediów może wiązać się też z faktem, że wielu choreografów i tancerzy jest często szczególnie uważnymi odbiorcami sztuki w sensie ogólnym, bez względu na jej granice, co pozwala im na wnikliwą obserwację i pogłębianie świadomości, a w konsekwencji przenika do ich własnej praktyki.

„Uważamy granice pomiędzy dyscyplinami, kategoriami, narodowościami za płynne, dynamiczne i osmotyczne...Dialog, myślenie, badanie i tworzenie uważamy za równoważne elementy naszej pracy.”<sup>45</sup> Tymi słowami we Wiedniu w 2001 roku znaczący dla współczesnej choreografii twórcy: Jerome Bel, La Ribot, Xavier le Roy oraz Christophe Wavelet wyrazili swój artystyczny manifest.

Fakt, że artyści związani z tańcem sięgają po obraz lub dźwięk nie oznacza, że stają się malarzami, czy muzykami, jednak im samym często coraz trudniej nazwać się „tancerzami”. Chcąc ogarnąć chaos nazewnictwa używanego w opisie prac i uspokoić ewentualną dezorientację odbiorców twórcy wiedeńskiego manifestu starają się zebrać jak najwięcej możliwych rodzajów powstających form. „Nasze działania możemy opisać za pomocą terminologii wywodzącej się z kontekstów kulturowych, w ramach których działamy. Mogą one nosić miano: „performansu”, „live art”, „happeningu”, „wydarzenia”, „body art”, „współczesnego tańca/teatru”, „tańca eksperymentalnego”, „new dance”, „multimedia performance”, „site-specific”, „body installation”, „tańca fizycznego”, „laboratorium”, „tańca konceptualnego”, „independence”, „tańca/performansu postkolonialnego”, „tańca ulicznego”, „urban dance”, „teatru tańca”, „występu tanecznego” etc.”<sup>46</sup> Lista ta nie jest skończona i zamknięta i zapewne wciąż pojawiać się będą nowe określenia wynikające z podejmowanych eksperymentów.

Pytanie „ile jest jeszcze tańca w tańcu” wywołuje spory o tożsamość i granice tej sztuki, która ulega ciągłym przemianom i wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. W obserwacjach teoretyków i krytyków tańca oraz sztuki performansu, jak również wśród samych twórców pojawia się spór dotyczący tego, czy niektóre formy tańca współczesnego stają się sztuką performansu?

Termin „performance art” pojawił się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w odniesieniu do prac artystek konceptualnych i był mocno związany z ruchami feministycznymi. Określano nim także happeningi oraz wydarzenia ruchu Fluxus wcześniejszej dekady, które poszerzały granice definiujące sztukę. Korzenie sztuki performans sięgają awangardy początku XX wieku. Impulsem do jej powstania było zetknięcie happeningu, tańca postmodernistycznego i pop-artu, z czego wynika jego interdyscyplinarna natura.<sup>47</sup>

Zarówno sztuka performans jak i taniec są elementami badań performatyki, stanowiącej wspólny dyskurs dotyczący performatywności życia i sztuki. Znaczącym przedstawicielem tej współczesnej nauki jest Richard Schechner, badający performatywny charakter świata z perspektywy amerykańskiego teoretyka. Próbuje wyznaczyć zakres badań performatyki pisze w swojej książce, że „nie ma teoretycznych granic performatywności, ani praktycznych granic sztuki performansu”.<sup>48</sup>

Globalny charakter czasów, w których żyjemy powoduje rozmywanie się granic, wyznaczających dotychczas suwerenność systemów politycznych i kulturowych. Dzięki swobodnym podróżom poprzez granice państw i możliwości przepływu komunikacji wszyscy mają dostęp do informacji, które wpływają na lokalne doświadczenie, zacierając odrębności kulturowe. Globalizacja jest podstawą dla badań występowania „performansów międzykulturowych”<sup>49</sup> obejmujących działania wiążące kultury w kontekstach społecznych, politycznych, a także artystycznych. Twórcy czerpią z wzajemnych doświadczeń, szukają uniwersalnych cech różnych praktyk, mieszają elementy tradycji, wypracowują nowe jakości działań i form. Efekty globalnego przepływu artystycznego są widoczne w środowisku współczesnej sztuki tańca. Ze względu na brak systemu wyższej edukacji w zakresie tańca w Polsce, po roku 2000 młodzi twórcy wyjeżdżali do Europy zachodniej w celu zdobycia umiejętności. Ich powrót do kraju po skończeniu studiów w Berlinie, Amsterdamie, Londynie, Linz czy Brukseli stopniowo wyznaczał nową tendencję w sztuce tańca i przyczynił się

do powstania wielu wartościowych inicjatyw artystycznych, jak np. stworzenie Centrum Ruchu w Warszawie. Maria Stokłosa, inicjatorka warszawskiego zrzeszenia tancerzy przyznaje, że impulsem do podjęcia działania było doświadczenie współpracy z artystami zdobyte podczas studiów w SNDO (School for New Dance Development, Amsterdam) i potrzeba stworzenia podobnego środowiska w Polsce, funkcjonującego na zasadzie twórczej wymiany między twórcami. Centrum w Ruchu jest obecnie prężnie działającą formułą łączącą niezależnych twórców tańca współczesnego, w skład którego wchodzi m.in.: Maria Stokłosa, Ramona Nagabczyńska, Iza Chlewińska, Iza Szostak, Magdalena Ptasznik, Karol Tymiński.

Do globalnej integracji kulturowej można dołączyć zacieranie się granic w sztuce. Zapoczątkowane przez awangardę początku XX wieku działania wytrącały artystyczne formy z tradycyjnych ram i miały znaczący wpływ dla interdyscyplinarnej sztuki postmodernistycznej od lat sześćdziesiątych XX wieku, w szczególności sztuki performans. Postmodernizm wymazał granice sztuki wyodrębniając ją jako kulturę „wysoką”. Zdawać by się mogło, że ponad stuletnia tradycja idei przekraczania granic dyscyplin sztuki powinna pomóc w oswojeniu z nieoczywistością powstających dzieł. Tymczasem różnorodne pod względem użytych środków działania, wymykające się jednoznacznej klasyfikacji, wciąż stanowią problematyczną kwestię dla widzów, krytyków, a czasem także samych twórców. Integralność w sztuce dotyczy nie tylko łączenia dziedzin artystycznych. Obejmuje także idee filozoficzne, psychologiczne, społeczne oraz nauki i technologie, a więc wszystkie płaszczyzny twórczej aktywności człowieka. Poza tym sztuka przenika coraz głębiej do sfer codziennego życia i cyberprzetrzeni. Twórcy współczesnej myśli choreograficznej podejmują wyzwanie postawione przez kondycję dzisiejszej sztuki i nie ograniczają się do użycia układów tanecznych w swoich pracach artystycznych, odważnie sięgając poza tradycyjnie przyjęte wyobrażenia i normy dotyczące tego, czym może być sztuka tańca. W eksploracjach różnych przestrzeni sztuki i życia najistotniejszym elementem zdaje się być moment samego przekraczania i spotkania „nowego”. Ten stan opisany jest przez Schechnera jako „liminalność performansu”<sup>50</sup> i stanowi jedną z głównych cech działań performatywnych. Faza liminalna została zaobserwowana i określona przez antropologa Victora Turnera w badaniach natury rytuałów. Charakteryzując rodzaj przejścia jako stan „nicości” pozwalający na dokonanie się przemiany i nadanie nowej tożsamości, Turner

upatrywał w liminalności zasadniczej istoty rytuału. Intencja dążenia do podobnego wymiaru działania zauważalna jest w wielu współczesnych pracach choreograficznych. Za przykład może posłużyć opisana wcześniej praca Stokłosy *Wylinka*, gdzie badanie możliwości ruchu w interakcji z materią folii, a więc bycie w stanie „pomiędzy” jest celem samym w sobie, a nie osiągnięcie pełnej formy, np. rzeźby lub instalacji. Co więcej, w momencie dotarcia do jakiegokolwiek stabilnego punktu, który powodowałby zamknięcie procesu określania formy działania, performerzy decydują się go opuścić, szukając kolejnych, nowych rozwiązań.

W wyniku analizy przebiegu i kierunku zmian w sztuce tańca od połowy XX wieku można wskazać wiele elementów wspólnych dla prac artystów sztuki performans i współczesnych tancerzy, takich jak bezruch, naturalne chodzenie i zachowanie, użycie przedmiotów, obiektów, słowa, projekcji, interakcja z publicznością, wyjście poza przestrzeń sceniczną. Przyjął się pogląd, że to nowy nurt tańca współczesnego zapożycza środki od sztuki performance. Zależność tę można jednak odwrócić i dostrzec, że sama sztuka performance wywodzi się z potrzeby awangardowych twórców związanych z surrealizmem i dadaizmem do wyjścia poza konwencję namalowanego obrazu powieszzonego na ścianie. Granice zostały więc najpierw przekroczone przez sztukę performans poprzez sięgnięcie twórców po środek przekazu artystycznej idei jakim jest ciało – „narzędzie” przypisane tańcu. Przemiany zachodzące w sztuce tańca od postmodernistycznego przełomu połowy XX wieku można potraktować jako kolejny analogiczny przewrót w sztuce, tym razem wytrącający taniec z ram estetycznych układów choreograficznych i sięganie po inne środki artystycznego przekazu. Określanie sztuk performatywnych w kategoriach sztywnych ram jest ograniczające oraz szkodliwe i z założenia fałszuje ich naturę. Aby tego uniknąć można przyjąć pogląd, że sztuka performance jest sztuką „pomiędzy” dostrzegając relacje łączące elementy, które składają się na całość pracy. Takie założenie byłoby więc wspólne dla sztuki performance i tańca, jednocześnie nie rozstrzygając o innych różniących je cechach i pozwalając na pełniejsze doświadczenie oraz wnikliwszą analizę znaczeń tych dwóch typów działań artystycznych.

Także André Lepecki uważa, że kontynuowanie dyskusji na temat klasyfikacji, terminologii oraz granic sztuki tańca jest bezcelowe, ponieważ wyłonienie jednej prawdziwej definicji jest jego zdaniem niemożliwe, co więcej zu-

pełnie niepotrzebne, a wynikające stąd spory mogą hamować rozwój dyskursu.<sup>51</sup> Akceptacja wielowymiarowej natury tańca może za to pozwolić na skupienie się na istocie prac, czerpaniu z nich indywidualnych wrażeń i refleksji i pobudzać do powstawania ciekawych analiz teoretycznych oraz prowadzić do poszerzenia granic poznawczych.

## Zakończenie

Taniec współczesny stanowi dynamicznie zmieniającą się dziedzinę sztuki, zmierzającą ku „nieznanemu” i wyraźnie oddalającą się od jej tradycyjnego, klasycznego wymiaru. Prace choreograficzne przyjmują różne, nieoczywiste formy prezentacji, wychodząc poza przestrzeń sceniczną, sięgając po inne środki przekazu artystycznego niż sam taniec. Twórcy zdają się szczególnie zabiegać o to, aby nie można było jednoznacznie zakwalifikować i podsumować ich działań. Stawiają nowe wyzwania przed odbiorcą, który, aby odebrać w pełni znaczenia i treści oglądanych prac, musi skonfrontować się z założeniami teoretycznymi, ale także, a może przede wszystkim, ze świadomością ciała, która umożliwi nam odczuwanie, a więc funkcjonowanie w świecie. Tancerze poszerzają swoje pole praktyki o badania zjawisk z dziedzin sztuki i nauki, jak również czerpią z otaczającej rzeczywistości. Sztuka tańca jest obecnie skupiona wokół poszukiwań zmiany jakości i form działań, a nie na walorach estetycznych skończonego dzieła. Poprzez interdyscyplinarny charakter działań, twórcy współczesnej sztuki choreografii zacierają podziały między dyscyplinami, wywołując dyskusje wokół kwestii granic sztuki. Taniec jest współcześnie tematem badań nie tylko wąsko wyspecjalizowanej dziedziny, jaką stanowi historia tańca, ale także performatyki, filozofii, krytyki sztuki. Dzięki powstającym wszechstronnym analizom teoretycznym, tradycja choreografii nabiera wyrazistego charakteru i stopniowo wyłania się z niszy artystycznych działań.

Ze względu na dużą rozpiętość charakteru powstających działań, niemożliwe jest przyjęcie jednego kryterium analizy współczesnych prac choreograficznych. Niemniej jednak można przyjąć, że taniec skonstruowany jest z szeregu relacji, związków między ciałem i umysłem, teorią i praktyką, twórcą i odbiorcą, a także czasem i przestrzenią. To zestawienie nie powinno być kompletne, ponieważ każdy twórca może je poszerzyć, tworząc w swojej pracy nowe jakości wzajemnych relacji. Opisane w pracy połączenia, przepły-

wy, interakcje mają na celu wykazanie, że istoty tańca można upatrywać w przestrzeni pomiędzy czynnikami składającymi się na całość działań. Świadomość, zarówno cielesna jak i intelektualna oraz czujna uwaga skierowana na scalające dzieło elementy, może pomóc w pełniejszym zrozumieniu i przeżyciu tańca. Refleksyjność i intuicyjność tańczącego ciała odkryte zostały przez twórców nurtu improwizacji ruchowej, która stała się podstawą dla rozwoju tańca postmodernistycznego i pozostaje główną metodą pracy współczesnych choreografów i tancerzy. Zasięg oddziaływania tancerza w trakcie procesu twórczego oraz prezentacji coraz częściej wykracza poza indywidualne ciało fizyczne, obejmując obiekty, przestrzeń, widzów. Zasadę zaangażowanej obecności wszystkich elementów objętych działaniem choreograficznym określiłam w pracy jako „ciało performatywne” danego dzieła, podkreślając aktywny charakter nie tylko samego tancerza, ale także pozostałych czynników w czasie i przestrzeni powstającego tańca. Przytoczone w tekście przykłady współczesnych realizacji spektakli i performansów tanecznych stanowią ilustrację znaczenia ciała performatywnego w pracy choreograficznej. Zagadnienie ciała zostało rozwinięte od pierwotnej natury opisanej przez Merleau-Ponty’ego i Shustermana po złożoną ideę wyznaczającą kształt i jakość współczesnej choreografii, aby wykazać jego niezwykle uwarunkowania stanowiące podstawę każdego tańca.

\*\*\*

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie:  
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

<sup>1</sup> Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. Wojciech Matecki i Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2010), 21.

<sup>2</sup> Ibidem, 79.

<sup>3</sup> Ibidem, 80.

<sup>4</sup> Technika Aleksandra i metoda Feldenkreisa są przykładami praktyk somatycznych opartych na pracy z układem kostnym, stosowanych w rehabilitacji, samorozwoju jak również techniki wspierające praktykę tancerzy.

<sup>5</sup> Shusterman, *Świadomość ciała...*, 82-85.

<sup>6</sup> Jadwiga Majewska, *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku* (Tarnów: Centrum Sztuki Mościce, 2013), 10.

<sup>7</sup> Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 88. „Communitas”: termin stworzony przez antropologa Victora Turnera na określenie stanu zaangażowanego przeżycia wspólnoty będącego efektem rytualnych procesów

<sup>8</sup> Marek Maciejczak, *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego* (Toruń: Wydawnictwo Corner, 1995), 45.

<sup>9</sup> Ibidem, 19.

<sup>10</sup> Shusterman, *Świadomość ciała...*, 21.

<sup>11</sup> *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red.

Jadwiga Majewska (Kraków: Korporacja Ha!art, 2013), 244.

<sup>12</sup> Ibidem, 249.

<sup>13</sup> *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź: Muzeum Sztuki, 2013), 63.

<sup>14</sup> Ibidem, 217.

<sup>15</sup> Ibidem, 7.

<sup>16</sup> *Świadomość ruchu...*, 243.

<sup>17</sup> Schechner, *Performatyka...*, 145.

<sup>18</sup> *Świadomość ruchu...*, 263.

<sup>19</sup> „Score” (ang.): zapis, partytura. Tłumaczenie własne.

<sup>20</sup> LabanLab, <http://labanlab.osu.edu/>.

<sup>21</sup> *What's the Score? On Scores and Notations in Dance*, red. Myriam Van Imschoot, Kristien Van den Brande i Tom Engels, [http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's\\_the\\_Score\\_Publication/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/).

<sup>22</sup> *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, 235.

<sup>23</sup> Ibidem, 233.

<sup>24</sup> Ibidem, 239.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> „Contact improvisation” (ang.) - w jęz. polskim stosuje się tłumaczenia: improwizacja kontaktowa, kontakt improwizacja.

<sup>27</sup> Meg Stuart i Damaged Goods, *Are we here yet?* (Dijon: Les Presse du Reel, 2010), 56.

<sup>28</sup> *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, 191.

<sup>29</sup> Ibidem, 194.

<sup>30</sup> Ibidem, 119.

<sup>31</sup> Ibidem, 267.

<sup>32</sup> Schechner, *Performatyka...*, 168.

<sup>33</sup> *Świadomość ruchu...*, 478.

<sup>34</sup> Ibidem, 483.

<sup>35</sup> Schechner, *Performatyka...*, 173.

<sup>36</sup> Zofia Smolarska, „Badanie/produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości.” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-poszukiwaniu-calosci.html>.

<sup>37</sup> Solowe performansy z obiektem ludzkiego szkieletu zrobiły wcześniej np. Marina Abramovic czy Ana Mendieta.

<sup>38</sup> Teresa Fazan i Mateusz Szymanówka, „Badanie/produkcja. Rezydencje: pozycja trupa.” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html>.

<sup>39</sup> Eleonora Zdebiak, „Przedmioty w akcjach,” rozm. przepr. Agnieszka Kocińska, *TaniecPOLSKA.pl* (2014), <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/218>.

<sup>40</sup> Anka Herbut, „Ślizganie, turlanie, uderzanie.” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5659-slizganie-turlanie-uderzanie.html>.

<sup>41</sup> Oliver Sacks, *The man who mistook his wife for a hat* (New York: Gerald Duckworth, 2002).

<sup>42</sup> *Świadomość ruchu...*, 524.

<sup>43</sup> Ibidem, 440.

<sup>44</sup> Joanna Leśniewska, „... (Rooms by the sea) z cyklu ćwiczenia w patrzeniu,” <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/-rooms-by-the-sea-z-cyklu-wiczenia-w-patrzeniu/858>.

<sup>45</sup> *Świadomość ruchu...*, 441. Cyt. za „Manifesto for European Performance Policy.”

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Schechner, *Performatyka...*, 192.

<sup>48</sup> Ibidem, 194.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, 84. „Limen” (ang.): dosłownie próg, element architektoniczny łączący ze sobą różne przestrzenie - raczej przejście z miejsca na miejsce, niż miejsce samo w sobie.

<sup>51</sup> *Świadomość ruchu...*, 441.

## Bibliografia

Fazan, Teresa i Mateusz Szymanówka. „Badanie/produkcja. Rezydencje: pozycja trupa.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html>.

Herbut, Anka. „Ślizganie, turlanie, uderzanie.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5659-slizganie-turlanie-uderzanie.html>.

LabanLab. <http://labanlab.osu.edu/>.

Leśniewska, Joanna. „... (Rooms by the sea) z cyklu ćwiczenia w patrzeniu.” <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/-rooms-by-the-sea-z-cyklu-wiczenia-w-patrzeniu/858>.

Maciejczak, Marek. *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*. Toruń: Wydawnictwo Corner, 1995.

Majewska, Jadwiga. *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*. Tarnów: Centrum Sztuki Mościce, 2013.

*Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*. Red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź: Muzeum Sztuki, 2013.

Sacks, Oliver. *The man who mistook his wife for a hat*. New York: Gerald Duckworth, 2002.

Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006.

Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Tłum. Wojciech Matecki i Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2010.

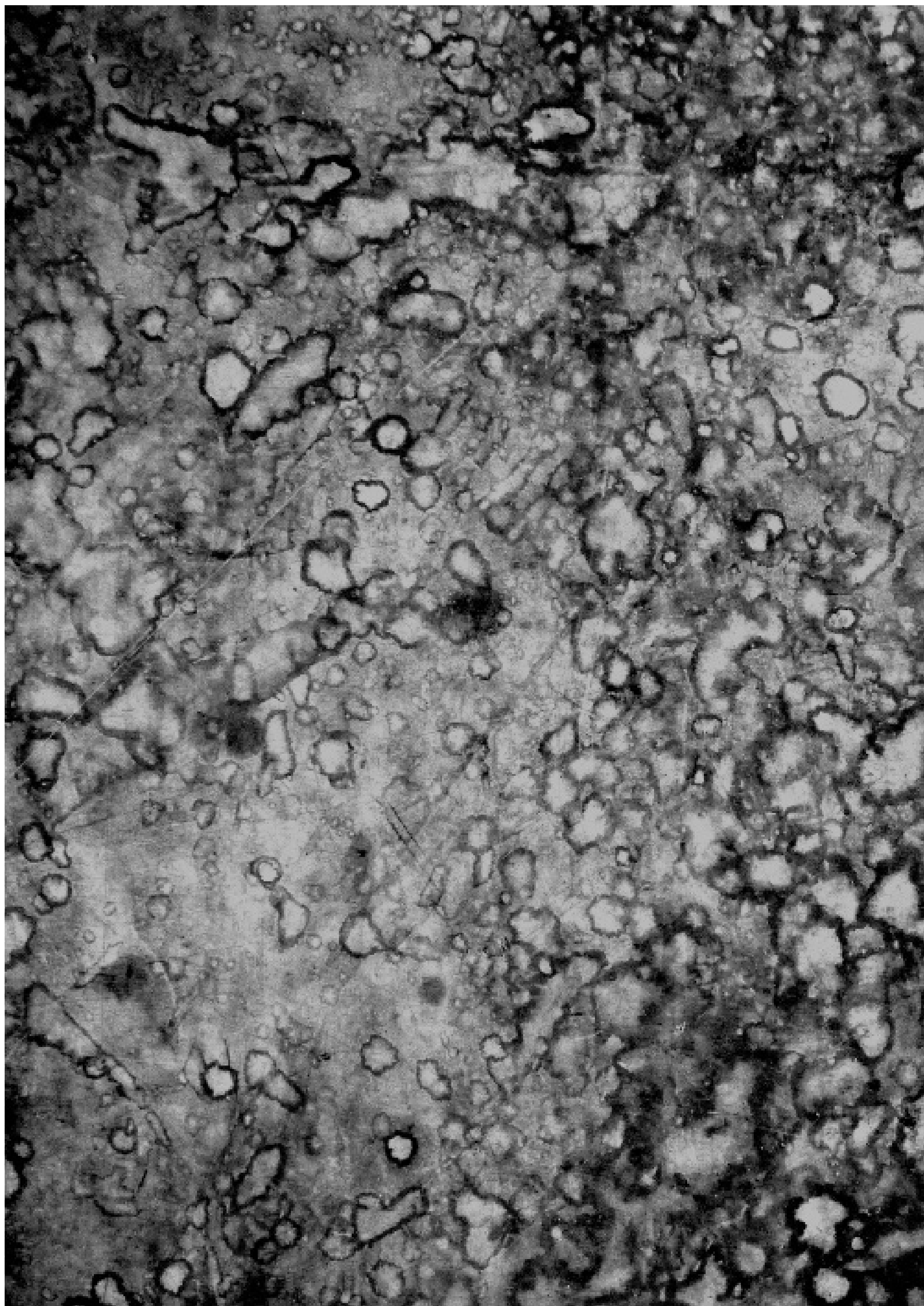
Smolarska, Zofia. „Badanie/produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-poszukiwaniu-calosci.html>.

Stuart, Meg i Damaged Goods. *Are we here yet?* Dijon: Les Presse du Reel, 2010.

*Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Red. Jadwiga Majewska. Kraków: Ha!Art, 2013.

*What's the Score? On Scores and Notations in Dance*. Red. Myriam Van Imschoot, Kristien Van den Brande i Tom Engels. [http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's\\_the\\_Score\\_Publication/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/).

Zdebiak, Eleonora. „Przedmioty w akcjach.” Rozm. przepr. Agnieszka Kocińska. *TaniecPOLSKA.pl* (2014). <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/218>.





# Potencjalność relacji. Choreografia w muzeum

**KATARZYNA SŁOBODA**

Muzea wytwarzają swoją własną choreografię. Przebywając w muzeum konfrontujemy się ze z góry określonym dyspozytywem wchodząc w relacje z osobami, od których oczekuje się wcielania i egzekwowania z góry ustalonych zasad. Osoby pracujące w szatni, na kasie czy w punkcie informacji, ochrona muzeum, osoby pilnujące ekspozycji pozostają dla nas anonimowymi, ale bardzo konkretnymi uczestnikami naszego doświadczenia. Nie jest to też zazwyczaj istotny element w planowaniu czy pracowaniu nad wystawami, traktowany zazwyczaj jako instytucjonalna, operacyjna oczywistość. Przygotowywanie wystawy performatywnej, w której w początkowej fazie rolę mediatorów doświadczenia przejmują osoby, a nie przedmioty, wymaga uważnego budowania relacji również z osobami pierwszego kontaktu, z depozytariuszami muzealnego dyspozytywu.

Wystawę *Układy odniesienia*. Choreografia w muzeum, której w dużej mierze dotyczył będzie ten tekst, kuratorowałam wspólnie z Mateuszem Szymanówką, a wzięły/wzięli w niej udział Alex Baczyński-Jenkins, Przemek Kamiński, Ramona Nagabczyńska, Anna Nowicka, Magdalena Ptasznik, Agata Siniarska, Iza Szostak, Kasia Wolińska, Marta Ziólek. Nad codziennym funkcjonowaniem wystawy pracowali Julita Szymczak-Osińska, Sławomir Kisiel oraz Aleksandra Trawkin.

Położenie nacisku na relacje i ich budowanie nie jest jedynie wyrazem kuratorskiej samoświadomości, ale zauważeniem problema-

tycznej roli afektu w kapitalizmie.<sup>1</sup> To właśnie działania performatywne i taneczne wprowadziły do instytucji galeryjnych i muzealnych refleksje nad afektywnymi relacjami w produkcji kreatywnej. W swoim tekście skupię się na narzędziach choreograficznych, mając na uwadze, że estetyka relacyjna i jej problematyczny status została już omówiona kolejno przez Nicolasa Bourriauda w *Estetyce relacyjnej* (2002)<sup>2</sup> i Claire Bishop w *Antagonizmie i estetyce relacyjnej* (2004)<sup>3</sup>, a szerzej w *Sztucznych piekłach* (2012)<sup>4</sup> i następnie wiele innych badaczek i badaczy komentujących ich prace. Teorie i praktyki powstałe na fali „zwrotu performatywnego w humanistyce”<sup>5</sup> wypracowały szereg metod i metodologii. Tekst ten proponuje kolejną. Twierdzą, iż choreografia jako narzędzie krytycznego zaangażowania jest rodzajem bliskości, który pozwala równocześnie na poddawanie kompleksowości afektywnych relacji głębokiej i celnej refleksji. Bliskość taką za Mieke Bal można nazwać bliskością krytyczną.<sup>6</sup> Choreografia jest metodologią wytwarzania, ale i angażowania siebie oraz innych w afektywne relacje, poza dydaktyzmem, nie zaprzecza używania mechanizmów manipulacji; dezorientując, eksperymentuje ze spektakularnością, znużeniem, ironią, zachwytem, naiwnością, melancholią, pożądaniem, obrzydzeniem. Z badawczym zaciekawieniem pozwala zadać najistotniejsze pytania o uważność, obecność, percepcję i wyobraźnię w doświadczaniu sztuki zanurzonej w „namacalnej” i wirtualnej codzienności.

## Choreografia jako dyspozytyw

Na wstępie chciałabym jednak zarysować pokrótce historię terminu choreografia, który od początku zaopatrzonej był w rodzaj ciekawego napięcia pomiędzy pisaniem i ciałem, obecnością i brakiem, przestrzenią i czasem, wykonaniem, interpretacją i autorstwem. Chorea (z gr. Χορεία) to w języku greckim taniec, oznaczał pieśń taneczna, będącą połączeniem muzyki, poetyckiej pieśni i tańca. Choreografia (z gr. Χορεία „taniec” - γραφή „pisać”) to termin odnoszący się do układu tanecznego, komponowania tegoż układu czy też wreszcie jego zapisu. Za początek systematycznego myślenia o choreografii uznać można już pracę Orchésography Thointa Abreau (1589). Łączył on rolę tanecznego mistrza, prawnika, nauczyciela matematyki i jezuickiego księdza, wcielając elementy charakterystyczne dla tych profesji do swojego dzieła, będącego pierwszym śladem refleksji nad zapisem ruchu. Rozwój choreografii łączy się z praktyką Pierre'a Beauchampa II, „mistrza tańca” na dworze Ludwika XIV (1638-1715), a za pierwszą pracę teoretyzującą choreografie i wprowadzającą termin uznać można Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs Raoula Augera Feuilleta (1700) powstała na bazie systemu Beauchampa. Praca ta zawiera klasyfikację sposobu zapisu układu kroków tanecznych - notację tańca za pomocą symboli oznaczających różne typy ruchów z uwzględnieniem kompozycji przestrzennej, terminologię (która później przejdzie do techniki tańca klasycznego), opisane i skodyfikowane pas, zapis skomplikowanych form przestrzennych tańca. Kodyfikacja sztuki tanecznej doprowadzona do perfekcji w prowadzonej przez Beauchampa Królewskiej Akademii Tańca doprowadziła do sytuacji w której choreografie komponowano na papierze bez opierania się na pracy z tancerzem. Właśnie na podstawie zapisu oceniano choreografie które miały być dopuszczone do realizacji.

Przedstawiciel kolejnego pokolenia Jean-Georges Noverre (1727-1810), twórca ballet d'action, krytykował swoich poprzedników. Występował przeciw pustej formule wirtuozostwa w tańcu, domagał się odrzucenia sztywnych, schematycznych formuł dla ruchów, kroków i gestów. W swoich listach podkreślał efemeryczność sztuki tanecznej. Wierzył, że zapis może towarzyszyć tańcowi, ujmować niektóre jego aspekty, jednak nie jest w stanie oddać istoty tanecznej kompozycji. Narzucił jednak ciałom swoich tan-

cerzy konieczność odtwarzania opowieści, nie tyle wyrażania ile obrazowania poruszających stanów emocjonalnych. Ustalonymi funkcjami praktyki tanecznej stało się komponowanie, wykonywanie (odtworzenie) i praktykowanie (ćwiczenie) a taniec ustalił swój status odrębnej sztuki ze skodyfikowanym zestawem umiejętności.

XIX wieczna teoria i praktyka Carlo Blasisa (1797-1878) kontynuowała drogę wyznaczoną przez ballet d'action Noverre'a jednak zaproponował on odmienne podejście do relacji tańczącego z przestrzenią. Punktem odniesienia dla ciała w ruchu nie były zewnętrzne parametry, ale zinternalizowana linia wyznaczająca idealne ułożenie kończyn i tułowia oraz odpowiednie relacje między nimi. Notacja tanecznych układów została przeniesiona z zewnętrznej siatki na podłodze do wewnętrznej geometrii ciała. Została ucieleśniona ujarzmiając mimowolną ekspresję i „naturalną” kinestetykę. Niejako do ekstremum, ale i wirtuozerii baletową sztukę ujarzmiania ciała, ale i egzekwowania z niego maksimum anatomicznych i motorycznych możliwości doprowadziła praktyka Michaiła Fokine'a czy Waclawa Niżyńskiego z Les Ballets Russes.

W początkach XX wieku artystki takie, jak Isadora Duncan, Ruth St. Denis czy Loïe Fuller praktykując każda na swój sposób „wolny taniec” zerwały z rygiem baletowych układów wprowadzając swobodę ekspresji w tańcu, gdzie tancerka była zarówno wykonawczynią, jak i twórczynią tańca. Wielu artystów próbowało zaniechać tradycyjnie pojętej narracji i mimetyki gestów, taniec przestawał być też podporządkowany muzyce. Liczył się formalny koncept oraz abstrakcyjny wyraz. Badano naturalność ruchu, ciało stawało się medium do wyrażania autentycznych stanów wewnętrznych, w przypadku takich twórczyń, jak Isadora Duncan ruch ten zerwał z kulturowymi i społecznymi schematami ruchowymi w jakie wtłoczone było ciało kobiety u progu XX wieku. Właśnie u schyłku XIX wieku artyści i pedagodzy, z Françoise Delstartrem jako twórcą nowego podejścia do pracy z ciałem na czele, zapoczątkowali nową ideę i praktykę kinestetyczną. Ruch generować miało całe ciało (każda jego część), a zdjęcie obuwia w tańcu miało łączyć ciało silniej z podłożem. Nauczano nie techniki, ale logiki i anatomii ruchu. Taniec nie miał być reprezentacją ideologii, ale wyrażać miał duchowe i kosmiczne relacje człowieka zarówno z jego wnętrzem, jak i z otoczeniem. Zbiegło się to z badaniami na gruncie psychologii percepcji czy neurologii związanymi ze zmysłem

kinestetycznym i proprioceptywnym. Tacy badacze jak C. S. Sherrington, Edward Titchener, ale też nieco później, bo w latach trzydziestych krytyk tańca modern John Martin, pedagogka tańca Margaret H'Doubler czy Rudolf Laban, odkrywali i nazywali sposób relacji człowieka do sposobu generowania ruchu ciała (poprzez układ mięśniowy, nerwowy, stawowy), relacje i odczucia ciała w przestrzeni i wobec podstawowych praw fizyki, zaczęto również zastanawiać się nad sposobami percepcji, ale też odczuwania ruchu. Dla Labana (1879-1958), twórcy koncepcji, która zamiast zapisu figur tanecznych zawierała w sobie przede wszystkim analizę ruchu. Analiza podstaw i poszczególnych elementów ruchu doprowadziła go do opracowania przełomowego sposobu jego pełnej notacji zwanego „labanotacją” czy „kinetografią Labana” (którą uprościł i której ortografię dopracował Albrecht Knust). Ten graficzny sposób rejestracji oddaje trójwymiarowość, czasowość i wieloaspektowy przebieg ruchu. Podstawowe graficzne symbole oddają jego potencjalne wymiary, płaszczyzny, kierunki i poziomy, a także czas jego trwania. Następnie określane są podstawowe akcje motoryczne związane z przenoszeniem ciężaru ciała, gesty poszczególnych części ciała, dynamikę, uzupełniane znakami pomocniczymi określającymi szczegółowe relacje poszczególnych sekwencji. Laban obserwował naturalne możliwości ruchu człowieka i ujął je skale ruchowe, z których wynikało, że wszystkie możliwości ruchowe człowieka tworzą idealną bryłę jaką jest dwunastościan foremny.

W początkach XX wieku po ponad dwustuletnim rozwoju choreografia oznaczała sposób tworzenia układów tanecznych. Taniec modern rozwinął się z idei tańca absolutnego, w którym każdy z generowanych i obserwowanych efektów jest choreograficzny. W latach dwudziestych choreografia zaczęła oznaczać szczególny rodzaj aktu kreacji, w którym artysta nie tylko wymyśla ruch i aranżuje jego sekwencje, ale przede wszystkim konceptualizuje metody swojej pracy, często w sposób zaprogramowany łącząc ruch z emocjami by stworzyć taneczną wypowiedź o znaczeniu uniwersalnym (w praktyce chociażby Mary Wigman czy Marthy Graham).<sup>7</sup> Choreografia przestawała być zaprogramowanym następstwem kroków i figur, a stawała się narzędziem do badania wzorów ruchu, jego rytmu, kształtu i natężenia (jak u Labana). Choreografia uruchamiała ruch, jako „samoorganizujący się” materiał. To w modernizmie ruch sam w sobie stawał się obiektem artystycznym.<sup>8</sup> Praca tań-

czącego ciała była tutaj polem eksperymentu paralelnego z eksperymentem na polu ekonomii w dobie dynamicznego industrialnego rozwoju (chodzi tu szczególnie teorie fordyzmu i taylorizmu). Taniec zaszyfrowany w choreograficznej (tutaj semantycznej i ikonograficznej) notacji powracał do ciała (jego motoryki, a nie obrazu) i do przepływu z ciała do ciała. W połowie XX wieku tworzenie tańca przestawało oznaczać kompilowanie sekwencji ruchu z różnych źródeł (także kulturowych), jako wyraz indywidualnej ekspresji (lub będącej reprezentacją tejże), a stawało się mobilną i cielesną wypowiedzią na temat istoty ruchu i jego materialności, zrywając z intencjonalnością i jednoznacznością interpretacją. Merce Cunningham tworzył choreografie abstrakcyjne, pozbawione narracji i dramatyzmu używając procedur losowych przy komponowaniu choreografii. Przełomowa rola pokolenia Judson Dance Theater (które początek miało na zajęciach kompozycji w studio Cunninghama) polegała na przewartościowaniu roli choreografa, poprzez kolektywizację decyzyjności, procesualność doceniano bardziej niż skończone dzieło. Inicjujący prace artysta proponował rodzaj partytury – zestawu otwartych zadań, częstokroć włączających ruch codzienny.<sup>9</sup> Relacje pomiędzy tańcem, choreografią a ruchem znacznie się skomplikowały.

## Choreografia jako narzędzie

Choreografie dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako sposób komponowania ruchu ciała w czasie i przestrzeni, ale jako sposób ujmowania/generowania/porządkowania nie tylko motorycznych, ale także afektywnych relacji. Rozumiana jako narzędzie wcielania ideologii i dominującego porządku może mieć też potencjał emancypacyjny. Będąc sposobem kontroli dystrybucji mobilności uwagi, może być również medium dla eksperymentowania z nowymi sposobami praktykowania i dyskursywizowania (ruchu) wielozmysłowej percepcji, a poprzez to metodą badania dynamiki relacji społecznych, a także organizacji form ruchu.

Choreografia w praktykach współczesnych twórców staje się „polaryzującym performatywnym i fizyczną siłą, która organizuje całościową dystrybucję zmysłowości i polityczności na poziomie gry pomiędzy inkorporacją a ekskorporacją, pomiędzy rozkazem a oczekiwaniem, pomiędzy poruszaniem i pisaniem jako naczelnymi elementami jakichkolwiek performatywnych kompozycji” jak konkluduje André Lepecki.<sup>10</sup>

Wprowadzając metodologię choreograficznej pracy w przestrzenie muzeum chcieliśmy zaproponować ten rodzaj myślenia i doświadczanie do codziennej praktyki widzów odwiedzających Muzeum Sztuki w Łodzi. Przez sześć dni na początku kwietnia, od wtorku do niedzieli, w regularnych godzinach otwarcia muzeum zaproszone artystki i artyści powracali do swoich wcześniejszych prac, badając możliwości otwarcia swojej praktyki na potencjalnych widzów/uczestników. Praktykowane były rozmaite formy zaangażowania, nie obawialiśmy się znudzenia czy rozczarowania, stając w poprzek opresji zachwytu i samozadowolenia. W teksturę afektywnych relacji wpisane jest całe spektrum reakcji i działania, jak i ich brak. „Afekt to oddziaływanie czy też wypchnięcie chwilowego a czasem bardziej trwałego stanu relacji, jak również przejście (i czas trwania tego przejścia) sił i intensywności.. Afekt odnajdujemy w intensywnościach, które przechodzą z ciała do ciała (ludzkiego, nieludzkiego, części ciała, i innych), w tych rezonujących aspektach, które krążą wokół, pomiędzy i czasem przyczepiają się do ciał i światów”<sup>11</sup>, jak pisali redaktorzy *The Affect Theory Reader*.

Artystki/artysty zaproszeni do wystawy *Układy odniesienia*. Choreografia w muzeum, zaproponowali odmienne stany skupienia materii choreograficznej, niejednokrotnie przekraczając czy też upłynniając granice wyznaczone przez muzealny dyspozytyw. Proponowali autorefleksyjne doświadczenie, zamiast pokazu wirtuozerii dyskursu ciała; drobne przesunięcia w zwyczajności, zamiast samozadowolenia w oddzielonych rolach wykonawcy i widza. W tych zarówno mimowolnych, jak i zaaranżowanych sytuacjach choreograficznych w nienachalny sposób każdy stawał się uczestnikiem, choć czasem osuwał się w rolę osoby oglądającej ślady pracy artystów i artystek – przestrzenie wypełnione były materiałami do pracy, zdjęciami, tekstami, notatkami, filmami wideo, przedmiotami. Po sześciu dniach pracy pozostawili częściowo pozostawili po sobie te materiały, które funkcjonowały jako ślady po obecnościach, doświadczeniach. Podobną funkcję ma ten tekst, poniżej chciałabym jedynie naszkicować sytuacje zaproponowane przez artystki i artystów, zaznaczyć potencjalność relacji zamiast zdawać relację. Siłą rzeczy każdy opis byłby niepełny.

Anna Nowicka włączała leżącego w ciemności na materacach uczestnika w swoje śniące i wyobrażone narracje. „Im bardziej twa uwaga skupia się na słowach, które czytasz, tym

bardziej rozluźniasz się. Twoje ciało rozgrzewa się, staje się cięższe. Twoje stopy odpoczywają na podłodze, ręce odpoczywają na nogach, tułów odpoczywa na miednicy, głowa odpoczywa na szyi. Ciężar całego, rozluźnionego ciała opada na podłogę. Wszystko to, co cię rozprasza, co cię niepokoi, co ci przeszkadza, opuszcza twoje ciało i powraca do ziemi. Z każdym kolejnym słowem, zanurzasz się głębiej. Głębiej i głębiej. I głębiej...” jak pisała we wstępie do swojego performansu *Stany wyśnione* (Stary Browar Nowy Taniec, 2016). Iza Szostak proponowała udział w przygotowaniach do kolejnego performansu dotyczącego intymności i seksualności, prosiła widzów o reakcje na krótkie pokazy praktyki mówienia z jednoczesnym poruszaniem się, podejmowała próby dekonstrukcji tańca erotycznego, prosiła o zapisywanie sekretów, zostawianie drobiazgów znalezionych w kieszeni czy torbie. Ramona Nagabczyńska wykorzystwała przestrzeń jako laboratorium, powracając do pracy *The Way Things Dinge* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014), który był ruchowym materiałem powstałym w oparciu o wideo *Der lauf der dinge* Petera Fischli i Davida Weissa. Jak sama pisze w tekście pozostawionym na wystawie interesował ją „choreograficzny impet fizyki i chemii oraz fantazja nasycenia ciała ludzkiego jakościami charakterystycznymi dla materii nieożywionej i sposobów realizacji zjawisk fizycznych i bardziej złożonych zjawisk naturalnych”. Marta Ziółek powróciła do pracy *Black on Black* (Het Veem Theater w Amsterdamie i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015), dla której materiałem był język tańca ulicznego, materialność i bryłowatość ciała, zagadnienie czerni i czarności w aspekcie kulturowym i etnicznym; w toku pracy materiał uległ destylacji do kilku trzech podstawowych modułów: *bestia* – dotyk/oddech/dźwięk, *bryły*, *wycie/wygięcie*. Artystka w potraktowała każdy z modułów jako samoistny obiekt choreograficzny, pracując nad sposobami ich ekspozycji. Przemek Kamiński badając różne rejestry powierzchni, rozpiął „partytura na przestrzeń, widza i osiem stołów” proponując widzom tylko pozorne podążenie za muzealnym dyspozytywem – poruszając się pomiędzy ośmioma stołami ustawionymi w przestrzeni mieli jedynie dotykać znajdujących się na nich elementów instalacji wzrokiem, wyobrażać sobie że siadają na krzesłach. Kasia Wolińska praktykuje oczekiwanie na i pisanie listów do Marii, odrealniając miejsce ostrym zielonym światłem z wyspą usypaną z ziemi, z roślinami i sztucznymi palmami, którą zajmowała Banana, królik,

stworzyła przestrzeń oczekiwania, gościnności, spotkania. Magdalena Ptasznik zapraszała widzów do oprowadzania po przestrzeni, podłoga z płyty MDF, z kolorowymi liniami wyznaczonymi po przekątnych wzmocniała uważność z jaką chodziło się z artystką po przestrzeni, za rękę, uczestnicząc w jej prostej partyturze, stając przed nią, obok, schylając się gdy kładła się; na ścianie można było zapisać swoje odczucia i wrażenia. Agata Siniarska komponuje choreografię, którą aktywują widzowie słuchając nagrania, podążając za głosem bez ciała i cyframi w przestrzeni, odczytując teksty rozmieszczone na ścianach wyobrażają sobie współuczestnictwo w wyobrażonych i futurologicznych narracjach. Alex Baczyński-Jenkins zaproponował otwartą próbę na zakończenie wystawy z udziałem Salki Ardal Rosengren, Michała Bogdanowicza, Jaysona Pattersona i Pawła Sakowicza. W słowniku ruchu pracując z elementami stylów tańca z wczesnych lat dwutysięcznych, działania performerów i tekst jaki narratywizujący działanie stał się okazją do podjęcia refleksji nad zagadnieniami techno-ciała i techno-podmiotowości. Portal Proxy to serwer pośredniczący, przechwytyjący, nawiązujący połączenie, obsługujący i umożliwiający szybsze poruszanie się w sieci. Tak też zatytułowała swój artykuł Hito Steyerl, w którym pisze: „Polityki proxy układają w stopy powierzchnie, węzły, tereny i struktury – albo też rozłączają jedne od drugich”<sup>12</sup>, stając się tym samym metonimią choreografii w dobie internetu.

Choreografię dzisiaj możemy zatem uznać za sposób angażowania się w relację z kontekstem - przestrzenią, językiem, etyką, innymi ciałami, nastrajającą równocześnie cielesny instrument na proprioceptywną analizę. Zbierając zmysłowe dane, analiza ta pozwala nam nie tylko przetwarzać, ale też płynnie przechodzić w odmienne stany skupienia, odnoszące się do uważności (leżącej u podstaw naszej relacji z otoczeniem). Relacyjna uważność uwrażliwia nas z kolei na subtelnie różną dynamikę obecności w przestrzeni i czasie, pozwala dostrześć, unaoczniać, działać. „Choreograficzność jest trybem metonimicznym, który porusza się pomiędzy cielesnym i umysłowym domysłem, by opowiedzieć historie o licznych spotkaniach pomiędzy tańcem, rzeźbą, światłem, przestrzenią i percepcją poprzez serie zająknięć, kroków, drgań i spazmów”<sup>13</sup>. Może być narzędziem dla wiedzy ucieleśnionej, rozumianej jako wiedza usytuowana (podążając za terminem zaproponowanym przez Donnę Haraway), utrzymująca

„w gotowości sieci połączeń w polityce określane jako solidarność, a w epistemologii jako współdzielone konwersacje”<sup>14</sup>

\*\*\*

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie:  
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

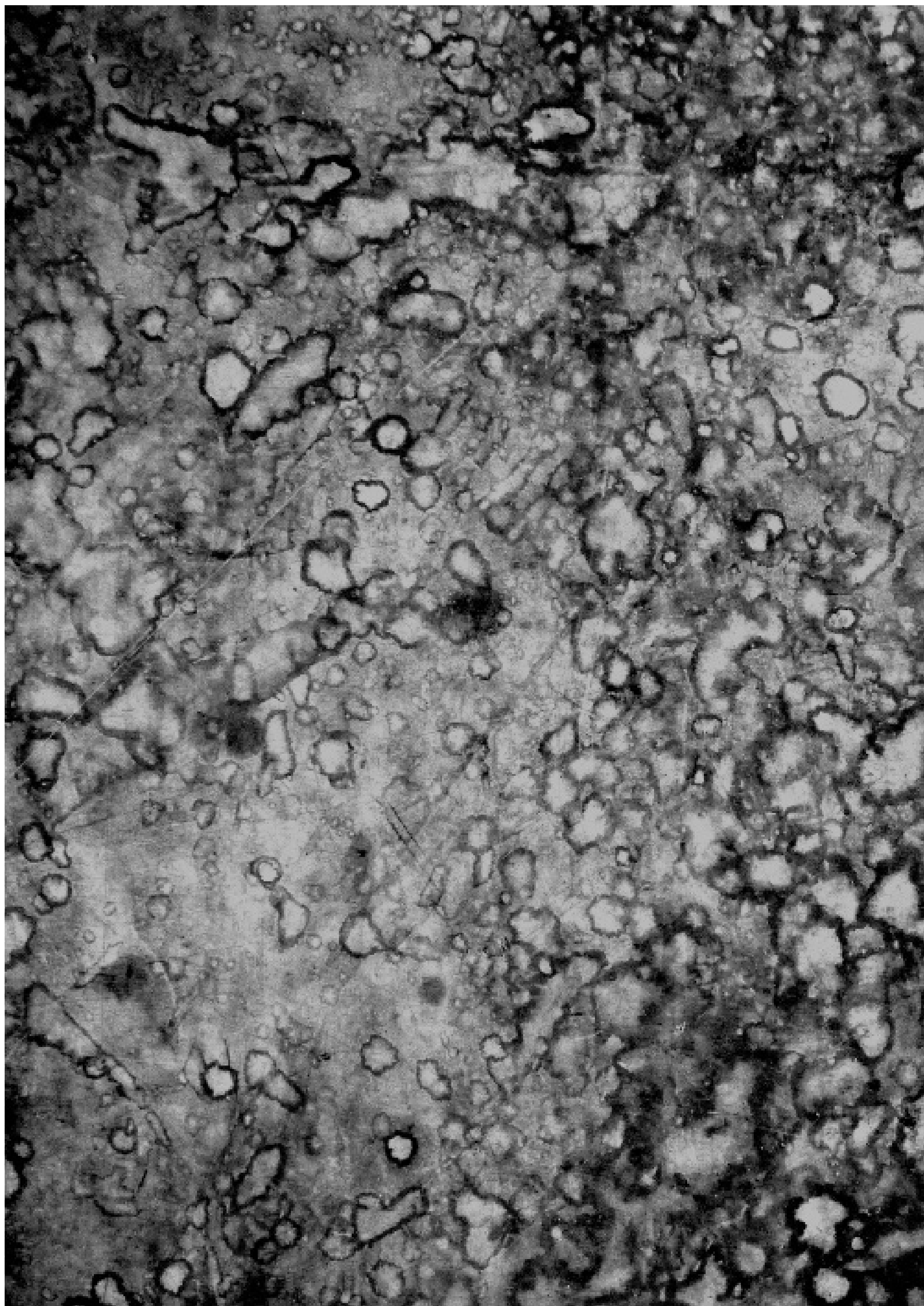
## Przypisy

- Zob. Michael Hardt, *Praca afektywna*, tłum. Piotr Juskowiak i Krystian Szadkowski, *Kultura współczesna* nr 3 (2012): 83-93.; Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* (Winchester UK, Waszyngton USA: Zero Books, 2015).
- <sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAK, 2012).
- <sup>3</sup> Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics,” *October* nr 4 (110) (Autumn 2004): 51-79.
- <sup>4</sup> Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015).
- <sup>5</sup> Ewa Domańska, „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce,” *Teksty drugie* nr 5 (2007): 48-61.
- <sup>6</sup> Mieke Bal, „Rozdział 8. Krytyczna bliskość,” w Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 315-353.; Zob. także Brian Holmes, „Manifest afektywistyczny,” tłum. Piotr Juskowiak, w *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź: Muzeum Sztuki, 2013), 249-252.
- <sup>7</sup> Zob. John Martin, *The Modern Dance* (New York: A. S. Barnes & Co, 1933).; Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy Kinesthesia in Performance* (London, New York; Routledge, 2010), 44.
- <sup>8</sup> Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), X-XI.
- <sup>9</sup> Zob. Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962-1964* (Durham, London: Duke University Press, 1993).; Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces* (London, New York: Routledge, 2006).
- <sup>10</sup> Allsopp Ric i André Lepecki, „On Choreography,” *Performance Research* nr 13 (1) (2008): 3. Tłumaczenie własne. Zob. także André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (London, New York: Routledge, 2006).; André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (London, New York: Routledge, 2016).
- <sup>11</sup> Gregory J. Seigworth i Melissa Gregg, „An Inventory of Shimmers,” w *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth (Durham, Londyn: Duke University Press, 2010), 1. Tłumaczenie własne.
- <sup>12</sup> Hito Steyerl, „Proxy Politics. Signal and Noise,” *e-flux journal* 60 (12) (2014), dostępny 9.05.2016, <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>.
- <sup>13</sup> Jenn Joy, *The Choreographic* (Cambridge MA: MIT Press, 2014), 1. Tłumaczenie własne.; Zob. także Bojana Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (New York: Palgrave, 2015).
- <sup>14</sup> Donna Haraway, „Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ ograniczonej perspektywy,” tłum. Agata Czarnacka [1988] 2009, dostępny 9.05.2016, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.

## Bibliografia

- Allsopp, Ric i André Lepecki. „On Choreography.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13 (1) (2008): 1-4.
- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Banes, Sally. *Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham, London: Duke University Press, 1993.
- Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* nr 4 (110) (Autumn 2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Tłum. Jacek Staniszewski. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London, New York: Routledge, 2006.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave, 2015.
- Domańska, Ewa. „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce.” *Teksty drugie* nr 5 (2007): 48-61.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London, New York: Routledge, 2010.
- Franko, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Haraway, Donna. „Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ ograniczonej perspektywy” [1988], tłum. Agata Czarnacka (2009). Dostępny 9.05.2016. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.
- Hardt, Michael. *Praca afektywna*. Tłum. Piotr Juskowiak i Krystian Szadkowski. *Kultura współczesna* nr 3 (2012): 83-93.
- Holmes, Brian. „Manifest afektywistyczny.” Tłum. Piotr Juskowiak. W *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, 249-252. Łódź: Muzeum Sztuki, 2013.
- Joy, Jenn. *The Choreographic*. Cambridge MA: MIT Press, 2014.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester UK, Waszyngton USA: Zero Books, 2015.
- Lepecki, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London, New York: Routledge, 2016.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London, New York: Routledge, 2006.
- Martin, John. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barnes & Co, 1933.
- Seigworth, Gregory J. i Melissa Gregg. „An Inventory of Shimmers.” W *The Affect Theory Reader*, red. Gregory J. Seigworth i Melissa Gregg, 1-25. Durham, London: Duke University Press, 2010.
- Steyerl, Hito. „Proxy Politics. Signal and Noise.” *e-flux journal* 60 (12) (2014). Dostępny 9.05.2016. <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>.







# Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi. Uwagi po wydarzeniu

**PIOTR OLKUSZ**

12 listopada 1949 roku, wystawieniem *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Káňi, inaugurowany zostaje łódzki Teatr Nowy – sztandarowa scena socrealistyczna powojennej Polski, a niecały rok później (1 października 1950) zostaje zamalowana Sala Neoplastyczna Władysława Strzemińskiego – awangardowa realizacja muzealna służąca eksponowaniu awangardowej sztuki. To właśnie zestawienie tych dwóch faktów stało się dla nas (kuratorami były także Aleksandra Jach i Marta Olejniczak) punktem wyjścia do prac nad wydarzeniem poświęconym 65 rocznicy powstania Teatru Nowego w Łodzi: niemal w tym samym czasie, niemal w tym samym miejscu w imię awangardy i socrealizmu zaistniały dwa zdarzenia mające potencjał cezury dla kultury w naszym kraju. A jednak – jak zauważyliśmy w trakcie pierwszego spotkania z dyrektorem Nowego, Zdzisławem Jaskułą – zamalowanie Sali Neoplastycznej i powstanie teatru Dejmka rozpatruje się zwykle rozłącznie, jakby chodziło o wydarzenia z innych porządków. Uznaliśmy, że niesłusznie.

Bo choć na pierwszy rzut oka zniszczenie pracy Strzemińskiego i zielone światło dla Dejmka uznać by można za koniec jednego porządku i próbę implementowania zupełnie nowych wartości, to przecież sprawa była o wiele bardziej skom-

plikowana. I jeśli forsowany przez Włodzimierza Sokorskiego socrealizm (przełomowy wydaje się Szczeciński Zjazd Literatów, 20-21 stycznia 1949) był najczęściej definiowany jako powrót do realizmu po okresach awangardowych poszukiwań alternatywnych rzeczywistości i ich prezentacji, to przecież dla dużej grupy ówczesnych europejskich artystów bywał on radykalizacją postulatów awangardowych, powrotem do ich źródeł, niekoniernie antynomią. Teza o socrealizmie jako radykalnej wersji awangardy, prezentowana głównie w pracach Borisa Groysa<sup>1</sup>, nie była wcześniej w Polsce łączona z teatrem, choć przecież – raczej intuicyjnie, bądź z przyzwyczajenia – to właśnie wczesną twórczość Kazimierza Dejmka (związaną właśnie z socrealizmem) uważa się na najbardziej awangardową. I mimo że wydarzenia z lat 1949-1950 były tragiczne w skutkach dla Strzemińskiego, zaś przed Dejmkiem otworzyły nadzwyczajne możliwości, to najciekawsze wydało nam się szukanie tego, co wzajemnie infekowało awangardę i socrealizm. Bez przymykania oczu na różnice chcieliśmy zapytać, co łączyło „portrety Lenina wśród robotników z kwadratem Malewicza? *Brygadę szlifierza Karhana* z kompozycjami geometrycznymi Katarzyny Kobro?”. Interesowało nas postawienie pytań o to „jak definiować we wspól-

czesnej kulturze miejsce kontynuatorów obu postaw artystyczno-społecznych? Czy oba pojęcia – awangarda i socrealizm – są dziś raczej nazwami historycznymi, czy może definiują wciąż kontynuowane style artystyczne?”<sup>2</sup>

Początkowo wydawało nam się, że cały projekt będzie miał charakter w znacznej mierze historyczny. Szczególnie cenną publikacją była książka Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*<sup>3</sup> opisująca wiele aspektów artystycznego życia powojennej Łodzi, pełniącej wówczas funkcje stołeczne, będącej faktycznym centrum kulturalnym Polski. Ważne były rozmowy z historykami teatru tego okresu, zwłaszcza Marią Napiontkową.<sup>4</sup> Liczne kwerendy, również dla artystów, przeprowadzała Marta Madejska. A jednak bardzo szybko refleksja o przeszłości stawała się trampoliną do stawiania pytań o współczesność i przyszłość, o miejsce i rolę sztuki poszukującej i eksperymentalnej, a także krytycznej i zaangażowanej dzisiaj. Z tej perspektywy awangarda i socrealizm uderzały swoim radykalizmem: domeną ich działań była de facto rzeczywistość alternatywna<sup>5</sup>, którą często nazywa się z dużym uproszczeniem utopią.

\* \* \*

Główną przestrzenią dla znacznej części wydarzeń był amfiteatr zaprojektowany przez Michała Zadare, ustawiony w głównym foyer Teatru Nowego. Stworzenie nowego miejsca (i obiektu), nie zaś wykorzystywanie istniejącej infrastruktury wydawało nam się ważne z wielu powodów: i awangarda, i socrealizm wyrażały się przez projekty architektoniczne silniej niż większość wielkich nurtów artystycznych. I w awangardzie, i w socrealizmie architektura była jednocześnie najdalej idącym wcieleniem utopii, a jednocześnie najsilniej akcentowała kwestie utylitaryzmu. Zadara, trochę jak było to w przypadku Sali Neoplastycznej, stworzył przestrzeń służącą prezentowaniu dzieł sztuki, a jednocześnie silnie manifestującą swoją artystyczną spójność. Czarny, surowy amfiteatr, przywołujący na myśl w równym stopniu projekty Pronaszki, co socrealistyczne fascynacje antyczną architekturą, był tyleż przedmiotem samowystarczalnym (we foyer teatru wyglądał jak wielka rzeźba), ile spełniał bardzo praktyczne funkcje (mieścił ponad stu widzów zapewniając duży komfort oglądania). Radykalna oszczędność jego formy i barwy uwypuklała także postmodernistyczne cechy wnętrza teatru (przebudowanego w latach dziewięćdziesiątych według projektu Ce-

zarego Furmanka), ukazując jak bardzo styl architektoniczny, który po przełomie roku 1989 zdominował budynki użyteczności publicznej w naszym kraju, jest kolejnym wcieleniem tęsknot estetycznych wyrosłych z klasycyzującego i estetyzującego jednocześnie socrealizmu. Jedynym ornamentem na wewnętrznych ścianach amfiteatru, były wielkie, czarnobiałe fotografie ukazujące w znacznym przybliżeniu zabawę klockami syna Zadary – puszczenie oka do płaskorzeźb z socrealistycznych gmachów było oczywiste, ale jednocześnie – poprzez zastosowanie techniki fotograficznej i ustawienie zdjęć tak, jakby chodziło o klatki filmowe – wskazywało na łączącą awangardę i socrealizm fascynację optymalizacją ruchu uzyskiwaną przez powtarzalność działań i gwarantującą masowość produkcji.<sup>6</sup>

To zadziwiające zbliżenie idei fordyzmu, socrealistycznej pochwały pracy taśmowej i fascynacji awangardy optymalizacją ruchu najbardziej przejrzystą ilustrację zyskało w pracy Jana Czaplińskiego *Ciało socrealizmu / ciało awangardy*. Czapliński, wychodząc od manifestu Tadeusza Peipera *Miasto, masa, maszyna* poświęconego w dużej mierze relacji ciało – przestrzeń społeczna, przygotował godzinny performans z udziałem trojga aktorów. Choć wykonawcy żartowali z tekstów awangardowej poezji zmierzając do ogłoszenia „manifestu neoawangardzie kalenistycznej” (nawiązującej tyleż do współczesnego kultu ciała, ile do pochwały ćwiczeń fizycznych sprzed ponad wieku), to elementem centralnym była, wyjątkowo posępna scena ćwiczenia opartych na powtórzeniach daktyli Wsiewołoda Meyerholda zestawiona z opowieścią o głównych rozwiązaniach zastosowanych w pierwszych fabrykach Henry’ego Forda. Czapliński, zwracając uwagę na czasową zbieżność powstawania założeń biomechaniki (dążącej do optymalizacji gestu i ruchu gry aktorskiej) i fordyzmu otworzył wiele skojarzeń i postawił wiele pytań. Meyerhold (którego fascynacje ruchem były bliskie Katarzynie Kobro) swoją biografią i poglądami bardziej niż wielu innych artystów ukazuje fascynującą zbieżność idei awangardowych i socrealistycznych: biomechanika była dla niego jednym z awangardowych sposobów zerwania ze scenicznym realizmem i drogą ku teatrowi wielkiej formy. Socrealizm (sam stał się jego głównym orędownikiem na polu teatralnej administracji) był zaś – w jego mniemaniu – szansą na radykalną przemianę sztuki teatru, na dokonanie tych zmian, na które zabrakło sił awangardzie. Zestawienie biomechaniki z opowieścią o pierwszych fabrykach Forda otworzyło z kolei drogę do pytań o socrealistyczny kult pracy

i jej optymalizację w perspektywie postępującego kapitalizmu – kwestia, która starała się także interesująca dla Wojtka Ziemilskiego.

Ziemilski wyszedł od nieistniejącej dziś pracy Strzemińskiego *Wyzysk kolonialny*, płaskorzeźby dla kawiarni Egzotyczna w Łodzi, zniszczonej wkrótce po jej ukończeniu, znanej głównie z zachowanych szkiców projektowych. Strzemiński zrezygnował z abstrakcji, prezentując stylizowane na „afrykańską sztukę ludową” sylwetki czarnych zbieraczy kawy: realizm, odczytywany niekiedy jako ukłon w stronę socrealizmu. Pracę można interpretować na wiele sposobów, a ukazanie mozołu pracy fizycznej – czy to na socrealistycznej budowie, czy to na kapitalistycznej plantacji, jak w tym wypadku – musiało budzić kontrowersje. Wydany przez władze (decyzją komisji ZPAP) nakaz zniszczenia pracy wzmacnia interpretacyjne zacięcie.

Ziemilski, nie rekonstruując pracy, postanowił przywrócić jej obecność w mieście. Przez jeden dzień jeździł ulicą Piotrkowską wożąc łodzian riksą z dużym, świetnym napisem „Wyzysk kolonialny”. Ziemilski dokładał wszelkich starań, aby podróż odbywała się w miłej atmosferze. Poruszał tematy, które musiały być dla pasażerów zaskakujące – przede wszystkim kwestię dzieła Strzemińskiego, obecności awangardowych artystów w mieście, problemy współczesnej sztuki. Jego pojazd, poza świecącym napisem, wyróżniał się także dużą estetyką wykonania, odstającą od często zaniedbanych riks jeżdżących tą ulicą: skórkowa, czerwona tapicerka, seledynowy geometryczny stelaż, dyskretny baldachim, czysty kraciasty koc – wszystko to inspirowane było tak modnym dziś zauroczeniem stylistyką lat sześćdziesiątych (projekt: Łukasz Zbieranowski). Był to więc szczególny rodzaj przetworzenia możliwej sytuacji z kawiarni Egzotyczna – gdy pod „ładną” płaskorzeźbą toczono by kulturalne rozmowy, w oderwaniu od ekonomicznego procesu umożliwiającego spotkanie.<sup>7</sup> Ziemilski – jak we wszystkich swoich dotychczasowych pracach – dążył do maksymalnej szczerości: nie udzielał odpowiedzi fałszywych, nie chciał tworzenia fikcyjnych wrażeń i sytuacji. Wyrwaniem z idylli był jednak ostatni moment rozmowy, gdy dowieziony na wyznaczone miejsce pasażer proszony był o samodzielne wycenienie wartości pracy: Ziemilski inkasował pieniądze, wypisując VATowską fakturę, tłumacząc pasażerom, że – zgodnie z polskim prawem – jest artystą prowadzącym samodzielną działalność gospodarczą.<sup>8</sup>

Ciekawym aspektem tej pracy – zwłaszcza w zestawieniu z ingerencją władz w dzieło Strze-

mińskiego – był całkowity brak zainteresowania Straży Miejskiej wyraźnie odróżniającym się pojazdem. Ziemilski nie miał wymaganych pozwoleń na używanie rikszy i strażnicy mogli, właśnie z tego powodu, unicestwić jego projekt artystyczny. Jego *Wyzysk kolonialny*, ponad sześć dekad po pracy Strzemińskiego, nie budził jednak niepokoju przedstawicieli władz. Znaczące?

\* \* \*

Pytanie o użyteczność i przejrzystość sztuki, jasno formułowane choćby w manifestie Claesa Oldenburga („Jestem za sztuką, która mówi ci jaka jest godzina”) zadawał Cezary Tomaszewski w spektaklu *Nie ma tego złego, co by ładnie nie wyszło. Widowisko*. Skonfrontował na scenie dwie grupy: przykościelny komitet pielgrzymkowy rozmiłowany w oazowych pieśniach z dziwnym, diabelsko-faustowskim artystą czytającym Marksa i mającym na swoich usługach dwóch mężczyzn realizujących na scenie parodie konceptualnych i hermetycznych działań artystycznych (od Kleczewskiej do Pollocka). Tomaszewski oprowadził satyrą, która w naiwnych tekstach religijnych piosenek kazała dostrzegać socrealistyczny patos, a w coraz bardziej destrukcyjnych działaniach tarzających się w farbie i puchu niemalże nagich mężczyzn kwintesencję powszechnego wyobrażenia o sztuce współczesnej. A jednak, mimo pierwszego oburzenia obie grupy z czasem stawały się coraz bliższe: czy to dlatego, że umiało wygrać zrozumienie, czy to dlatego, że radykalizmy zawsze się przyciągają.

„Interesuje mnie raczej otwieranie i spotykanie elementów, które często z bardzo prostych powodów się wykluczają, a jednak współistnieją” – mówił przed premierą Tomaszewski, a w jego słowach – i w przedstawieniu – pobrzmiwało echo sporu wokół spektaklu *Golgota Picnic* z czerwca 2014.<sup>9</sup> Czy finałowa scena spektaklu *Nie ma tego złego, co by ładnie nie wyszło. Widowisko*, w której obie grupy w sielankowej atmosferze dziergały na drutach elementy kolejnego „dzieła współczesnego” były opisem realnej przyszłości czy może – kolejną – satyrą na to, jak rozwiązanie problemu przynosi socrealizm?

O mocy postaw radykalnych przekonywał – może niespodziewanie – także projekt Alicji Rogalskiej *Wyśniona rewolucja*. Artystka zaprosiła do udziału miejskich aktywistów, artystów i zwykłych widzów proponując im poddanie się hipnozcie, w trakcie której mieli odpowiadać na pytania dotyczące ich wizji przyszłości Łodzi. Ważne było,

że Rogalska od początku podkreślała „badawczy” charakter zadania, do którego odbyły się próby z udziałem uczestników (opłaconych, aby podkreślić, że ich aktywność będzie miała charakter pracy). Prowadzący hipnozę Jurij Mokriszczew bardzo wyraźnie przedstawiał zasady i warunki jej działania: poza niezależną od woli uczestników naturalną uległością działaniom hipnotycznym, niezbędna jest także chęć poddania się hipnozie. Uczestnicy byli też świadomi, iż pytania nie będą dotyczyły spraw intymnych, osobistych, związanych z teraźniejszością lub przeszłością. Artystka zadbała, aby stworzyć atmosferę wzajemnego zaufania.

I choć hipnoza zaskakiwała niekiedy swoją skutecznością (Mokriszczew zaprezentował na scenie z udziałem jednego z ochotników most kateleptyczny), to dość szybko okazało się, że hipnozie chętniej poddawali się uczestnicy-wolontariusze, nie zaś zaproszeni wcześniej do udziału w *Wyśnionej rewolucji* miejscy aktywiści. Ich odpowiedzi na pytania okazywały się przewidywalne (ekolodzy mówili o zagrożeniach klimatycznych, społecznicy o potrzebie zawiązania nowych relacji międzyludzkich itd.), ukazując bardziej radykalne przywiązanie ich autorów do własnych pomysłów i przekonań, niż gotowość do tworzenia rzeczywistości prawdziwie alternatywnych (czy może utopijnie radykalnych). Hipnoza, skuteczna gdy jest na nią zgoda (bądź z ciekawości osoby hipnotyzowanej bądź z czystej woli zabawy), nie potrafiła przebić się przez radykalne przywiązanie do własnych opinii.

Praca Rogalskiej czerpała pełnymi garściami z ezoterycznych zainteresowań wielkich artystów awangardy i ich poszukiwań kolejnych wymiarów rzeczywistości. Zderzała ze sobą myślenie utopijne z dużym pragmatyzmem (niektóre pytania dotyczyły spraw najbardziej przyziemnych, związanych choćby z rodzajem żywności spożywanej w Łodzi za sto lat). Ale przede wszystkim ukazywała sztukę, jako narzędzie poszukiwań radykalnych i w dużej mierze hipotetycznych, a mimo wszystko roszczących sobie prawo do kształtowania codzienności.

Może najsilniej historycznym projektem zrealizowanym w ramach Awangardy i socrealizmu była praca Michała Januszańca, Michała Kmiecika i Joanny Krakowskiej *Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek daje samemu sobie*. Dwudniowy performans poświęcony był analizie struktur historycznych dzieł awangardowych i socrealistycznych (głównie literackich i kinematograficznych) i ukazaniu ich związków z technikami wykorzystywanymi w dzisiejszych

działaniach medialnych, niekoniecznie artystycznych.<sup>10</sup> Okazywało się zatem, że obecny w wielu dramatach i filmach motyw przodownika pracy, którego zapał, wiedza i pracowitość odmieniają fabrykę, przenoszony zostaje do wielu reality show, z *Kuchennymi rewolucjami* na czele. Niemniej Januszaniec, Kmiecik i Krakowska nie ograniczyli się do szukania cech wspólnych historii i współczesności. Szczególnym rodzajem wyzwania, jakie sobie postawili, było stworzenie performansu totalnego i pozagatunkowego. Ich praca zaskakiwała rozmachem: aktorom towarzyszyły projekcje, łączono elementy skrajne. Lekturą socrealistycznych bajek o Stalinie towarzyszyła wykonywana na żywo przez kilkudziesięcioosobową Orkiestrę Symfoniczną Teatru Nowego muzyka z hollywoodzkich filmów (od *Harry'ego Pottera* do *Gwiezdnych Wojen*). Twórcy starali się także włączać techniki „nowej sztuki” postulowane w okresie awangardy i socrealizmu: między innymi (w jednym z fragmentów prac) orkiestra grała bez dyrygenta, zgodnie z demokratyzującymi postulatami artystów popaździernikowej Rosji.<sup>11</sup>

*Awangardzie i socrealizmowi* towarzyszyły wykłady specjalistyczne, a także spotkania edukacyjne dla młodzieży. Klamrą było wznowienie spektaklu *Brygada szlifierza Karhana* w reżyserii Remigiusza Brzyka (będącego bezpośrednim odwołaniem do spektaklu Dejmkę) i prapremiera sztuki *Kobro* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk (reż. Iwona Siekierzyńska). A jednak oba spektakle pozostawały jakby na uboczu głównego nurtu działań. Od początku prac staraliśmy się bowiem podkreślić pewną radykalną wyjątkowość idei rocznicowego projektu: o ile *Brygada...* i *Kobro* wpisały się w normalną, repertuarową działalność Teatru Nowego, to sama *Awangarda i socrealizm* miała nosić znamiona pewnej alternatywnej rzeczywistości. Chodziło o stworzenie artystycznego, radykalnego z punktu widzenia teatru repertuarowego, eksperymentu.

Właściwie programowo zrywaliśmy z wszelkimi próbami mariażu z popkulturą (a przecież popkultura kocha dziś socrealizm) czy rozrywkowością. Szybko zrezygnowaliśmy ze wstępnych planów włączenia do projektu elementów „rozluźniających” (początkowo myśleliśmy choćby o nocy recytowania poezji socrealistycznej w jednym z łódzkich klubów). Nie byłoby to pewno możliwe bez jasnej wizji tego projektu, jaka towarzyszyła Zdzisławowi Jaskule, który widział w *Awangardzie i socrealizmie* działanie w jakimś sensie misyjne dla swojego teatru. Jaskuła nie chciał rocznicowego capstrzyku i od początku za-

interesowany był projektem stawiającym pytania również o tę ponurą stronę sztuki z okresu powstawania Teatru Nowego – o wzajemne relacje rozwoju kariery jednych artystów i prześladowania innych. O to, co w swojej książce Jean Clair nazywa „odpowiedzialnością artysty”.<sup>12</sup> Choć rozprawa Claira powstała dawno (druk 1997), to – niestety – nie znaleźliśmy jej w momencie prac nad *Awangardą i socrealizmem*. Szkoda. Clair zwraca w niej uwagę na zaskakującą bezkarność artystów w świadomości kolejnych pokoleń, które łatwo rozdzielają system społeczny czy polityczny od tworzonego w nim (niekiedy na jego zamówienie) dzieła sztuki. Taka refleksja na pierwszy rzut oka wydaje się próbą politycznych rozrachunków, ale Clair nie używa jej w ten sposób. Zwraca raczej uwagę na iluzoryczność sztuki tworzonej jakoby dla (czy w) alternatywnej rzeczywistości. Ten problem pojawiał się w pracach artystów *Awangardy i socrealizmu* jedynie na prawach wątku. Warto może byłoby do niego wrócić.

\*\*\*

*Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi, 12-22 listopada 2014.*

Organizator: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

Współorganizatorzy: Muzeum Sztuki w Łodzi, Miesięcznik *Dialog*, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego.

Kuratorzy: Aleksandra Jach, Marta Olejniczak, Piotr Olkusz.

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

Zob. Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. Piotr Kozak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010).

<sup>2</sup> Aleksandra Jach, Marta Olejniczak i Piotr Olkusz, *Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi*, statement kuratorski, <http://nowy.pl/item/teatrplus/article/awangardaisocrealizm/lang/pl>.

<sup>3</sup> Anna Bikont i Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu* (Warszawa: Prószyński i s-ka, 2006).

<sup>4</sup> Wcześniej opublikowała ona książkę poświęconą polityce kulturalnej komunistycznych władz. Zob. Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego października* (Warszawa; Instytut Sztuki PAN, 2012).

<sup>5</sup> Również w sensie opisywanym wielokrotnie przez Chantal Mouffe. W chwili pracowania nad projektem nie opublikowano jeszcze w Polsce jej książki szczególnie interesującej z tej perspektywy. Zob. Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. Barbara Szelewa (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).

<sup>6</sup> Warto pamiętać, że scenografem z którym najczęściej współpracuje Michał Zadara jest Robert Ruma: czarny amfiteatr Zadara wydaje się odwoływać do podobnego sposobu myślenia o przedmiocie, który cechuje Ruma.

<sup>7</sup> Działanie Ziemilskiego pozostawało także w bliskim związku z prowadzoną wówczas dyskusją na temat planów miasta wyłonienia w przetargu jednego operatora riksza: najważniejszym kryterium wyboru miała być najniższa cena, a zatem i płać dla rikszarza.

Mimo listopadowego deszczu i zimnej temperatury i – może przede wszystkim – mimo neonu, nie miał wielkich problemów ze znalezieniem pasażerów. Jego riksza przyciągała uwagę a sam artysta często później podkreślał przeważnie pogodną atmosferę spotkań.

<sup>8</sup> Cezary Tomaszewski, „O sztuce empatycznej,” rozm. przepr. Katarzyna Słoboda, *Tygodnik Powszechny*, 9 listopada 2014.

<sup>9</sup> Dodatek *Awangarda i socrealizm*.

<sup>10</sup> Bardzo szczegółowy opis tej pracy przedstawiła w relacji z całego projektu *Awangarda i socrealizm* Dorota Jarecka. Zob. Dorota Jarecka, „Na trzy akty,” *Didaskalia* 126 (2015).

<sup>11</sup> Demokratyczne orkiestry bez dyrygentów zostały opisane przez Claire Bishop. Zob. Claire Bishop, „Teatralizując życie,” tłum. Jacek Staniszewski, *Dialog* 11 (2014). Dodatek towarzyszący projektowi *Awangarda i socrealizm*.

<sup>12</sup> Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terrerur et raison* (Paris: Gallimard, 1997).

## Bibliografia

Bikont, Anna i Joanna Szczęsna. *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa: Prószyński i s-ka, 2006.

Bishop, Claire. „Teatralizując życie.” Tłum. Jacek Staniszewski. *Dialog* 11 (2014): 21-36. Dodatek towarzyszący projektowi *Awangarda i socrealizm*.

Clair, Jean. *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terrerur et raison*. Paris: Gallimard, 1997.

Groys, Boris. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tłum. Piotr Kozak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.

Jach, Aleksandra, Marta Olejniczak i Piotr Olkusz. *Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi*.

Statement kuratorski. <http://nowy.pl/item/teatrplus/article/awangardaisocrealizm/lang/pl>.

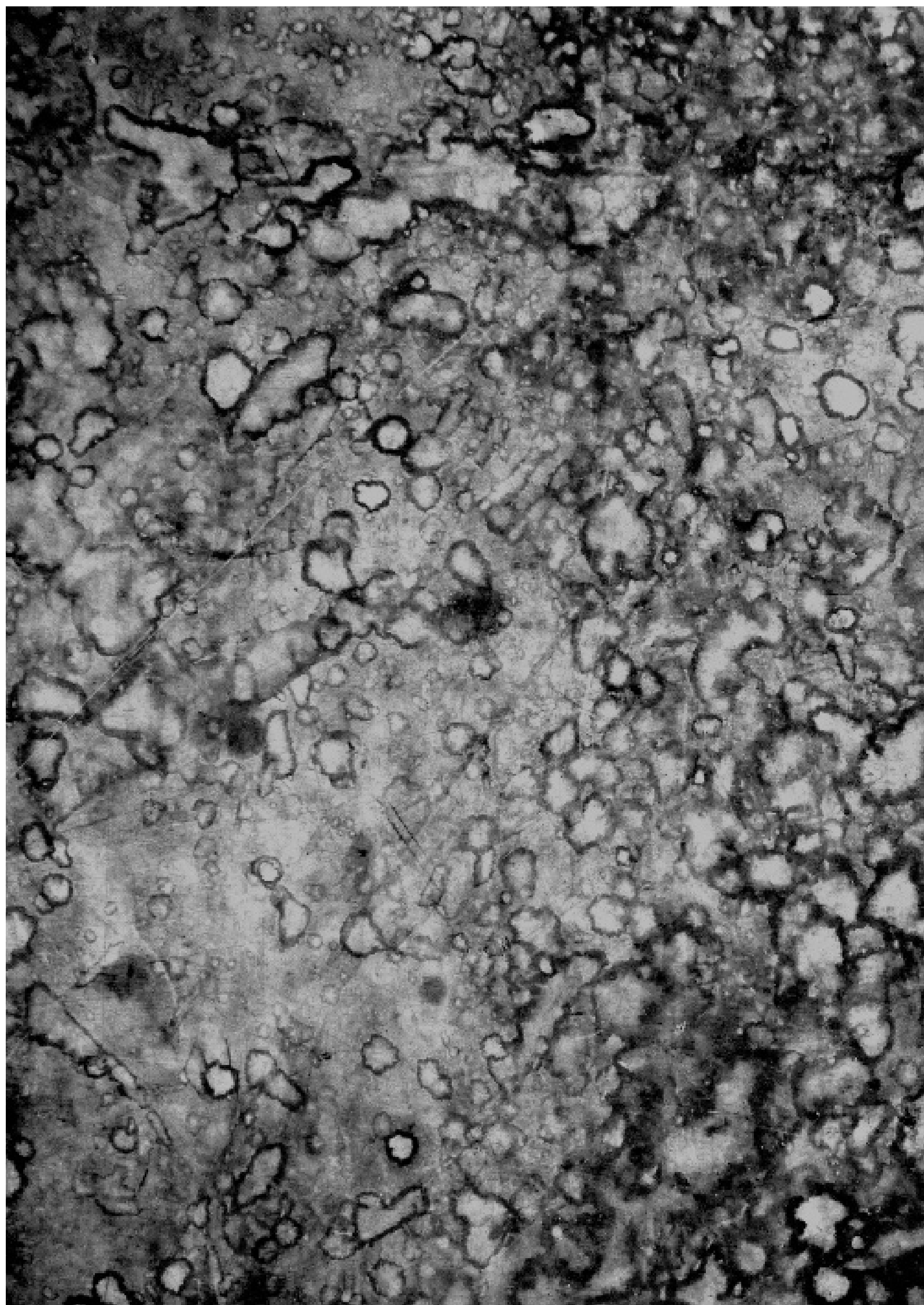
Jarecka, Dorota. „Na trzy akty.” *Didaskalia* 126 (2015): 96-100.

Mouffe, Chantal. *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*. Tłum. Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.

Napiontkowa, Maria. *Teatr polskiego października*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.

Tomaszewski, Cezary. „O sztuce empatycznej.” Rozm. przepr. Katarzyna Słoboda. *Tygodnik Powszechny* 9 listopada 2014: 31-32. Dodatek *Awangarda i socrealizm*.







# Muzeum i archiwum. O obiektach scenograficznych Jerzego Grzegorzewskiego

**KATARZYNA URBANIAK**

Jerzy Grzegorzewski, jak Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Edward Gordon Craig, czy Tadeusz Kantor – żeby wymienić tylko kilku ważniejszych – był twórcą całościowej, autorskiej wizji teatru. Jego twórczość jako reżysera czy autora scenariuszy i adaptacji, do których włączał fragmenty wielu, choć wciąż tych samych, bliskich sobie dzieł, została już dobrze opisana. Grzegorzewski był również autorem kształtu plastycznego swojego teatru – na to także zwracano uwagę, ale nikt nigdy nie pochylił się dłużej nad tym zagadnieniem. Celem niniejszej pracy będzie rozważenie tego właśnie aspektu twórczości Jerzego Grzegorzewskiego, a także prześledzenie losów spuścizny scenograficznej reżysera w kontekście jej istnienia w różnorodnych archiwach wizualnych.

Począwszy od debiutu w teatrze dramatycznym – nieukończonego *Kaukaskiego koła kredowego* Bertolta Brechta, na afiszach własnych przedstawień Grzegorzewski występuje niemal zawsze w podwójnej roli – reżysera i scenografa. W latach 1966-1978 kształt plastyczny spektakli Grzegorzewskiego ewoluował, swoją ostateczną formę uzyskując w drugiej połowie lat siedem-

dziesiątych. *Warjacje* z 1978 czy *Ameryka* z 1980 roku to już spektakle, w których można odnaleźć wszystkie elementy będące wyróżnikami swobodnego stylu Jerzego Grzegorzewskiego – przede wszystkim wkomponowane w przestrzeń sceniczną i pozasceniczną „obiekty znalezione”, cytaty z rzeczywistości, takie jak pantografy, przeguby autobusów, skrzydła szybowców czy fragmenty wewnętrznej budowy instrumentów muzycznych: pianin i fortepianów.

Elementy rzeczywistości „gotowej” w spektaklach Grzegorzewskiego tworzyły swobodne environnement, w którym umieszczony był aktor. Konstruowane przez reżysera scenografie zawsze stanowiły także osobną, ograniczoną ramą sceniczną całość kompozycyjną. Różnego rodzaju formy przestrzenne – horyzontalne i wertykalne (te ostatnie często umieszczane diagonalnie), wyznaczały napięcia kompozycyjne, widoczne dzisiaj na fotografiach obejmujących całość okna sceny.

W 1984 Grzegorzewski nawiązał współpracę z młodą scenografką Barbarą Hanicką: z początku autorką wyłącznie kostiumów, później także scenografii. Od 1986 Hanicka była autorką scenografii do dziesięciu spektakli Grzegorzew-

skiego. Zaprojektowała kostiumy do dziewięciu kolejnych. Trzykrotnie wymieniona została jako współautorka scenografii: dwa razy z Grzegorzewskim przy okazji spektaklu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* z 1996 roku oraz *Halki Spinozy* z 1998 roku i raz z Krysztyną Kamler w programie spektaklu *Usta milczą, dusza śpiewa* z 1988 roku.

Ta współpraca, „współodpowiedzialność” za plastyczną stronę spektaklu, spoczywająca na Hanickiej nie może zostać pominięta. Hanicka, nawet projektując samodzielnie scenografie do spektakli Grzegorzewskiego, włączała w nie elementy plastycznego „instrumentarium” reżysera. Czasem jednak dochodziło na tym tle do napięć między reżyserem a scenografką. Sama Hanicka przyznała w 1999 roku: „Często prowadzimy boje o przedmioty i kolory. Przeważnie ulegam jego perswazjom, nie zgadzam się tylko na fortepiany.”<sup>1</sup>

Jeżeli jednak podjąć próbę poszukania jakiegoś estetycznego wyróżnika, znaczącej różnicy między scenografiami przygotowanymi przez Grzegorzewskiego dla siebie i przez Hanicką dla Grzegorzewskiego, trzeba by wskazać na obecność w tych drugich elementów w całości zaprojektowanych przez scenografa. Tak stało się na przykład w *Operze za trzy grosze*, gdzie na proscenium wyeksponowana została makieta Tower Bridge, czy w *Don Juanie*, gdzie pojawiła się niewielka szklana piramida – cytat z dziedzina Luwru. Piramida ta trafiła później do krakowskiej wersji *Tak zwaney ludzkości w obłądziej*, gdzie dopełniona została również zaprojektowaną przez scenografkę metalową konstrukcją, nawiązującą w formie do fasady Centrum Pompidou – sztandarowej, nazwanej jego imieniem inwestycji francuskiego prezydenta Georges’a Pompidou, zrealizowanej pod koniec lat sześćdziesiątych.

W ostatnim okresie twórczości, jako dyrektor, a później etatowy reżyser Teatru Narodowego w Warszawie, Grzegorzewski powrócił do samodzielnego projektowania scenografii.<sup>2</sup> Hanicka pozostała jednak konsekwentnie autorką kostiumów do wszystkich przedstawień powstałych w latach 1997-2005. Szczególnym upodobaniem w tym okresie darzył Grzegorzewski małą scenę Teatru Narodowego – otwartą w styczniu 1998 roku Scenę na Wierzbowej<sup>3</sup>, obecnie noszącą imię reżysera. Ta niewielka przestrzeń teatralna, pozbawiona klasycznego, konfrontacyjnego układu i kurtyny, ze sceną o kształcie ćwierci koła i widownią ustawioną niemal amfiteatralnie, wyposażona w scenę obrotową i szereg zapadni wpłynęła na kształt plastyczny spektakli tego czasu. Jego

kompozycje scenograficzne przestały się wówczas dawać fotografować jako płaskie, dwuwymiarowe obrazy. Zyskały za to głębię, a wpisane w nie napięcia dynamicznie zmieniały się w zależności od perspektywy przyjętej przez widza.

Ujęcie historyczne nie będzie jednak najważniejszym problemem poruszonym w pracy. Bardziej istotne okażą się kwestie teoretyczne, kolejne dyskursy „przykładane” niejako do pytania o obiekt, czy przedmiot scenograficzny Grzegorzewskiego.

Należy więc rozpocząć od zaproponowania definicji obiektu, określenia pewnej ontologii przedmiotów scenograficznych Grzegorzewskiego. Posłużyć może do tego na przykład odwołująca się do ontologii analitycznej siatka znaczeniowa słowa „rzecz”, skonstruowana przez Jacka Wojtyśiaka na użytek Seminarium Metodologicznego *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, zorganizowanego przez Katolicki Uniwersytet Lubelski w 2007 roku. Badacz zalicza do niej sześć podstawowych pojęć: 1. przedmiot („coś”, „jakaś treść”), 2. byt („coś istniejącego”, „treść istniejąca”), 3. konkret („coś [względnie] trwałego i tożsamego, czemu coś [innego] przysługuje”, „substancja”), 4. ciało („coś nieożywionego”, „coś nieosobowego”), 5. wytwór („coś zrobionego [przez człowieka]”), 6. narzędzie („coś do czegoś”, „narzędzie”).<sup>4</sup>

Za pomocą dwóch ostatnich pojęć Wojtyśiak konstruuje roboczą definicję jednego z typów „sztuki realistycznej/rzeczowej” – sztuki skoncentrowanej na ludzkich wytworach, a zwłaszcza przedmiotów codziennego użytku, którą nazywa „sztuką codzienności”.<sup>5</sup> Te dwa ostatnie pojęcia odnieść można w największym stopniu także do obiektów Grzegorzewskiego. Warto w tym miejscu pozwolić sobie na uwagę terminologiczną: pojęcia „przedmiotu scenograficznego” i „obiektu scenograficznego” w pracy używane są wymiennie. Utożsamiane zostały z zawężonym znaczeniem słowa „rzecz”. Robocza definicja „obiektu scenograficznego” mogłaby brzmieć: przedmiot wytworzony przez człowieka w celach użytkowych i wykorzystany jako element scenografii teatralnej.

Pojęcie „wytworu” nastrocza chyba najmniej kłopotów interpretacyjnych. Niezależnie od tego, czy są to dekoracje malowane na płótnie, tekturowe albo drewniane zastawki, czy zapożyczone z potocznej rzeczywistości meble i rekwizyty, wszystkie te elementy dają się opisać jako wytworzone przez człowieka. Zdarza się oczywiście, że używa się w teatrze również elementów pochodzących bezpośrednio ze świata natury – błota,

piasku, kamieni czy naturalnej roślinności, jednak zdarza się to rzadko, a w teatrze Grzegorzewskiego nie zdarzyło się bodaj nigdy.

Obiekt scenograficzny jako narzędzie to już bardziej złożony problem. Narzędzie odsyła do posługiwania się nim, służy „komuś” „do czegoś” – a zatem wskazuje na relację między działającym podmiotem a przedmiotem, wobec którego działanie jest wykonywanie. Na takie właśnie znaczenie wskazuje heideggerowska kategoria „poręczności”, rozwijana przez niemieckiego filozofa poczynając od *Pytania o rzecz*, poprzez *Bycie i czas*, aż do eseju *O źródle dzieła sztuki*. Cezary Woźniak w książce *Martina Heideggera myślenie sztuki* zauważa, że „narzędzie okazuje się rzeczą użytkową, która zajmowałaby miejsce pośrednie między zwykłą rzeczą i dziełem sztuki”.<sup>6</sup> Heidegger wywołuje kategorię niezawodności, z której ma wynikać służebne przeznaczenie narzędzia: „bycie narzędziem jakiegoś narzędzia polega co prawda na jego przeznaczeniu służebnym. Lecz ono samo spoczywa w pełni istotnego bycia narzędzia. Nazywamy to niezawodnością”. Niemiecki filozof dodaje jednak, że „przeznaczenie służebne narzędzia jest tylko istotową konsekwencją niezawodności”.<sup>7</sup>

Obiekty scenograficzne to po pierwsze narzędzia reżysera. Grzegorzewski lubił mówić o swoich obiektach jako o „instrumentarium”, co konotuje znaczenia związane z narzędziami lekarskimi, a pośrednio także z precyzją, specjalizacją, i wspomnianą już niezawodnością. Podobnie jak lekarskie utensylia, których przeznaczenie dla laika jest niejasne, tak przeznaczenie i przydatność poszczególnych przedmiotów w kolejnych realizacjach scenicznych było jasne tylko dla scenografa.

Obiekty scenograficzne w teatrze Grzegorzewskiego to także narzędzia dla aktorów. Weronika Szczawińska, młoda reżyserka i badaczka twórczości Grzegorzewskiego i Kantora, nazwała obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego „maszynami do tworzenia roli”. Rzeczywiście, w ramach przedstawienia nie funkcjonowały one nigdy samodzielnie. Po pierwsze stanowiły część scenografii – która jako całość stanowiła za każdym razem osobne dzieło sztuki, posiadające własne napięcia i linie kompozycyjne. Co więcej, scenografia zawsze ściśle współistniała tam z aktorem. Scenografie spektakli Grzegorzewskiego nigdy nie stanowiły „tła” działań aktorskich. Ściśle związane z cielesnością aktorów, często ograniczały ich ruchy, a zawsze wyznaczały rytm działań. Uwięzieni wewnątrz pantografu, albo przygnieci leżącym skrzydłem, jak Gustaw Holoubek w *Warjacjiach*, aktorzy w swoim byciu na scenie nie mogli abstra-

hować od przedmiotów.

Trudno więc uznać obiekty Grzegorzewskiego za dekoracje, ilustracyjne lub umowne. Były też czymś innym niż bio-obiekty Kantora, tworzące całość z ludzkim ciałem. Kantor w siódmej z *Lekcji mediolańskich* pisał, że „musi być ścisły, niemal biologiczny związek między aktorem a przedmiotem. Muszą być nierozłączni”.<sup>8</sup> Bio-obiekt to najbardziej radykalna forma współistnienia na scenie aktora i przedmiotu, w której oba elementy stanowią jeden organizm. Przedmioty scenograficzne Grzegorzewskiego sytuowały się poza tymi kategoriami. Mówiąc współczesnym językiem socjologa Bruno Latoura, obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego były aktorami „systemu-sieci”. Zyskiwały na scenie podmiotowość, współtworząc sieć interakcji między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi.

Latour w *Splatając na nowo to, co społeczne* wymienia szereg sytuacji, w której można mówić o sprawczości przedmiotów. W sytuacjach tych przedmioty, jako czynniki pozaludzkie, stają się pełnoprawnymi uczestnikami interakcji:

Rzeczy, poza „determinowaniem” czy służeniem jako „horyzont ludzkiego działania”, mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować mu je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej.<sup>9</sup>

W myśl Actor-Network Theory (ANT) należy badać powiązania nie tylko ludzi-z-ludźmi i rzeczy-z-rzeczami, ale przede wszystkim „zygzakowate przejścia od jednych do drugich”.<sup>10</sup> W tym celu, zacząć należy od wyodrębnienia uczestników interakcji: aktorów ludzkich i pozaludzkich. Ci ostatni, milczący uczestnicy, często bywają w analizach pomijani. A pominięcie ich skutkuje w najlepszym razie niepełnym ujęciem rozważanego problemu.

Po śmierci Grzegorzewskiego można już tylko rekonstruować funkcje obiektów scenograficznych w spektaklach. Jest to jednak narracja konstruowana *a posteriori* – jej przedmiot od dawna nie istnieje. Przedstawienia należą do przeszłości, a badacz ma dostęp wyłącznie do materiałów historycznych: tekstów krytycznych, fotografii, recenzji, czasem nagrań. Musi więc zastosować metodologię inną niż ta, jaką zastosowałby badając zjawisko istniejące w teatralnej teraźniejszości.

Po teatrze Grzegorzewskiego pozostały nie tylko wszystkie materiały, potrzebne historykowi w jego codziennej pracy. Jest jeszcze coś –

rzeczywisty, materialny ślad: zamknięte w teatralnych magazynach obiekty scenograficzne, wykorzystywane przez reżysera w kolejnych pracach. Tworzące przez lata wyrazisty, rozpoznawalny język plastyczny Grzegorzewskiego, dziś są nieme i niewidoczne. Historyk może jednak przywrócić im możliwość zaistnienia, docenić je i opowiedzieć o nich. To jednak tylko jedna z możliwych strategii. Dziś bowiem przedmioty scenograficzne Grzegorzewskiego znacznie częściej odnajdują się w różnego rodzaju archiwach wizualnych, w których trwają zamienione w obrazy „mimo wszystko”.

W niniejszej pracy obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego odczytywane są z perspektywy archiwów wizualnych, w abstrakcji od ich fenomenologicznego „tu i teraz”, realnej obecności wobec widza. Rozważane są aspekty przywracania ich świadomości odbiorców teatru za pomocą obrazu fotograficznego – jednocześnie dokumentującego i interpretującego przedmioty.

## Archiwum

Archiwum, jako miejsce przechowywania i przywracania pamięci, staje się jedyną przestrzenią, w której teatr, którego nie ma, może – choćby w swej potencjalności – przetrwać, oczekując na badacza, który zainteresuje się jego losem – i przywróci mu, choćby chwilową, aktualność.

Wizualne archiwum to szansa dla rozproszonych kolekcji. Nie musi zbierać samych obiektów, może ograniczyć się tylko do ich opisów, zdjęć, adresów. Może przyjmować różne strategie. „Ten gest odkładania na bok, zbierania, kolekcjonowania stanowi przedmiot odrębnej dziedziny – archiwistyki [...]. Do archiwizowania nadają się wszelkiego rodzaju ślady” – pisze Paul Ricoeur.<sup>11</sup> Archiwa zbierają zazwyczaj zapisane świadectwa, ale francuski hermeneuta zauważa, że istnieje i inny rodzaj umieszczanych w archiwach śladów, które nazywa „szczętkami przeszłości”. Wymienia: „urny, narzędzia, monety, malowane bądź rzeźbione wizerunki, przedmioty pochówku, pozostałości budynków”<sup>12</sup>, do tej listy można dodać zarówno obiekty scenograficzne, jak ich fotograficzne reprezentacje.

Jako miejsce ocalania pamięci, archiwum jest również miejscem wykluczania, wprowadzania przez archiwistę arbitralnych kategorii, wających na przyszłych narracjach historycznych. Z niebezpieczeństwami, tkwiącymi w samym pojęciu archiwum badacze radzą sobie rozmaicie. Nie zawsze są ich świadomi, nie zawsze też mogą

(i chcą) uniknąć pułapek, tkwiących w ich pracy.

W przypadku obiektów scenograficznych Grzegorzewskiego można mówić o dwóch komplementarnych strategiach: archiwum-inwentaryzacji, zaproponowanej przez Barbarę Sierosławski, oraz o internetowym archiwum-hipertekście tworzoną przez grupę młodych badaczy skupionych wokół warszawskiego Teatru Studio.

## Inwentaryzacja

Wydawnictwo Teatru Narodowego w Warszawie z 2008 roku, ukazało się z okazji trzeciej rocznicy śmierci artysty. Na *Inwentaryzację* Barbary Sierosławski składa się 46 kart - archiwalnych fiszek, z szarego, grubego kartonu, o wymiarach 19,5x19,5 cm, papierowa podwójna wkładka zawierająca krótki wstęp-manifest autorki i spis przedstawień Grzegorzewskiego, oraz składany plakat o nieco większych wymiarach. Na jego awersie widnieje „zbiorowa” fotografia wszystkich opisanych przedmiotów, umieszczonych obok siebie na dużej scenie Teatru Narodowego.

Sfotografowane z góry, budzą skojarzenie z zawartością torby lekarskiej, wyrwaną z panującego w jej środku mroku i nieporządku. Przedmioty te, po uporządkowaniu, stają się abstrakcyjną kompozycją, posiadającą wewnętrzną dynamikę – i płaską jak obrazy Pieta Mondriana. Zrekontekstualizowane i ułożone ręką archiwistki, po sfotografowaniu przedmioty te stają również się obrazem archiwum wizualnego, takim, jakim jawi się ono w publikacji – dwuwymiarowym zbiorem obiektów istniejących obok siebie na kolejnych zdjęciach. Wybrany z archiwalnych zbiorów podzbiorem, przyczynkiem do narracji o przedmiotach scenograficznych Grzegorzewskiego.

Na odwrocie plakatu znajduje się tabela, zawierająca spis zinwentaryzowanych przedmiotów oraz wszystkich spektakli Grzegorzewskiego. Każdemu z teatrów, w których Grzegorzewski wyreżyserował co najmniej dwa spektakle: im. Stefana Jaracza w Łodzi, teatrom Ateneum, Studio i Narodowemu w Warszawie, im. Stefana Jaracza w Olsztynie – Elblągu, Polskiemu we Wrocławiu i Staremu Teatrowi w Krakowie został przypisany osobny kolor. Kolorem szarym zaznaczone zostały zaś sceny, na których Grzegorzewski pracował tylko raz. Większość z nich stanowią teatry zagraniczne<sup>13</sup>, ale w tym zbiorze zawierają się również trzy warszawskie teatry: Teatr Polski i Teatr Klasyczny w Warszawie, a także warszawski Teatr Dramatyczny, gdzie Grzegorzewski wyreżysero-

wał w 1978 roku *Wariacje* – jeden z najważniejszych spektakli w karierze, według własnego scenariusza.

Chronologiczny układ spektakli pozwala zorientować się, kiedy dany przedmiot pojawił się w instrumentarium reżysera, w ilu „grał” spektaklach i w jakich konfiguracjach z innymi obiektami. Skonstruowana przez Sierosławski tabela pozwala również określić gdzie i kiedy ukonstytuował się zrąb instrumentarium Grzegorzewskiego – jest to spektakl *Bloomusalem* z 1974 roku z Teatru Ateneum w Warszawie. „Zagrało” w nim aż osiem przedmiotów, które Sierosławski zdecydowała się włączyć do *Inwentaryzacji*: pianino/przód, pianino/tył, pantograf trolejbusowy, tuba gramofonowa, krążek, kareta i bębny.

Tabela unaocznia również fakt systematycznego zwiększania się ilości wykorzystywanych przez Grzegorzewskiego przedmiotów. Najwięcej zinwentaryzowanych przez Sierosławski obiektów pojawia się w ostatnich spektaklach, powstających w Teatrze Narodowym w Warszawie począwszy od *Ślubu* z 1998 roku. Dokumentuje ona w ten sposób rozrastanie się kolekcji. Ale nie tylko. Jednym z narzucających się wyjaśnień takiego zauważalnego rozszerzenia zbioru udokumentowanych przedmiotów są również możliwości magazynowe Teatru Narodowego – znacząco większe niż większości teatrów w Polsce. Grzegorzewski był dyrektorem tego teatru, mógł więc zadbać o los swoich obiektów. Podobną troskę o swoje scenografie przejawiał również w poprzednich teatrach, w których pełnił funkcję dyrektora – w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w warszawskim Studio.

Kolejnym, mniej już oczywistym powodem dysproporcji między stosunkowo niewielką ilością udokumentowanych obiektów z lat 1970-1995 i ich wyraźnym zagęszczeniem w latach 1998-2005 jest również sposób wyboru materiałów archiwalnych, przyjęty przez autorkę *Inwentaryzacji*. Sierosławski korzystała bowiem przede wszystkim ze zbiorów zgromadzonych w magazynach Teatru Narodowego – dlatego też fizyczna obecność przedmiotu w tym magazynie stała się najważniejszym kryterium selekcji. Autorka opracowywała więc istniejący zbiór obiektów, których historię należało napisać – a przynajmniej odnaleźć podstawowe wydarzenia z ich teatralnej „biografii”.

Praca nad *Inwentaryzacją* nie rozpoczęła się więc od gestu gromadzenia materiałów, bo te były już zgromadzone, zamknięte w teatralnym magazynie. Autorka od razu przeszła do „momentu selekcji” – wyboru spośród obiektów, którymi dysponowała w danym momencie. Podtytuł pu-

blikacji brzmi: *Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, co wskazuje jednocześnie na źródło opisywanego zbioru i pozostawia otwartą możliwość włączenia do jej wizualnego archiwum kolejnych elementów, jeżeli takie pojawią (znajdą) się w kolejnych latach. Ze względu na sugerowaną w tytule możliwość wprowadzania uzupełnień, archiwum Sierosławski pozostaje więc potencjalnie otwarte.

To otwarcie na ewentualne przyszłe uzupełnienia nie likwiduje jednak zawartej w definicji archiwum sfery wykluczenia. Autorka sama wyjawia zresztą metodę selekcji przedmiotów: mają one należeć do kategorii ready made.<sup>14</sup> Wyklucza więc obiekty scenograficzne wytworzone specjalnie na użytek spektakli. Od decyzji archiwisty zależało więc na przykład postawienie granicy między przedmiotem „wytworzonym specjalnie na potrzeby spektaklu” i przedmiotem „znalezionym-przetworzonym”.

Ograniczenie do zbiorów Teatru Narodowego w Warszawie sprawiało również, że nie wszystkie ready made zostały w publikacji uwzględnione. Grzegorzewski wykorzystywał bowiem, zwłaszcza w okresie, gdy związany był z Teatrem Studio, wiele innych „przedmiotów znalezionych”, jak choćby lotnicze kombinezony ciśnieniowe, koksownik, tarcze i pałki ZOMO w spektaklu *Miasto liczy psie nosy* z 1991 roku.<sup>15</sup> Przedmioty te jednak albo zaginęły, albo już nie istnieją. Nie można więc zrobić im zdjęcia, ani tym bardziej „zinwentaryzować”.

Karty *Inwentaryzacji* przyjęły postać bliską bibliotecznym fiszkom. Na górze kwadratowego kawałka zwyczajnej, sztywnej tektury widnieje nazwa, identyfikująca przedmiot. Pod nią wklejone jest zdjęcie – obiekty scenograficzne sfotografowane były na dużej scenie Teatru Narodowego pojedynczo, pozbawiane kontekstu i ustawiane na neutralnym tle. Na odwrocie umieszczono skrócony opis pierwotnego przeznaczenia, lub modelu przedmiotu. Poniżej wymienione są tytuły spektakli, w których dany obiekt „grał”. Oszczędna oprawa graficzna i niewielka ilość informacji każe skupić uwagę na zdjęciach – wszystkie w tym samym formacie, wydobywają formę sfotografowanych rzeczy.

*Inwentaryzacja*, przenosząc materialne obiekty w sferę przedstawienia, fotografii, pozbawia je istotnej jakości – przedmiotowego bytu, któremu twórca-scenograf nadał aurę, poprzez wyrwanie go z potoczności. A jednak przedmiot odnajduje się i w tym wizualnym archiwum. Sierosławski, przygotowując *Inwentaryzację*, para-

doksalnie za pomocą zdjęć nadała obiektom scenograficznym Grzegorzewskiego podmiotowość. Wyrwane z kontekstu, w którym zazwyczaj je rozpatrywano, stały się samoistnymi dziełami sztuki.

Stanowiąc część stworzonej przez Grzegorzewskiego kolekcji, obiekty te funkcjonowały wcześniej w różnych konfiguracjach – nigdy jednak samodzielnie, w przestrzeni wystawienniczej. Sierosławski inwentaryzując je, jednocześnie zmieniła ich status, wyrывая z relacji z innymi przedmiotami. Nie uniknęła więc paradoksu pracy archiwisty, który ocalając dokumenty, zawsze jednocześnie zmienia ich znaczenie.

Fiszki *Inwentaryzacji* można dowolnie konfigurować, na różne sposoby zestawiać ze sobą. To zadanie czytelnika, który sam w ten sposób kreuje możliwe przestrzenie, jakie mogłyby zaistnieć w teatrze Grzegorzewskiego. Przekształcona w archiwum wizualne kolekcja obiektów zyskuje tym samym kreatywny potencjał.

## Archiwum JG

Zupełnie inny typ archiwum wizualnego to wirtualne Archiwum Teatru Jerzego Grzegorzewskiego ([www.jerzygrzegorzewski.net](http://www.jerzygrzegorzewski.net)), utworzone jako efekt współpracy Teatru Studio im. S. I. Witkiewicza w Warszawie z Instytutem Teatralnym. Projekt ten zakłada zebranie niemal wszystkich dostępnych materiałów dokumentujących twórczość artysty: dokładne informacje obsadowe, recenzje, szkice krytyczne, a także materiały wizualne: zdjęcia z prób i spektakli. Sami jego twórcy zapowiadają:

Archiwum JG obejmuje informacje o zrealizowanych przez Jerzego Grzegorzewskiego spektaklach, pracach reżyserskich, scenograficznych i dramaturgicznych, wywiady i teksty własne, recenzje i artykuły, dokumentację fotograficzną i audiowizualną. Jego zawartość będzie się sukcesywnie powiększać w miarę docierania do kolejnych dokumentów, pozyskiwania praw autorskich do ich publikacji, a także powstawania kolejnych not, składających się na encyklopedyczny przewodnik po teatrze Jerzego Grzegorzewskiego.<sup>16</sup>

Na zamówienie Teatru Studio grupa młodych badaczy tworzy noty historyczne, poświęcone poszczególnym realizacjom. W dalszej perspektywie mają się tam ukazywać artykuły dotyczące aktorów i przedmiotów, obecnych w te-

atrze Grzegorzewskiego, teatrów, w których pracował i inspirujących go tekstów kultury. Wirtualne archiwum z założenia ma objąć cały korpus dokumentacji teatralnej, dotyczącej teatru Grzegorzewskiego, pozostając zawsze gotowe włączać w swoje zbiory kolejne elementy. Jednym z podstawowych założeń archiwum było też, zgodnie ze słowami twórcy jego koncepcji, „dostosowanie archiwum do potrzeb różnych użytkowników”.<sup>17</sup>

Przyjazny interfejs strony startowej podzielony został na kilka kategorii, odnoszących się do poszczególnych aspektów kariery teatralnej Grzegorzewskiego: jego biografii, prac reżyserskich, scenograficznych, dramaturgicznych, poszczególnych dyrekcji, a także epizodów aktorskich. Wybierając dowolną z nich, użytkownik zobaczyć może przejrzystą, ułożoną chronologicznie tabelę, porządkującą autorskie spektakle, scenariusze, czy scenografie przygotowane dla siebie lub dla innych reżyserów. Podążając za odnośnikami, uzyskuje on szczegółowe informacje na temat wybranego spektaklu, ma dostęp do zdjęć i recenzji. Ta wersja archiwum skierowana jest do największej grupy założonych użytkowników – teatrologów, poszukujących konkretnych informacji na temat poszczególnych spektakli. Dla nich uruchomiona została również wyszukiwarka, pozwalająca szybko uzyskać dostęp do potrzebnych danych.

Twórcy archiwum założyli jednak i inny typ użytkownika – hobbystę, który gotów jest poświęcić wizycie na stronie znacznie więcej czasu. Taki użytkownik nie musi poszukiwać wyłącznie konkretnych informacji, ale chce zdobyć ogólną orientację. Jest on otwarty na różne zagadnienia, które zainteresują go podczas przeglądania zawartości archiwum.

Można chyba zaryzykować tezę, że ten „hobbysta” byłby po prostu kolejnym wcieleniem benjaminowskiego *flâneura*, którego „anamnetyczne upojenie, w którym [...] wędruje po mieście, karmi się nie tylko odsuwaną mu zewsząd naocznością, lecz często przyswaja sobie, jako coś przeżytego i doświadczonego, zwykłą wiedzę, ba, nawet martwe dane.”<sup>18</sup> Właśnie do takiego odbiorcy skierowane jest archiwum-hipertekst, stanowiące niejako centrum założenia twórców.

Hipertekstowość wirtualnego archiwum Jerzego Grzegorzewskiego realizowana jest już na najniższym, technicznym poziomie, jako swoisty sposób organizowania danych. Zawartość merytoryczna serwisu podzielona jest bowiem na „quasi-biblioteczne fiszki, podzielone na określone kategorie i powiązane ze sobą za pomocą sztywnych linków bądź swobodnych tagów”.<sup>19</sup> Te „swobod-

ne tagi”, czyli hasła przedmiotowe wprowadzane przez redaktorów serwisu na etapie opracowywania kolejnych materiałów, tworzą dynamiczną sieć powiązań między poszczególnymi podstronami, dotyczącymi spektakli lub tekstów krytycznych. Dynamiczną – czyli ulegającą zmianie, w ramach organizującego całość systemu archiwum.

Każdy spektakl, aktor (również pojawiający się raz, np. w ramach zastępstwa), współtwórca przedstawienia, krytyk – ale i obiekt scenograficzny mają, a przynajmniej docelowo będą mieć, własną, powiązaną z innymi, „fiszkę” sytuującą go w przestrzeni twórczości Grzegorzewskiego. Archiwum hipertekstowe staje się więc, w toku wewnętrznego rozrastania się, konstelacją danych, odpowiadającą metaforze ukutej niegdyś przez Tadeusza Różewicza o „planecie Grzegorzewski”.<sup>20</sup>

Wewnętrzna struktura archiwum-hipertekstu nie narzuca jednej narracji. Każdy czytelnik-użytkownik-*flâneur* tworzy własną „małą narrację” o teatrze Grzegorzewskiego. Za każdym razem może przejść inną trasę, podążając za prowadzonymi w odmiennie punkty linkami.

Gdzie jednak w wirtualnym świecie miejsce na przedmiot? Wirtualne archiwum, podobnie jak *Inwentaryzacja* Sierosławski, pozbawia go materialności. Jeżeli po śmierci reżysera stworzona przez niego kolekcja obiektów scenograficznych stała się śladem pamięci jego teatru, to wirtualne archiwum przekształca je w ślad śladu. Pozbawione fizycznego bytu, w archiwum mogą istnieć w dwóch sferach – wizualnej, w formie fotografii, i w słowie – opisach, recenzjach, wspomnieniach, zamieszczonych na stronie. Fotografia w wirtualnym archiwum nie może istnieć bez słowa, które ją kontekstualizuje, tagu, który umieszcza ją w cyberprzestrzeni.

Te wirtualne fiszki to ślady obecności, istnienia teatru. Cyfrowe archiwum nie jest jednak miejscem, tak jak to ujął Jacques Derrida w *Archive Fever*: „Archiwum mieści się właśnie w [...] z a m i e s z k a n i u, w tym areście domowym”.<sup>21</sup> Iwona Kurz dopowiada, że „greckie *arkhé* łączy dwie zasady w jednej – oznacza zarazem i nierozdzielnie ze sobą łączy miejsce początku, źródło i przykazanie, nakaz, zakłada jednocześnie linearny porządek następowania, prawo sekwencji i tryb rozkazujący.”<sup>22</sup> Archiwum cyfrowe to, zdaniem kulturoznawczyni, „m a g a z y n b e z m i e j s c a, w którym z a m i e s z k i w a n i e zyskuje nowy sens. Same zasoby, niematerialne i nieogarnialne, nie istnieją w fizycznej przestrzeni.”<sup>23</sup>

Obiekty w wirtualnym archiwum stają się pełnoprawnymi aktorami, czy też „aktantami”

w latourowskim sensie. Ze względu na niehierarchiczną i niematerialną naturę hipertekstu, ich ranga w strukturze archiwum jest taka sama jak aktorów, czy autorów tekstów. Wyrwane z „tła”, nazwane i umieszczone w kontekście „uniwersum” teatru Grzegorzewskiego, działają w wirtualnej przestrzeni. W tym wypadku ich działanie jest równoznaczne z „odsyłaniem do” siebie nawzajem, do spektakli, w których zostały wykorzystane, do aktorów, którym „partnerowały”.

Swoista kolekcja obiektów scenograficznych Grzegorzewskiego stała się po śmierci reżysera podstawą tworzenia fotograficznych archiwów. Pojęcie archiwum pomaga w rozumiejącym uporządkowaniu przedmiotów, które stanowiły konstytutywny element teatru reżysera. Wobec przedmiotowej spuścizny Grzegorzewskiego zastosowano dotychczas dwie strategie archiwizowania. Pierwszą z nich jest zrealizowana przez Sierosławski „inwentaryzacja” samych obiektów, wyrrywająca je z kontekstu spektakli i nadająca im niejako „w zamian” status osobnych dzieł sztuki. Drugą koncepcją jest umieszczenie przedmiotów scenicznych w niehierarchicznej strukturze internetowego archiwum, gdzie sąsiadując z istotowo zupełnie odmiennymi elementami i „śladami” twórczości reżysera stają się one konstytutywnymi fragmentami nowej całości. Mimo wszelkich różnic, zarówno strategia inwentaryzacji, jak i strategia archiwum internetowego sprowadzają się w gruncie rzeczy do tego samego – rozpatrują obiekty scenograficzne poza kontekstem spektakli. Obie ukazują też ich przedmiotową faktyczność w postaci fotograficznego odtworzenia, które, przynajmniej w intencji, łatwe jest do zreprodukowania i rozpowszechniania. Owo uczynienie z artefaktów Grzegorzewskiego przedmiotów w sposób nieograniczony reprodukowalnych zmienia ich faktyczny status ontologiczny i sprawia, że teatralny świat reżysera uzyskuje nową przestrzeń faktualnego umocowania – umocowania, któremu dzieło sceniczne z samej swej istoty usiłuje się wymknąć.

Zaproponowana próba rekonstrukcji przedmiotowego dziedzictwa twórczości Grzegorzewskiego nie jest rzecz jasna przedsięwzięciem, który przynosiłoby jakiegokolwiek ostateczne rozstrzygnięcia. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że istnieje w praktyce nieskończona ilość strategii porządkujących materialnie utrwalone elementy jego spektakli i niezwykle trudno byłoby skonstruować narzędzie, przy użyciu którego byłibyśmy w stanie jednoznacznie ocenić ostateczną tych strategii wartość, bądź też nawet zapropono-

wać sensowny model ich wzajemnego przekładu. Konstatacja owej niemocy jest jednocześnie przyznaniem tego, iż jedno z podstawowych zamierzeń reżysera okazało się ostatecznie osiągnięte. Twórca wielokrotnie podkreślał, iż jego dzieło nie jest skierowane do krytyków i teoretyków sztuki. Jeśli więc dziś, prawie dekadę po śmierci artysty, pytanie o obiekty scenograficzne Grzegorzewskiego pozostaje bez odpowiedzi, oznacza to między innymi tyle, że sztuka odnosi triumf nad swoimi konceptualizacjami, a my zostajemy sprowadzeni tam, gdzie Grzegorzewski chciał nas widzieć – na ławy teatralnej publiczności.

Pozostaje otwarta jeszcze jedna kwestia, którą poruszałam w tej pracy kilkakrotnie. W gruncie rzeczy bowiem, pytanie o rzecz, czy obiekt scenograficzny ujawnia się ostatecznie jako pytanie o pamięć teatru ukrytą w materialnym śladzie. Okazuje się, że w przeciwieństwie do pamięci o spektaklach, przechowywanej zazwyczaj w licznych narracjach o charakterze mieszczącym się w spektrum pomiędzy „naukowością” (do której aspirują analizy usiłujące spetryfikować dzieło pod postacią „przedmiotu badania”) a publicystyką (której granicznym przykładem są kilkunastuletnie „recenzje” usiłujące „przetłumaczyć” znaczenie dzieła na język zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy), pamięć obiektów przejawia się w zupełnie odmienny sposób. W przedmiotach scenograficznych zawarte są bowiem nie tylko ich egzo- i ezoteryczne znaczenia jako obiektów, ale jednocześnie niosą one w sobie pamięć ulotnego z istoty swej dzieła, jakim jest spektakl teatralny. Ślad dzieła, ślad ulotnego gestu reżysera i aktora zostaje w ten sposób zachowany w czymś, czego trwałość potrafi wykroczyć nawet poza pamięć pokolenia – żeby uzyskać ten efekt utrwalenia, wystarczy sprawić, aby „grające maszyny” Grzegorzewskiego pozostały bądź w swojej postaci materialnej, bądź przynajmniej w swoich wizualnych odwzorowaniach.

Zarówno muzeum, jak i fotografia, mają jednak i drugą, ciemniejszą stronę. „Fotografia jest martwym teatrem Śmierci, wyłączeniem tragizmu” – mówi Roland Barthes.<sup>24</sup> Instytucja muzeum natomiast często traktowana bywa jako cmentarz martwych, bezużytecznych przedmiotów. Przechowując pamięć, fotografia i muzeum zdają się jednocześnie uśmiercać swój obiekt.

Fotograficzny teatr śmierci, martwe muzeum milczących artefaktów. Czy aby na pewno właśnie tyle znaczą materialne ślady teatru Grzegorzewskiego? Może warto znowu poprosić o pomoc malarza, Władysława Strzemińskiego. Pod koniec życia malował on serie powidoków, przed-

stawiających doświadczenie spoglądania prosto w słońce. „Malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spojrzalo w słońce”, pisał Julian Przyboś.<sup>25</sup> Przedstawiał obraz, trwający na siatkówce oka jeszcze chwilę po jego zamknięciu. Powidoki teatru Grzegorzewskiego to również obrazy jego kompozycji scenograficznych, pojawiające się po zamknięciu oczu. Można spróbować je namalować. Znacznie trudniej o nich opowiedzieć.

\*\*\*

Prace scenograficzne:

Bertolt Brecht, *Opera za trzy grosze*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Studio, prem. 9.02.1986;

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Oni*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Lubliana, Mestno Gledalisco Ljubjansko, prem. 1986;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Studio, praprem. 22.03.1987;

*Usta milczą, dusza śpiewa...*, na motywach operetek Franza Lehara i Imre Kalmana, scen. i reż. Jerzy Grzegorzewski, dekoracje i kostiumy Krysztyna Kamler (cz. I) i Barbara Hanicka (cz. II);

*Śmierć Iwana Iljicza*, wg Lwa Tolstoja, adaptacja i reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, Stary Teatr, prem. 30.06.1991;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, Stary Teatr, prem. 17.05.1992;

*La Bohème*, wg Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, realizacja TV, 1997;

Jerzy Grzegorzewski wg S. I. Witkiewicza, *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Kraków, realizacja TV 1997;

Eugène Ionesco, *Król umiera albo ceremonie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Wrocław, realizacja TV, 1998;



Stanisław Wyspiański, *Sędziowie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 29.01.1999;

Witold Gombrowicz, *Operetka*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 25.06.2000

Współpraca scenograficzna:

Jerzy Grzegorzewski, *Halka Spinoza albo Opera Utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*, reż. Jerzy Grzegorzewski, scenografia Jerzy Grzegorzewski i Barbara Hanicka, Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 27.09.1998

**W**

**RA**

**ra**

SEKCJA 1

# DOMINIK KURYŁEK

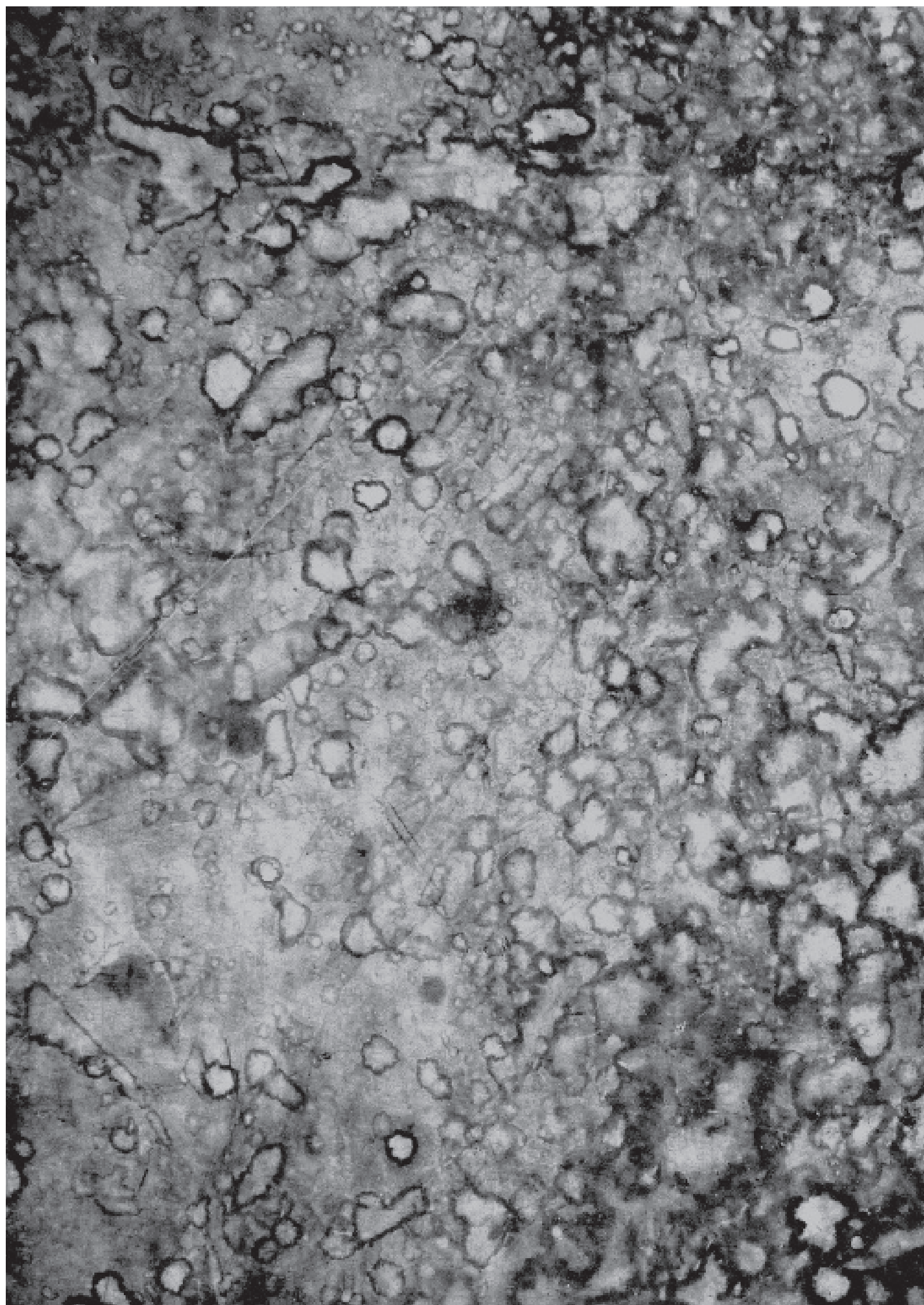
## Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny

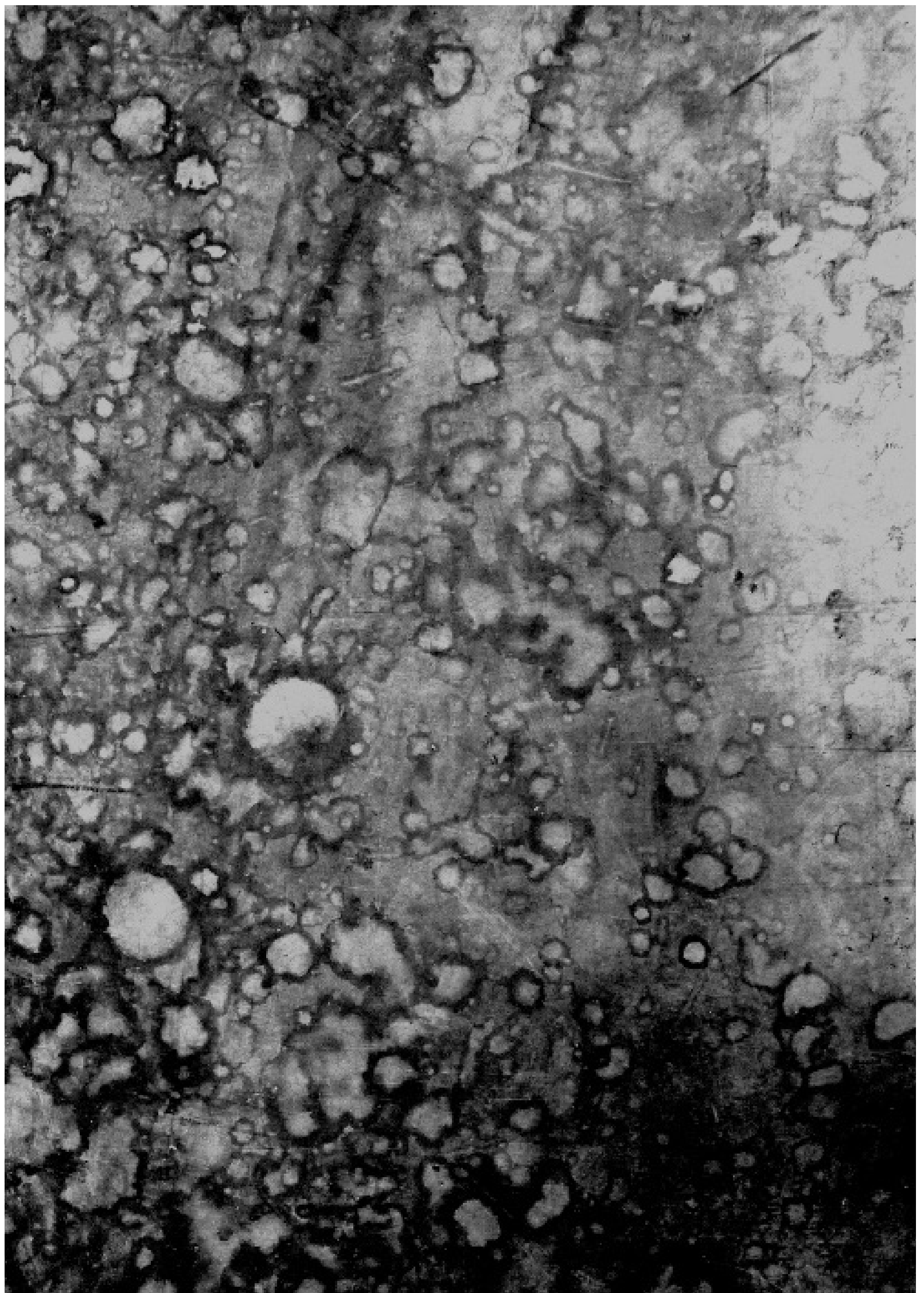
Andrzej Partum był poetą, muzykiem, realizował efemeryczne zdarzenia artystyczne, uprawiał sztukę poczyty, pisał poezję konkretną, wygłaszał mowy, ogłaszał manifesty, tworzył grafiki i obrazy. Prowadził autorską anty-instytucję – Biuro Poezji. Od końca lat pięćdziesiątych. tworzył, traktując sztukę jako drogę do doświadczenia **Realnego**<sup>1</sup>.

Sztuka Partuma do tej pory doczekała się zaledwie dwóch opracowań monograficznych<sup>2</sup>. Pomimo tego, że powstaje coraz więcej tekstów na jego temat, organizowane są także wystawy związane z jego osobą<sup>3</sup>, dla wielu jest on wciąż postacią bardziej legendarną. Wynika to z samej strategii artystycznej Partuma, czy może lepiej byłoby powiedzieć postawy egzystencjalnej, której źródłem był nihilizm ontologiczny<sup>4</sup>.

Dążąc do przybliżenia twórczości Partuma historycy sztuki, krytycy, kuratorzy i artyści sięgają po: pisane przez niego wiersze, manifesty, poematy konkretne, dokumenty prywatne. Do tego oczywiście dochodzą relacje przyjaciół, uczestników jego działań oraz wszelkiego rodzaju dokumentacja tychże. Analizy jego wierszy podjął się Grzegorz Dziamski<sup>5</sup>. O stosunku Partuma do instytucji artystycznych pisał Marcin Lachowski<sup>6</sup>. Podobnie Małgorzata Dawidek-Gryglicka, która wychodząc od krytyki instytucjonalnej Partuma przeprowadziła wnikliwą analizę szeroko rozumianej funkcji tekstu, znaczenia manifestów i poezji w aktywności artystycznej

Partuma zmierzając ostatecznie do określenia jego oryginalnej „utopijnej” postawy twórczej<sup>7</sup>. Wnikliwą analizę tejże przeprowadził Łukasz Ronduda<sup>8</sup>, który wskazywał na związek artysty z „egzystencjalnym odłamem awangardy” i „postesencjonalistycznym konceptualizmem”. Podkreślił jego przekonanie o zintegrowaniu sztuki z życiem określając jego działania jako swoisty „sytuacjonizm”<sup>9</sup>. Ronduda zwracał uwagę także na „nihilizm” Partuma, który określił jako metodę twórczą zmierzającą do podkreślenia indywidualizmu. Nihilizm był przez Rondudę utożsamiany z negacją. Według niego był on wyrazem „pozaracjonalnej, nieposkromionej witalności twórczej” i „biologicznej chęci działania” wynikającej z „musu egzystencjalnego”. Nihilizm Partuma niewątpliwie miał głębokie znaczenie. Było to coś więcej niż swoista metoda twórcza, której sednem była negacja. Zwrócił na to uwagę Kazimierz Piotrowski pisząc o pozytywnym nihilizmie Partuma w kontekście filozofii Fryderyka Nietzschego<sup>10</sup>. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że Partum tworzył odnosząc się – nie wprost – do pojęcia **Niebytu**. Analizując jego wiersze tworzone w szczytowym okresie polskiej nowoczesności, poezję konkretną, a szczególnie manifesty „centralny punkt jego artystycznych przedsięwzięć”<sup>11</sup>, których swoistym podsumowaniem jest *Manifest Pozytywnego Nihilizmu Sztuki*, można dojść do wniosku, że postawa Partuma był wyrazem nihilizmu ontologicznego kształtowanego konsekwentnie od lat pięćdziesiątych.





W historii sztuki współczesnej było/jest wiele form sztuki opartych na tekście. Począwszy od kolaży kubistycznych, w których pojawiały się litery, cyfry, słowa, fragmenty zdań, poprzez dadaistyczną poezję abstrakcyjną i recytacje równoległe, gry językowe Marcela Duchampa, poezję wizualną, poesia visiva i wagę jaką miały słowa w sztuce Fluxusu, aż do pop artu z jednej, a konceptualizmu z drugiej strony. Ale oprócz doświadczenia sztuki, każdy z nas przecież dysponuje własnym doświadczeniem codzienności. Chodząc po ulicach nieustannie czytamy, nieustannie tworzymy kolaże ze słów, fragmentów zdań. Również refleksja nad sztuką ma charakter tekstowy. Z obu tych źródeł – dyskursu sztuki i codzienności – możemy czerpać materiał dla nowych prac artystycznych opartych na tekście. W ramach 4 FSiD otworzyliśmy „Galerię im. Andrzeja Pierzgałskiego”, legendarnego twórcy Galerii A4 w Łodzi lat siedemdziesiątych. Ma ona formę prezentacji prac w formacie A4, dołączanych do pisma Sztuka i Dokumentacja. Mogą to być: prace wizualne, poetyckie, akcje, fotografie, cytaty, manifesty, artists' statements, mini eseje, rejestracje rozmów, odręczne notatki. Ich forma wizualna, graficzna i typograficzna jest dowolna.

Prosimy o nadsyłanie gotowych prac tekstowo-graficznych w formacie A4 lub w formie plików elektronicznych. Wszystkie nadesłane prace powinny być czarno-białe. Dopuszczalne jest użycie koloru, jeśli ma on ścisły związek z tekstem.

**Throughout the history of modern art, there have been many art forms featuring text. Beginning from cubist paintings, in which there were letters, numbers, words, fragments of sentences and collages of texts, through abstract poetry, simultaneous recitation in Dada, Marcel Duchamp's language games, visual poetry and poesia visiva, the importance and the meaning of a word in Fluxus, from Pop Art on the one side, to conceptualism on the other. However, apart from our experiences of text in art, each of us also has our own experience of text in everyday life. When we walk down the street, we read all the time, constantly creating collages made by fragments of words and sentences. Furthermore, the nature of our thoughts is textual. Inspired by these two sources – the discourse of art and everyday life - we can find material for new artistic activities based on text. As part of the 4th Art & Documentation Festival, we opened the Andrzej Pierzgałski Gallery, named after the legendary founder of the A4 Gallery in Łódź in the 70s. This will be organised in the form of a presentation of works in A4 format, attached to the Art and Documentation journal. It may consist of artists' texts, quotations and artists' statements, mini-essays, registrations of conversations, handwritten notes, etc. These may take various graphic and typographic forms.**

**Please send your proposal as an already prepared textual or graphic work in A4 format, or in the form of an electronic file. All submitted work should be black and white. Colour can be used if it is in a close relationship with the text.**



# leśna ga leśna

**im. Andrzeja Pierzgalskiego**  
Andrzej Pierzgalski Gallery

# TWORZĘ , WIĘC JESTEM

Jerzy Kartezjusz Trelński

JESTEM

