





ANNO 1605
1608 RENOVATUM 1861

Złota

WENDOR
WYKONANIE

SWEEP
ZIE

For a good
Draft

Wym. 2
Langiute
Asynand
e. rap
Sprzedat
Chleb

75 LAT
AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

75 YEARS
OF THE ACADEMY OF FINE ARTS
IN GDAŃSK



**75 lat ASP
w Gdańsku**

Roman NIECZYPOROWSKI

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

SZKOŁA Z WIDOKIEM NA MORZE. U ŹRÓDEŁ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Pamięci profesora Andrzeja Dyakowskiego

*Strasznie pyszny jest ten koniec wieku. Dlatego ja teraz maluję św. Franciszka,
który się kąpie w Raduni, a wilk pilnuje mu ubrania.¹*

Dnia 6 grudnia 2020 roku minęło 75 lat od momentu utworzenia Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku, z siedzibą w Sopocie.² Czas pandemii pokrzyżował wszelkie plany z rocznicą tą związane, w wyniku czego społeczności gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych nie było dane należycie świętować jubileuszu jej istnienia. Wielu z nas, zamkniętych w domach, skazanych na nauczanie zdalne zatęskniło za chwilowo utraconą normalnością akademickiego życia, za spotkaniami z przyjaciółmi, dyskusjami po świt, za zapachem farb czy kawą pitą w pośpiechu. Zateśkniliśmy za Szkołą.

Na pozór wydawać by się mogło, że dzieje powstania gdańskiej Alma Mater są dobrze znane i opisane.³ Kiedy jednak z uwagą zagłębimy się

w historię jej początków, to nasuwa się cała masa pytań, które ciągle pozostają bez odpowiedzi.⁴

Wniosek o powołanie Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku zgłoszony został na krakowskim zjeździe Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, który według planów Zarządu Głównego odbyć się miał w dniach 26–29 sierpnia 1945 roku.⁵ Na Zjeździe tym podniesiono konieczność powołania Instytutów Sztuk Plastycznych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Wrocławiu, Gdańsku i Katowicach.⁶ Niemniej wydaje się, że pomysł utworzenia szkoły artystycznej na Wybrzeżu pojawił się już wcześniej i z dużą dozą prawdopodobieństwa za jednego z jego autorów uznać możemy Jacka Żuławskiego. Według Józefy Wnukowej miało to nastąpić

w dawnym dworze Steckich w Łańcuchowie nieopodal Lublina,⁷ w którym „został umieszczony pierwszy po wojnie Dom Pracy Twórczej artystów. Już w listopadzie 1944 roku zamieszkało tam kilka osób, które znalazły się w Lublinie.”⁸ Do Lublina Wnukowa pojechała za namową Stanisława Teisseyre’a, który szukając po powstaniu warszawskim po różnych szpitalach swojej matki, zastał Wnukową w szpitalu w Śródborowie pod Otwockiem. W Lublinie Wnukowa spotkała się z Hanną Żuławską⁹ i już razem znalazły się w Łańcuchowie.¹⁰ Jak wspomina Wnukowa, „w rezydencji tej, malowniczo położonej nad Wieprzem. Znalazło w niej schronienie wielu kolegów z różnych stron Polski, zarówno tych, którzy opuścili Lwów, jak i tych, których Powstanie Warszawskie pozbawiło dachu nad głową, a także przybyłych do Polski z wojskiem I Armii. Rozpoczynaliśmy wtedy organizowanie Związku Polskich Artystów Plastyków. (...) Jacek [Żuławski] zjawił się w Łańcuchowie w zimie niedługo po wyzwoleniu Krakowa.”¹¹

I to właśnie tam, w trakcie jednej z licznych rozmów, Żuławski miał poddać pomysł o stworzeniu szkoły artystycznej w Gdańsku. Później już, w trakcie krakowskiego zjazdu ZZPAP, Juliusz Studnicki nazwał żartobliwie tę inicjatywę „repolonizacją Gdańska.”¹²

W tym miejscu nasuwa się pytanie, dlaczego wybór padł właśnie na Gdańsk, a nie na przykład na Szczecin. Powodów zapewne było wiele. Po drugiej wojnie światowej Gdańsk nabrał symbolicznego znaczenia jako miasto, w którym ta wojna się zaczęła i które stało się symbolem zagłady starego świata. Oprócz tego dla wielu Polaków włączenie Gdańska w granice odradzającego się państwa stało się symbolem kolejnego polskiego zwycięstwa nad niemieckim żywiołem,¹³ było „powrotem do macierzy.”

Jednak już przed drugą wojną światową na Wybrzeżu Gdańskim zaobserwować można było rodzący się (polski) ruch artystyczny. Szczególnym miejscem w tym okresie stała się Gdynia – „miasto z morza i marzeń,”¹⁴ miasto które powstało po odzyskaniu przez Polskę niepodległości,¹⁵ i które było chlubą oraz symbolem nowoczesności odrodzonego państwa. W Gdyni osiadła cała grupa artystów, pośród których wymienić

należy Antoniego Suchanka, ucznia Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego,¹⁶ Kazimierza Ostrowskiego, Jana Gasińskiego, Maksymiliana Kasprowicza czy Marię Zabłocką-Mohl,¹⁷ zaś w pobliskim Sopocie od roku 1917 tworzył i aktywnie działał Marian Mokwa¹⁸ – malarz marynista, który w 1934 założył w Gdyni prywatną Galerię Morską.¹⁹ Dodać również warto, że od roku 1933 funkcjonowała w Gdyni, przeniesiona z Grudziądza, Pomorska Szkoła Sztuk Pięknych Wacława Szczeblewskiego, w której nauki pobierali między innymi Elżbieta Szczodrowska-Peplińska, Alojzy Trendel, Józef Łakomiak i Rajmund Pietkiewicz,²⁰ artyści którzy później poprzez studia czy też pracę związani byli z gdańską PWSSP lub Liceum Plastycznym w Orłowie (Szczodrowska).²¹

Prócz tych oczywistych, politycznych przesłanek były też i inne, natury osobistej. Jacek Żuławski miał dwie wielkie pasje: wspinaczkę wysokogórską i żeglarstwo, stąd już od najmłodszych lat swojego życia był w domu kuzynostwa w Zakopanem, a od początku lat trzydziestych dwudziestego wieku dużo czasu spędzał w Gdyni, do której jeździł na obozy żeglarskie. Tam to „pod komendą Mariusza Zaruskiego uprawiał pełnomorskie żeglarstwo,” uzyskując kapitański stopień.²² Co więcej, po powrocie z Paryża, wiosną 1938 roku, Jacek i Hanna Żuławscy skorzystali z propozycji Ministerstwa Oświaty i przeprowadzili się do Gdyni, gdzie objęli posadę nauczycieli rysunku. Jak wspomina Hanna Żuławska: „Pojechaliśmy chętnie, nęciły nas możliwości żeglarskie. Ponadto przedwojenna Gdynia to nowe miasto, polski port, duma całego kraju; panowała tam atmosfera pogody i radości zarówno na lądzie, jak i morzu. Zaprzyjaźniliśmy się od razu z paczką architektów. Byli to Tadeusz Kossak, Bogdan Damięcki, Stefan Richman i Bronisław Malisz – to właśnie oni projektowali gmachy i budynki przedwojennej Gdyni.”²³

Sielanka ta nie trwała jednak długo, ponieważ z Gdyni wyjechali w końcu lata pamiętnego roku 1939.²⁴ Z pewnością więc idea powołania Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku musiała być bliska Żuławskim; stwarzała im możliwość powrotu do miejsca, które odebrała im wojenna zawierucha. Wraz z Żuławskimi do Sopotu przyjechali wtedy Studniccy,²⁵ Wnukowie oraz Janusz

Strzałecki,²⁶ który z racji starszeństwa i piastowanej funkcji inspektora akcji przesiedleńczej przy Zarządzie Głównym ZPAP został pierwszym dyrektorem uczelni powstałej w Sopocie pod koniec roku 1945.²⁷

Studniccy, którzy podążyli z Żuławskimi na Wybrzeże, znali się i przyjaźnili z Jackiem jeszcze z czasów ich wspólnych studiów w krakowskiej akademii, później z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i pobytu w Paryżu,²⁸ w trakcie którego zamieszkiwali obok siebie i razem wystawiali swoje prace na otwartej 21 maja 1938 roku w stolicy Francji *Exposition de six peintres polonais* w Galerii Bernheim-Jeune.²⁹ Do grona tego dołączyli Józefa i Marian Wnukowie, których ze Strzałeckim związała pomoc,³⁰ jakiej udzieliłi ukrywającemu się w czasie wojny Arturowi Nacht-Samborskiemu. Nie bez znaczenia chyba była tu też fascynacja Józefy Żuławskim, która narodziła się w trakcie ich pobytu w Łańcuchowie. Prócz tego decyzja ta miała też i prozaiczne powody. Otóż do Lwowa, gdzie w Instytucie Sztuk Plastycznych Marian Wnuk pracował i w którym to mieście do 1944 roku Wnukowie mieszkali, ze względu na powojenne zmiany granic wrócić już nie mogli, Warszawa zaś, rodzinne miasto Józefy, leżała w gruzach. Zresztą, do Warszawy Wnukowa wracać nie chciała z powodów osobistych, o czym wspomina w rozmowie z Henryką Dobosz: „wyjechałam z Warszawy, żeby tam już nie wrócić, bo nie miałam do kogo ani do czego, skoro wszyscy moi bliscy zginęli, dom się zawalił. Nie chciałam tam zamieszkać także parę lat później, kiedy mi to proponował mój mąż. Warszawa była dla mnie rozdziałem zamkniętym.”³¹

Łatwiej będzie zrozumieć jej stanowisko, kiedy przypomni się, że w początkach powstania warszawskiego Wnukowa pełniła służbę jako sanitariuszka w szpitalu na Woli. Ponieważ zdawała sobie sprawę, że psychicznie temu nie podola, poprosiła o przydział do innych zadań i w ten sposób została łączniczką Komendy Głównej AK.³² Tuż po jej odejściu, między 5 a 7 sierpnia 1944 roku Niemcy dokonali masakry ludności cywilnej, która przeszła do historii pod nazwą Rzezi Woli.³³ Trauma drugiej wojny światowej, w szczególności zaś powstania warszawskiego, Wnukowa nigdy się nie pozbyła. Na pytanie Dobosz o to, czy wydarze-

nia te nie zatarły się w jej pamięci, odpowiedziała: „Nie zatarły się, choć bardzo się o to starałam. Ale to jest najgorsze, co miałabym opowiadać. Z powstania wyszłam całkiem innym człowiekiem, jakbym zginęła lub utonęła w tej Wiśle, którą przepływałam wpływ do Berlinga, jakby na moje miejsce przyszedł ktoś inny, tylko zewnętrznie do mnie podobny. To bardzo trudno opowiedzieć i jeszcze trudniej zrozumieć.”³⁴

Nie ona jedna musiała się zmagać z tym fundamentalnym dla drugiej połowy dwudziestego wieku konfliktem „między urodą świata a tragizmem kondycji ludzkiej.”³⁵ W tekście dedykowanym Żuławskiemu Halina Kenarowa napisała: „Wojna nas rozdzieliła na kilka zaledwie lat, ale wyszliśmy z niej już nie ci sami. Poza wstydem, że żyjemy, podczas gdy tylu najbliższych zginęło – przeszliśmy najgłębsze upokorzenie naszej ludzkiej godności. Wylizywanie się z ran po wojnie przybrało formy gorączkowej działalności społecznej i artystycznej (...), ale w gruncie rzeczy nikt z nas się nie doleczył. Mnie pozostały głębokie blizny. Tyś w ogóle odmawiał wszelkiej kuracji (...).”³⁶

Zdanie to moglibyśmy odnieść do całego pokolenia, któremu pierwsza wojna światowa przyniosła wolną Polskę, a które z drugiej wyszło niewyobrażalnie okaleczone. Może dlatego fundamentem szkoły, którą jesienią 1945 roku założyli w Sopocie, była przyjaźń. Wnukowa wspomina, że „w tym pierwszym okresie szkoła (...) była ośrodkiem naszego życia, osobistą sprawą każdego z nas. Strukturę uczelni i programy studiów układaliśmy wspólnie, mając na uwadze bardzo szerokie i wielostronne wykształcenie artysty. Mieliliśmy wtedy do czynienia ze studentami, którzy w wielu wypadkach byli dorosłymi ludźmi, a nawet dojrzałymi artystami. Łączyły nas z nimi przyjacielskie stosunki, byli właściwie współtwórcami uczelni.”³⁷

Podobnie zapamiętał to Teisseyre, który opowiadając o początkach gdańskiej szkoły mówi, że „przychodzili na studia ludzie w bardzo różnym wieku. (...) Oczywiście, że byli to głównie ludzie dwudziestoparoletni, którzy przeszli przez wojnę. Profesura była młoda; profesorowie byli o kilkanaście lat starsi od studentów. Dziesięć, piętnaście maksimum. Była mała różnica wieku,

panowały raczej stosunki koleżeńskie. Taki mąż Wnukowej – rektor w Gdańsku przede mną – to on właściwie ze swoją pracownią siedział co wieczór w knajpie. O drugiej wychodzili z knajpy i on był pierwszy w pracowni o dziewiątej, zawsze. I zmuszał w ten sposób studentów, że później się wstydzi, żeby nie przyjść na dziewiątą..., żeby Marian Wnuk sam siedział w pracowni.”³⁸

O sile i znaczeniu tych przyjaźni świadczą chociażby fakt, iż wiele lat później, kiedy Wnuk był już profesorem w warszawskiej ASP, ciągle jeszcze do Gdańska zjeżdżali na studia artystyczne absolwenci zakopiańskiej szkoły Kenara, z którym Wnuk się od zawsze przyjaźnił. Halina Micińska-Kenarowa zauważa, że „»Rurociąg Przyjaźni«³⁹ miał też swoją odnogę prowadzącą do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, gdzie prof. Adam Smolana, uczeń Wnuka ze Lwowa, narciarz i taternik, miał sentyment do górali. Umiał też pięknie interesować się nimi poza pracownią, opiekować się i wspomagać w nieszczęściach. Akademia Krakowska, mimo iż była najbliżej Zakopanego, a w której Wydział Rzeźby prowadził prof. Jacek Puget, niechętnie przyjmowała naszych absolwentów, Puget uważał, że winni poprzestać na dyplomie technika, bo jako studenci nie dają się łatwo prowadzić, są »przemądrzali« i »skażeni« ręką Kenara.”⁴⁰

W początkach roku 1946 do grona założycieli szkoły w Sopocie dołączył dawny lwowski student Wnuka – Adam Smolana,⁴¹ kilka zaś miesięcy później, dzięki wysiłkom Strzałeckiego i Wnukowej udało się też ściągnąć Artura Nachta-Samborskiego, Jana Wodyńskiego, Eugenię Różańską i Pawła Gajewskiego. W latach późniejszych grono to poszerzyło się między innymi o Teisseyre’a, Stanisława Horno-Popławskiego, Aleksandra Kobzdeja, Teresę Pągowską, Rajmunda Pietkiewicza, Jana Cybisa, Piotra Potworowskiego czy Stanisława Borysowskiego. Można więc powiedzieć, że w swoich początkach szkoła bazowała na dwóch dziedzinach: malarstwie i rzeźbie.⁴² Niemniej nieodległe grzyby spalonego Gdańska naturalnie wskazywały jeszcze jeden kierunek rozwoju: architekturę wnętrz. Tak się akurat złożyło, że w 1945 roku do Gdańska przybyli Stefan Listowski i Włodzimierz Pa-

dlewski, którzy zatrudnieni zostali w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy i którzy, gdy tylko nadarzyła się okazja, jesienią 1946 roku zaangażowali się w tworzenie nauczania architektonicznego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku.⁴³ Po latach, w 2003 roku, zbliżający się do setnej rocznicy urodzin Padlewski, emerytowany profesor gdańskiej ASP, tak wspominał okoliczności swojego zatrudnienia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku:

„o pracy dydaktycznej – zanim już otrzymałem tę pracę w szkole – sporo myślałem, bo zawsze było mi bliższe niż techniczne wykonywanie zawodu. Ta droga interesowała mnie zawsze, bo już w dzieciństwie uważnie przypatrywałem się ojcu, pracującemu właśnie w tej dziedzinie. Mój stosunek do nauczania był raczej emocjonalny. Razem z kolegą Listowskim, z którym pracowaliśmy w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy, dzieliliśmy wspólną świadomość i wizje przyszłych zadań. Oczywiście każdy z nas działał samodzielnie, nie wiem zresztą, czy byliśmy jedynymi, ale my w każdym razie bardzo wyraźnie postawiliśmy swój cel. Czekaliśmy na pojawienie się okazji nauczania, a kiedy się pojawiła, byliśmy gotowi. W 1945 roku powstał Instytut Plastyczny. Jeszcze nie z naszymi dziedzinami, co prawda, bo chodziło o malarzy i rzeźbiarzy, ale już stanowiska dydaktyczne istniały. Sądziłem, że i nasz współdziałanie będzie udokumentowaniem przynależności naszego zawodu do typu akademickiego, a także, że nasze umiejętności i możliwości pozwolą zaspokoić zapotrzebowanie na jego nauczanie. Ale włączenie architektury w ten układ akademicki: malarstwa, rzeźby i architektury – to, co było już w Akademii Warszawskiej przed wojną – w nowych warunkach gdańskich jeszcze nie było możliwe do wykonania. Zapewniono nas więc... Tak, musieliśmy się z tym zgodzić. Odłożono wszystko na rok 1946, kiedy ta sprawa była wyjaśniona od strony organizacyjnej.”⁴⁴

Co ciekawe, Padlewskiego, podobnie jak wcześniej Jacka Żuławskiego, do Gdańska ściągnęło morze.⁴⁵ Tak więc można powiedzieć, że zręby architektury wnętrz i wzornictwa w gdańskiej uczelni stworzyli Listowski i Padlewski, do których wkrótce dołączyli Adam Haupt i Lech Kadłubowski.

Wartym podkreślenia jest fakt, iż przez wiele lat istnienia gdańskiej uczelni, mimo licznych zmian strukturalnych i kadrowych fluktuacji obowiązywała w szkole niepisana zasada wzajemnego przenikania się kadry dydaktycznej. Na tej zasadzie projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie na Wydziale Rzeźby prowadził między innymi prof. Listowski,⁴⁶ wspólną dla malarzy i architektów pracownię malarstwa architektonicznego i tkaniny prowadzili Żuławski, Wnukowa i Gajewski,⁴⁷ zajęcia z kompozycji płaskiej i przestrzennej dla malarzy prowadził Ryszard Semka,⁴⁸ projektowanie rzeźbiarsko-architektoniczne i plastykę form przemysłowych dla studentów Wydziału Architektury Wnętrz prowadził Smolana.⁴⁹ Co więcej, zajęcia z malarstwa dla studentów Wydziału Architektury Wnętrz prowadzili tacy artyści jak: Krystyna Łada-Studnicka, Jan Wodyński, Rajmund Pietkiewicz, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski czy Kazimierz Śramkiewicz. Koncepcją, która temu poziomemu przenikaniu się kadry dydaktycznej między poszczególnymi kierunkami przyświecała, była chęć uwrażliwienia studentów na różne obszary aktywności artystycznej i projektowej, z drugiej zaś strony było to działanie, które miało na celu spajanie społeczności szkoły, odnosiło się do idei uczelni jako wspólnoty, czyli do średniowiecznej idei *universitas magistrorum et scholarium*.

Jak to już zostało wyżej wspomniane, historia powstania Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku jest dość dobrze opisana. Jedynym problemem, który wymagałby głębszego rozeznania jest funkcjonujący wśród historyków sztuki termin „szkoła sopocka.” Pisząc o początkach gdańskiej PWSSP, Zofia Tomczyk-Watrak zauważa, że w czasach, gdy siedziba szkoły znajdowała się w Sopocie, przy ul. Obrońców Westerplatte 24, „zrodził się dyskusyjny dziś termin »szkoły sopockiej«. Oznaczał on coś znacznie więcej niż tylko miejsce nowo powstałej placówki artystycznej, ponieważ pojawił się, gdy zaczęła ona być postrzegana jako coś odrębnego, a ściślej, zaczął funkcjonować w okresie realizmu socjalistycznego, kiedy to po raz pierwszy dzieła sopockich artystów zostały zauważone w Polsce jako przedstawiające swoisty zespół cech dających się powiązać ze spe-

cyfiką szkoły, długo postrzeganej jako synonim środowiskowej wspólnoty, punkt wyjścia i źródło pokrewnego języka artystycznego. Termin »szkoła sopocka« należałoby więc wiązać przede wszystkim z epizodem socrealizmu. Okazało się jednak, że jego przydatność przetrwała. Termin nadal funkcjonował, zyskując szerszy i bardziej uniwersalny wyraz, wiążąc się już bardziej z koloryzmem jako kolebką regionalnej tożsamości niż z socrealizmem, który dał nazwie początek. Historycy i krytycy sztuki oceniający środowisko gdańskie tych pierwszych powojennych lat, zgodnie zwracają uwagę na jego monolityczność i skonsolidowanie pod względem poglądów estetycznych. Konflikty charakterystyczne w tym czasie dla innych środowisk, gdzie ścierały się postawy awangardowe z tradycyjnymi, tu praktycznie nie istniały, ponieważ przybyła do Gdańska grupa twórców wywodząca się z tej samej orientacji estetycznej, a trzeba dodać, że przyjechała na ziemię całkowicie niczyją. Miejscowe tradycje artystyczne należały do odległej historii i nie mogły stanowić materii bezpośrednich odniesień ani tym bardziej kontynuacji.”⁵⁰

Zarówno profesor Józefa Wnukowa, jak i wieloletnia wykładowczyni historii sztuki i kierownik biblioteki ASP w Gdańsku Teresa Sierant-Mikicicz podchodzą do tego terminu z innej całkiem strony. „Szkoła sopocka” dla nich to bardziej zjawisko socjologiczne niż termin z dziedziny krytyki artystycznej. Jak pisze Wnukowa: „Chciałabym wyjaśnić, że termin ten [szkoła sopocka], jak się często uważa w kołach historyków sztuki, nie oznacza bynajmniej ani stylu, ani charakteru malarstwa i rzeźby okresu realizmu socjalistycznego, który miał się rzekomo rozwijać w naszym środowisku. Nie był to styl, była to postawa polegająca na sprzeciwianiu się opinii, że postulowana tematyka i realistyczny charakter formy malarskiej wykluczają możliwości dzieła artystycznie wartościowego.”⁵¹

W innym miejscu zaś dodaje:

„Wszystko razem było niekonwencjonalne, bardzo szybkie i bardzo przyjazne, ludzie utalentowani, już dojrzały, zarazem pełni entuzjazmu i atmosfera sprzyjająca. Wiele fantazji i ryzyka.”⁵²

Sierant-Mikicicz wartość „szkoły sopockiej” dostrzega w jej wpływie na społeczeństwo

zarówno Gdańska, jak i Polski. Szkoła była kolorowym ptakiem w szarym pejzażu peerelowskiego społeczeństwa. Ci ludzie znaczyli bardzo wiele dla trójmiejskiego środowiska, pokazywali, że świat nie musi być szary i ponury jak marynarka towarzysza Wiesława.⁵³ Doskonałym dowodem silnego oddziaływania gdańskiej szkoły na środowisko Trójmiasta i Polski były lokalne teatryki studenckie z Bim-Bomem na czele. Dziś mało już kto o tym pamięta, ale Bim-Bom tworzyli studenci gdańskiej PWSSP⁵⁴ i Politechniki Gdańskiej.⁵⁵

Wracając jednak do problemu „szkoły sopockiej,” trzeba zauważyć, iż mimo panującego w Polsce socrealizmu malarstwo powstające w trójmiejskim środowisku różniło się wyraźnie od tego tworzonego w innych zakątkach Polski. Według Wnukowej „złożyły się na to różne powody. Nie byliśmy w oku cyklonu, nie byliśmy blisko żłobu – w sumie daleko od władzy. Napór polityczny był dużo mniejszy niż w Warszawie, Krakowie czy Łodzi, i nie w stronę sztuki. Tu były ważne stocznie i inne problemy, myśmy byli potrzebni także dlatego, że znajdowaliśmy kamienie z bram z polskimi orłami, rzeźbione medaliony królów, leżącą w gruzach figurę Zygmunta Augusta ze złoczonej blachy, z wieży ratuszowej. Ale co najważniejsze – większość profesorów wywodziła się z Akademii Warszawskiej i była zwrócona artystycznie ku impresjonizmowi i realizmowi, a jednocześnie to byli świetni malarze, indywidualności już ukształtowane, dla których sprawy formy, wartości malarstwa były warunkiem *sine qua non*, co stało się w tej szkole absolutnie obowiązujące.”⁵⁶

Wydaje się, że przez wiele powojennych lat Gdańsk był traktowany przez władze w sposób szczególny. Bardzo często to, co było nie do zaakceptowania w Warszawie, było możliwe do zrealizowania w Trójmieście. Doskonałym tego przykładem jest czasowe zatrudnienie na stanowiskach profesorskich w gdańskiej uczelni Jana Cybisa i Jerzego Hryniewieckiego, którzy pozbawieni wówczas byli prawa nauczania w Warszawie.⁵⁷

Czasami jako przykład typowego socrealizmu podaje się obraz namalowany wspólnie przez Krystynę Ładę-Studnicką, Teresę Pągowską, Juliusza Studnickiego, Stanisława Teisseyre’a, Józefę Wnukową, Jana Wodyńskiego, Hannę Żuław-

ską i Jacka Żuławskiego pt. *Manifestacja 1-szo Majowa w 1905 r.*,⁵⁸ który zdobył III nagrodę na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1952 roku.⁵⁹ Trudno tu jednak dopatrywać się ze strony trójmiejskich artystów jakiegoś wielkiego, politycznego zaangażowania. Jak wspomina Józefa Wnukowa:

„Właśnie w tym nastroju »radosnej twórczości« spotkał nas w roku 1950 nowy kierunek sztuki, który przyjęty przez polityków miał nas odtąd obowiązywać. Nie potraktowaliśmy tych nakazów bardzo poważnie, myślę dzisiaj, że urządziliśmy sobie w tamtym okresie rodzaj »manewrów umiejętności«, np. malowaliśmy duży obraz pod tytułem *Manifestacja 1 Majowa w 1905 roku w pięć osób*. (...) Tak między solidną pracą a przyjacielską zabawą powstało wiele obrazów (...).”⁶⁰

W innym zaś miejscu wspominając okoliczności powstania tego obrazu Wnukowa mówi:

„Myśmy się podczas malowania tego obrazu popisywali jeden przed drugim umiejętnościami. (...) Naturalnie »wspólny« obraz nie mógł być bardzo dobry, był tylko opisem zdarzenia, zresztą ciekawego wydarzenia z polskiej historii, ale tak czy owak to była zabawa w malowanie. Na zajęciach z marksizmu i leninizmu Żuławski ze Studnickim robili zawsze bardzo śmieszne rysunki i podawali sobie nawzajem. Nie traktowaliśmy tego serio. No, może Kobzdej w pewnym momencie.”⁶¹

Ojciec Jacka Żuławskiego, Zygmunt, był znanym przed wojną działaczem socjalistycznym, posłem na Sejm. Znający dobrze Jacka Żuławskiego mogliby założyć, że wysuwając propozycję namalowania obrazu o takiej tematyce, podejmował w ten sposób subtelną grę z komunistycznymi aparatczykami, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę to, że „wszystko, co Jacek mówił o ojcu, nacechowane było wielkim podziwem i uznaniem dla postawy niezłomnego działacza demokracji, którego wystąpienia w Sejmie, w okresie rządów sanacji znane były z odwagi i bezkompromisowości. Jacek mieszkał z ojcem w hotelu sejmowym w okresie swoich studiów na warszawskiej ASP, znał wielu działaczy PPS – Daszyńskiego, Niedziałkowskiego i Stańczyka, mówił, że »był wychowany w atmosferze szacunku dla praworządności i demokracji«.”⁶²

Zakochany w kulturze antycznej, prowadzący na jej temat dyskusje z Janem Parandowskim,⁶³ a przy tym wojenny towarzysz podróży wysłannika rządu londyńskiego Józefa Retingera po okupowanej Polsce,⁶⁴ nie mógł mieć złudzeń co do nowego ustroju. Zaproponował więc temat obrazu, któremu od strony formalnej niczego nie można było odmówić, a jednocześnie był to temat nawiązujący do historii polskiego ruchu socjalistycznego i tak daleki od doraźnej, ówczesnej propagandy komunistycznej w Polsce. Oczywiście, obraz spełnia wszelkie kryteria sztuki socrealistycznej, ale jednocześnie w sferze symbolicznej może być odczytywany jako swoistego rodzaju wyrafinowana gra z systemem, bo przecież trzeba pamiętać, że pierwszomajowa manifestacja roku 1905 chcąc nie chcąc wymierzona była przeciw... Rosji. Niezwykle wysublimowana, wyrafinowana, intelektualna zabawa z odbiorcą jest zresztą, moim zdaniem, typowa dla malarstwa Jacka Żuławskiego.⁶⁵ Wspomnieć tu warto jego projekt mozaiki upamiętniającej atak na Café Club w Warszawie, który oparł na micie walki Tezeusza z Minotaurem,⁶⁶ czy rysunek przedstawiający trzymającego wiosło Odyseusza rozmawiającego z bacą w Zakopanem.⁶⁷ Żuławski jest doskonałym przykładem idei, jaka składa się na mit założycielski szkoły: ważne były przyjaźnie, ważna była sztuka, ale ważna była też myśl intelektualna. Stąd dbałość o bibliotekę, stąd troska o programy nauczania.⁶⁸

Wydaje się więc, że aspiracje twórców gdańskiej PWSSP zawsze kierowały się ku akademii. Świadczyć o tym może już jej pierwsza nazwa: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych,⁶⁹ jak również pojawiające się czasami tu i ówdzie teksty, w których w stosunku do gdańskiej uczelni używano nazwy „akademia.”⁷⁰ Niestety, po niespełna pięciu latach nazwa zmieniona została na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych.⁷¹ Mimo tego rangę gdańskiej uczelni w pierwszych latach jej istnienia dostrzegano również w stolicy, czego świadectwem jest chociażby fakt, iż po przeprowadzonej w roku 1950 reformie wyższego szkolnictwa artystycznego gdańska uczelnia jako jedyna spośród wyższych szkół sztuk plastycznych obok akademii krakowskiej i warszawskiej mogła poszczycić się Wydziałem Malarstwa.⁷² Jak wspomina Teisseyre:

„malarstwo i rzeźba miały zostać wyłącznie w akademiach, pozostałe wyższe szkoły miały zajmując się wyłącznie architekturą wewnątrz, ceramiką, meblem, tkaniną. Przy czym podzielono: Łódź się miała zajmować tkaniną, Wrocław ceramiką, Poznań sprzętem. Jedyne wyjątek nastąpił na Wybrzeżu, dlatego, że i Marian Wnuk i myśmy znowu »brali« Sowieców. W tym rozstrzygającym momencie była rozpisana taka wystawa: *Młodzież walczy o pokój*.⁷³ Reforma się odbywała w 50-tym roku, w jesieni. Na początku 50-tego roku rozpisano tę wystawę i studenci nie mieli chęci przygotować się do niej. Myśmy z Marianem Wnukiem świetnie się zorientowali, że będzie wprowadzony socrealizm, to jeśli my chcemy obronić na Wybrzeżu rzeźbę i malarstwo, to jedyne wyjście z tego, to żeby studenci gremialnie wzięli udział w tej wystawie. Myśmy to wszystko im wytłumaczyli w Grand Hotelu, przy wódce. Powiedzieliśmy – koncesji generalnej nie należy robić. Trzeba spróbować pogodzić jednak wartości malarskie czy rzeźbiarskie z tym, żeby było jednocześnie i tematycznie. I zaczęliśmy chodzić ze studentami, np. Studnicki wyszukał sobie Centralę Rybną i namalował zresztą obraz stamtąd, taki z przodownicą. Nawet niezły. Z portów to są nawet bardzo... plastycznie frapujące motywy. I nagle na tej wystawie, która została dość gremialnie obsadzona przez naszych studentów – oni wzięli większą część nagród – i teraz ta [Irena] Mangelowa, która robiła reformę i Sokorski: jak tu związać malarstwo i rzeźbę w tej Akademii w krzakach w Sopocie, jak oni wzięli większość nagród! I zostawili nam (...) malarstwo i rzeźbę.”⁷⁴

Na marginesie zauważyć należy, że ranga gdańskiej uczelni budowana była w bardzo przemyślany sposób. Polegało to na zachowaniu względnej jedności i niezależności w sferze estetycznej, nieustannych zabiegach w ministerstwie o kolejne etaty dydaktyczne oraz – mimo niesprzyjających warunków – podtrzymywaniu i rozwijaniu kontaktów międzynarodowych. Tak się złożyło, że przed drugą wojną światową wszyscy z założycieli szkoły spędzili kilka lat na zachodzie Europy, głównie we Francji i Włoszech. Zadziergnięte wtedy przyjaźnie przetrwały wojenną zawieruchę i zaowocowały po jej zakończeniu. Między innymi w ten sposób, dzięki wsparciu

Żuławskiego, do paryskiej pracowni Fernanda Légera trafił Ostrowski, późniejszy profesor malarstwa gdańskiej PWSSP. Ale w tym wszystkim najistotniejsze były chyba towarzyskie znajomości i pozycja, jaką na ówczesnej politycznej szachownicy PRL-u zajmowali dwaj inni malarze: Strzałecki i Teisseyre. Pierwszy z nich, przedwojenny lewicowy ideowiec, członek Komunistycznej Partii Francji, dzięki przyjaźni z Louistem Aragonem, już w marcu 1932 roku stał się członkiem Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires,⁷⁵ stowarzyszenia, do którego należeli między innymi Henri Cartier-Bresson, André Breton, Luis Buñuel, Claude Cahun, Max Ernst czy Max Lingner. Po przeniesieniu Nachta-Samborskiego z Sopotu do Warszawy władze uczelni rozpoczęły starania o zatrudnienie w Sopocie Teisseyre'a, który w owym czasie pełnił funkcję rektora w Poznaniu.⁷⁶ Pozyskanie tego sprawnego organizatora i świetnego erudyty było ze strony prof. Wodyńskiego, pełniącego wówczas obowiązki rektora sopockiej uczelni, doskonałym posunięciem. Można zaryzykować twierdzenie, że dzięki swoim licznym koneksjom w aparacie władzy Teisseyre skutecznie budował rangę szkoły⁷⁷ i – co w tym przypadku niezwykle istotne – również na arenie międzynarodowej. W latach 1954–1963 był delegatem Polski na kongresach Association Internationale des Arts Plastiques,⁷⁸ będąc równocześnie od 1960 roku członkiem Komitetu Wykonawczego tegoż stowarzyszenia.⁷⁹ Prócz tego w roku 1954 został członkiem Polskiego Komitetu ds. UNESCO.⁸⁰ Dobrze wykształcony, przyzwoicie władający francuskim, przystojny, szarmancki wobec kobiet, miły wobec rozmówców, a przy tym świetny artysta, był doskonałą wizytówką gdańskiej uczelni. Nic więc dziwnego, że będąc rektorem, za jeden ze swoich celów postawił sobie przekształcenie szkoły w akademię.

O ile trudno byłoby oczekiwać, iż tuż po powołaniu uczelni podniesie się od razu jej rangę, o tyle kilkanaście lat później, w końcu lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, musiała rysować się realna na to szansa. Było coś na rzeczy, skoro w tekście zamieszczonym w publikacji wydanej z okazji dwudziestolecia istnienia szkoły Zdzisław Kępiński pisze: „Wiadomo, że Uczelnia od dawna zabiega o przyznanie tytułu Akademii.”⁸¹ Wiele

wskazuje na to, że przygotowania do podniesienia rangi uczelni pojawiły się już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Podjął je ówczesny rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, prof. Teisseyre. W pierwszych powojennych latach powszechną w wyższych szkołach sztuk plastycznych praktyką było nauczanie przedmiotów teoretycznych przez artystów i projektantów. Dobrze osadzony w ówczesnych kręgach władzy Teisseyre doskonale zdawał sobie sprawę, że status akademii wymaga innego potraktowania teorii i jej nauczania, niż to miało miejsce w szkole typu zawodowego. Z tego powodu, jeżeli władze uczelni poważnie myślały o podniesieniu rangi szkoły, musiały dokonać gruntownych zmian na tym polu. Pierwszym krokiem ku temu było zatrudnienie w 1958 roku na stanowisku wykładowcy historii sztuki Teresy Sierant, jednej z nielicznych wówczas w Trójmieście osób legitymujących się tytułem magistra historii sztuki.⁸² Rok później rektor Teisseyre zatrudnił w uczelni prof. Zdzisława Kępińskiego,⁸³ z którym znał się i przyjaźnił jeszcze z okresu swojego pierwszego rektorowania w poznańskiej PWSSP. Pismem datowanym na 21 grudnia 1959 roku rektor PWSSP w Gdańsku, prof. Teisseyre powierzał prof. Kępińskiemu pełnienie obowiązków kierownika nowo wówczas utworzonej Międzywydziałowej Katedry Zespołowej Historii Sztuki i Przedmiotów Teoretycznych,⁸⁴ którą później, już po odejściu Kępińskiego ze szkoły, przez wiele lat będzie kierował prof. Haupt.⁸⁵ Na nic się to jednak zdało. Historia tak się potoczyła, że nic z tych wysiłków nie wyszło, zaś rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki, po którym tak wiele sobie wtedy obiecywano, ograniczało się jedynie do ustalenia rodzaju studiów prowadzonych przez wyższe szkoły artystyczne.⁸⁶ Musiało minąć kolejnych trzydzieści lat, i dopiero przemiany społeczno-polityczne, jakie zaszły w naszym kraju po roku 1989 sprawiły, że w połowie lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku uczelnia mogła zmienić nazwę na Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.⁸⁷ Tak więc się składa, że przymuszeni pandemią obchodzimy w 2021 roku zarazem rozciągnięty w czasie jubileusz 75-lecia istnienia uczelni oraz 25-lecie podniesienia jej do rangi akademii – Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.



RZECZPOSPOLITA POLSKA
MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

L. dz. 1920/1/11022

Warszawa, dn. 6 grudnia 1945 r.

Z A R Z A D Z E N I E

57/45

Ministra Kultury i Sztuki
z dnia 6 grudnia 1945 r.

w sprawie przekształcenia Państwowego Instytutu
Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie.

Na podstawie art. 1 dekretu P.K.W.N. z dnia
15.9.1944 r. /D.U.R.P.Nr 5 poz. 25/ zarządzam co
następuje:

- § 1. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych
w Gdańsku z siedzibą w Sopocie przekształ-
ca się na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk
Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie.
- § 2. Zarządzenie niniejsze wchodzi w życie z
dniem 1 grudnia 1945 r.



MINISTER

Leon Kierulow

Przypisy

¹ Józefa Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz, cz.2, *Pomerania* nr 3 (maj 1995): 45.

² Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 grudnia 1945 r., L. dz. 1972/V/11022, obowiązujące od dnia 1 grudnia 1945 r., zob.: Józefa Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965* (Gdańsk: PWSSP w Gdańsku, 1965), 9 (il. 2); por.: Józefa Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” w *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987), 71–72. Adam Pawlak w odniesieniu do początkowego okresu działania szkoły używa jej późniejszej (obowiązującej dopiero od jesieni 1950 roku) nazwy: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, zob.: Adam Pawlak, „O malarstwie gdańskim w latach 1945–1955,” *Gdański Rocznik Kulturalny* 11 (1988): 197, 199; zaś Władysław Jackiewicz błędnie przesuwając moment powstania szkoły na rok 1946, zob.: Władysław Jackiewicz, „Plastyki Wybrzeża Gdańskiego,” *Gdański Rocznik Kulturalny* 1 (1964): 91. Wnukowa podaje, że pierwsza inauguracja roku akademickiego odbyła się 15 października 1945 roku, zob.: Józefa Wnukowa, „U źródeł szkoły talentów i charakterów,” *Gdański Rocznik Kulturalny* 10 (1987): 174. A tak na marginesie, zastanawiające jest, że na zarządzeniu ministra wpisana została data wystawienia dokumentu, przypadająca na dzień św. Mikołaja.

³ Trudno by tu wymienić wszystkie prace poruszające interesujący nas problem. Niemniej z tekstów wartych uwagi wymienić należy obie księgi rocznicowe, które dają nam kompendium wiedzy na temat gdańskiej uczelni, zob.: Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*; Wojciech Zmorzyński, red., *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność* (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005). Pierwsza z nich powstała na dwudziestolecie szkoły, druga z okazji sześćdziesięciolecia jej istnienia. Prócz tego warty mi lektury są: Wnukowa, „U źródeł szkoły talentów i charakterów,” 174–188; Elżbieta Kal, „Początki gdańskiego środowiska plastycznego (1945–1946),” *Gdański Rocznik Kulturalny* 18 (1999): 73–94; Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa, obrazy* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2009); Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemileczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo/obraz, 2001). Warto również zajrzeć do: Zdzisław Kępiński, *Dwadzieścia pięć lat malarstwa Wybrzeża Gdańskiego w PRL. Wstęp do katalogu wystawy, XXV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* (Sopot: BWA, 1972), 3–21; Jerzy Strumieński, „20 lat środowiska plastycznego na Wybrzeżu. Szkic do monografii,” *Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomorzoznawcze* nr 15 (1967): 51–89. Wartą polecenia jest również praca naszego zmarłego ponad dwadzieścia lat temu kolegi, Adama Pawlaka. Choć tylko fragmentarycznie podejmuje problematykę dziejów gdańskiej akademii, to może być pomocna przez wzgląd na zamieszczone w niej krótkie charakterystyki twórczości wybranych trójmiejskich artystów (Zdzisława Kałędkiwicza, ss.200–201; Mariana Mokwy, ss.201–202; Antoniego Suchanka, ss.202–203; Stanisława Chlebowskiego, ss.203–204; Maksymiliana Kasprowicza, s.204; Stanisława Michałowskiego, ss.204–205; Władysława Lama, ss.205–206; Zygmunta Karolaka, s.206; Kazimierza Śramkiewicza, ss.206–207; Aleksandra Kobzdeja, s.207), zob.: Pawlak, „O malarstwie gdańskim w latach 1945–1955,” 197–208; Podobnie potraktować można też książkę Ignacego Witza, zob.: Ignacy Witz, *Plastyki Wybrzeża* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969).

Mankamentem większości opracowań poświęconych dziejom gdańskiej szkoły jest to, że powtarzają one te same informacje, operując na tym samym materiale źródłowym. Nadziej na zmianę tej sytuacji są badania prowadzone przez Annę Zelmańską-Lipnicką, czego próbkę dostajemy zarówno w jej publikacjach, zob.: Anna Zelmańska-Lipnicka, „Znaczenie obecności. Miejsca, ludzie, zdarzenia,” w *Stanisław Teisseyre (1905–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny (Sopot: Muzeum Sopotu, 2017), 42–49. Katalog wystawy. A także w jej licznych wystąpieniach, jak m.in. wykład poświęcony Januszowi Strzaleckiemu wygłoszony 14 października 2020 w Muzeum Narodowym w Krakowie w Pawilonie Józefa Czapkiego, zob.: Anna Zelmańska-Lipnicka, „Janusz Strzalecki – zapomniany kapista,” dostępny 21 lipca 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IeQFJWDqzU>.

⁴ Jednymi z najważniejszych problemów badawczych dotyczących gdańskiej akademii jest moim zdaniem zbadanie powiązań trójmiejskich artystów z nurtami awangardy europejskiej oraz przebadanie relacji sztuki i polityki. Tekst Huberta Bilewicza tylko sygnalizuje ten problem, por.: Bilewicz, „Szkoła sopocka między kompromisem a konformizmem.” Prócz tego, w analizie dorobku gdańskiej uczelni warto by było wyjść poza utarte standardy, zmienić punkt odniesienia i wpisać dokonania trójmiejskich artystów w panoramę sztuki europejskiej i światowej.

⁵ Sprawozdania z zebrania Zarządu Głównego ZPAP w Warszawie w dniach 16–18 lipca 1945 r., na którym podjęto Uchwałę w sprawie Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów ZPAP, zob.: „Zebranie Zarządu Głównego ZPAP,” *Przegląd Artystyczny. Biuletyn informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków* nr 1 (wrzesień 1945), 10, cyt. za: <https://kpbc.umk.pl/Content/215903/Publikacja-WiMBP-070727.pdf>, dostępny 03 czerwca 2021. Kal podaje, że zjazd odbywał się na przełomie sierpnia i września i zakończył się 2 września, zob.: Kal, „Początki gdańskiego środowiska plastycznego (1945–1946),” 73, 81, por.: Eadem, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa, obrazy*, 13. Leon Dołżycki podaje, że zjazd obradował w dniach od 28 sierpnia do 2 września, zob.: Leon Dołżycki, „Walny Zjazd Artystów Plastyków,” *Twórczość. Miesięcznik Literacko-Krytyczny* nr 3 (październik 1945): 184; por.: Magdalena Nowak, „Pedagogiczna działalność Leona Dołżyckiego,” *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny* 117 (1988): 93–113.

⁶ Zob.: [Kazimierz Tomorowicz], „Ramowy program szkolnictwa artystycznego plastyki w Polsce. Projekt Związku Polskich Artystów Plastyków,” *Przegląd Artystyczny. Biuletyn informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków* nr 1 (wrzesień 1945): 4, cyt. za: <https://kpbc.umk.pl/Content/215903/Publikacja-WiMBP-070727.pdf>, dostępny 03 czerwca 2021.

⁷ Na podstawie informacji uzyskanej od prof. Wnukowej w trakcie rozmowy przeprowadzonej w listopadzie 1993 r. Prof. Wnukowa potwierdza to później w wywiadzie udzielonym Henryce Dobosz, mówiąc: „Jacek Żuławski odegrał w tym największą rolę, bo on był żeglarzem, oboje z Hanką znali Gdańsk i Gdynię sprzed wojny. Wraz z jego przyjazdem do Łańcuchowa weszło nowe życie,” zob.: Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.2, 27. Informację taką znajdujemy również w „sylwetce” prof. Hanny Żuławskiej pióra prof. Wnukowej, zob.: Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników: „Hanna Żuławska,” sygn. Ż9, s.151.

⁸ Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 53.

⁹ Zdziwiająco jest, że mało kto zwracał do tej pory uwagę na to, że Hanna Żuławska w metryce urodzenia i chrztu zapisana została jako Anna Klementyna, zob.: Świadeństwo urodzenia i chrztu, „Hanna Żuławska,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. Ż9, s.11. Co ciekawe dopiero od początków roku 1977, i to tylko w korespondencji służbowej, zaczyna występować pod imieniem danym jej na chrzcie, zob.: Pismo prof. Władysława Jackiewicza, rektora PWSSP w Gdańsku z dnia 22 marca 1977, „Hanna Żuławska,” s.134; por.: „Hanna Żuławska,” s.135-138. Warto jednak podkreślić, iż w korespondencji prywatnej ciągle podpisuje się imieniem Hanna, zob.: „Hanna Żuławska,” s.140.

¹⁰ Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.2, 25–26; por.: Eadem, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 53.

¹¹ Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 53–54.

¹² Ibidem, 70–71.

¹³ Doskonałą tego ilustracją jest odsłonięty kilka lat później, w 1969 roku, pomnik *Tym, co za polskość Gdańska* autorstwa Wawrzyńca Sampa i Wiesława Pietronia. W swojej symbolice pomnik ten odnosi się zarówno do rzezi Gdańska w 1308 r., jak również do inkorporacji miasta nad Motławą i wojny trzynastoletniej lat 1454–1466 oraz stawia znak równości pomiędzy zwycięstwem grunwaldzkim roku 1410 i pokonaniem hitlerowskich Niemiec w roku 1945.

¹⁴ Sławomir Kitowski, *Gdynia, miasto z morza i marzeń. Księga ilustrowanych dziejów Gdyni. Od kaszubskiej wioski do morskiej stolicy Polski* (Gdynia: Sławomir Kitowski/Studio Spartan, 1997).

¹⁵ Gdynia uzyskała prawa miejskie w 1926 roku.

¹⁶ Wojciech Zmorzyński, *Antoni Suchanek. Malarstwo, rysunek* (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2003). Katalog wystawy; por.: *Morze Antoniego Suchanki*, z cyklu *Polscy Artyści o Morzu*, red. Monika Jankiewicz-Brzostowska (Gdańsk: Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, 2010).

¹⁷ Kal, „Początki gdańskiego środowiska plastycznego (1945-1946),” 75; por.: Jackiewicz, „Plastycy Wybrzeża Gdańskiego,” 90.

¹⁸ Urodzony w 1898 roku Mokwa, po nauce w pelplińskim Collegium Marianum i starogardzkim Królewskim Gimnazjum Frydrykowskiemu, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Norymberdze, później przeniósł się do Monachium, by w końcu znaleźć się w Berlinie. Mimo powszechnej spotykanej informacji o jego studiach w akademiach monachijskiej i berlińskiej trudno znaleźć na to potwierdzenie w źródłach. Co więcej, pojawia się czasami informacja, że w Berlinie studiował malarstwo między innymi w pracowni Adolfa Vogla, co jest raczej niemożliwe bowiem o cztery lata starszy od Mokwy Vogel przebył do Berlina dopiero ok. 1925 roku. Nie dziwi więc, że trudno szukać jego nazwiska w wykazach studentów berlińskiej uczelni i jedynie w alfabetycznym spisie studentów semestru letniego roku 1909 pojawia się skreślone nazwisko Mokwy z zamieszczoną obok adnotacją: „nie zapłacono,” zob.: Romuald Tadeusz Bławat, *Stolem z morza i Kaszub. Życie i twórczość Mariana Mokwy (1889-1987)* (Pelplin: Bernardinum, 2018); por.: Wojciech Zmorzyński, *Marian Mokwa. Malarstwo* (Pelplin: Wydawnictwo Bernardinum, 2003).

¹⁹ Kal, „Początki gdańskiego środowiska plastycznego (1945-1946),” 74.

²⁰ Ibidem, 74.

²¹ Szerzej o przedwojennym środowisku artystycznym Gdyni pisze Kal, zob.: Ibidem, 74-76.

²² Juliusz Żuławski, „Jacek na zawsze zapamiętany,” w *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987), 19; por. Marek Żuławski, „Jacek,” w Ibidem, 14; Krystyna Chojnowska-Listkiewicz, „Kapitan Jacek Żuławski,” w Ibidem, 127 passim; Gabriel Groch, „Wspomnienia żeglarskie,” w Ibidem, 115 passim.

²³ Hanna Żuławska, „Lata młodości,” w Ibidem, 36.

²⁴ Ibidem, 36.

²⁵ Juliusz Studnicki i jego przyszła żona Krystyna Łada studiowali wraz z Żuławskim u Felicjana Kowarskiego w krakowskiej ASP, a później, po przeniesieniu się profesora do Warszawy, całą pracownią podążyli za nim do stolicy. Prócz wymienionych Żuławskiego i Studnickich do grupy tej należeli: Waclaw Taranczewski, Adam Kosowski, Marian Jeszke, Jan Wodyński, Maria Różycka i Maria Szulczewska, zob.: Żuławska, „Lata młodości,” *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 25–27.

²⁶ Którego w sierpniu 1945 roku Zarząd Główny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków delegował w charakterze inspektora akcji przesiedleńczej artystów plastyków na teren Pomorza (Gdańska, Gdyni, Sopotów [pisownia oryginalna], Elbląga, Szczecina i innych), zob.: „Zebranie Zarządu Głównego ZPAP,” *Przegląd Artystyczny. Biuletyn informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków* nr 1 (wrzesień 1945): 10, cyt. za: <https://kpbc.umk.pl/Content/215903/Publikacja-WiMBP-070727.pdf>, dostępny 03 czerwca 2021.

²⁷ „Kronika,” w Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 166; por.: Stanisław Konarski, „Janusz Strzałecki,” w *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIV, cyt. za: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/janusz-strzalecki>, dostępny 03 czerwca 2021.

²⁸ W „pracowni” Pankiewicza.

²⁹ W wystawie tej, prócz Jacka i Hanny Żuławskich oraz Juliusza Studnickiego i Krystyny Łady, swe prace pokazali Zdzisław Ruszkowski i Jan Zawadowski, zob.: Żuławska, „Lata młodości,” *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 35.

³⁰ W ramach Żegoty – Rady Pomocy Żydom przy Delegaturze Rządu RP na Kraj, do której zarówno Wnukowa, jak i Strzałecki należeli.

³¹ Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.2, 25.

³² Ibidem, 22 passim; por.: Halina Micińska-Kenarowa, *Długi wdzięczności*, wybór tekstów i posłowie Jerzy Timoszewicz (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2003), 301.

- ³³ Zamordowanych wówczas zostało od 40 do 60 tysięcy mieszkańców tej warszawskiej dzielnicy, zob.: Piotr Gursztyn, *Rzeź Woli. Zbrodnia nierozliczona* (Warszawa: Wydawnictwo Demart, 2018), 81 passim; por.: <https://dzieje.pl/aktualnosci/powstanie-warszawskie-rzez-woli>, [online: 21.06.02].
- ³⁴ Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.2, 20.
- ³⁵ Micińska-Kenarowa, *Długi wdzięczności*, 298.
- ³⁶ Halina Kenarowa, „Dzieje Przyjaźni,” *Literatura* nr 50 (1978), cyt. za: Halina Kenarowa, „Dzieje Przyjaźni,” w *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 49.
- ³⁷ Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 71–72.
- ³⁸ Stanisław Teisseyre, „Jak braliśmy Sowietów,” rozmowę przepr. Jarosław Maszewski, *Czas Kultury* nr 7 (1988): 35.
- ³⁹ Tak Micińska-Kenarowa nazywała pomoc i wsparcie udzielane przez Wnuka najbardziej utalentowanym uczniom Kenara, zob.: Micińska-Kenarowa, *Długi wdzięczności*, 260.
- ⁴⁰ *Ibidem*, 261.
- ⁴¹ Nie on zresztą jeden. Innym sławnym lwowskim studentem Mariana Wnuka, który za swym profesorem ściągnął na Wybrzeże, był późniejszy rektor PWSSP w Gdańsku prof. Franciszek Duszeńko.
- ⁴² O powojennych początkach malarstwa gdańskiego wyczerpująco pisze Kal, zob.: Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa, obrazy*.
- ⁴³ Z siedzibą w Sopocie. Stefan Listowski objął pracownię projektowania architektury, Włodzimierz Padlewski zaś pracownię projektowania mebla, zob.: „Kronika,” w Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 168.
- ⁴⁴ Małgorzata Cackowska, „Być uczniem, być nauczycielem” (rozmowa przeprowadzona z profesorem Włodzimierzem Padlewskim), w *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. i oprac. Hubert Bilewicz (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2008), 67–68.
- ⁴⁵ Jacek Friedrich, „Odbudowa” (rozmowa przeprowadzona z profesorem Włodzimierzem Padlewskim), w *Ibidem*, 57.
- ⁴⁶ Zob.: „Kronika,” w Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 174.
- ⁴⁷ Zob.: *Ibidem*, 168.
- ⁴⁸ Zob.: *Ibidem*, 194–202.
- ⁴⁹ Zob.: *Ibidem*, 176.
- ⁵⁰ Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, 8–9.
- ⁵¹ Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 73; por.: Eadem, „U źródeł szkoły talentów i charakterów,” 179.
- ⁵² Józefa Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz, cz.3, *Pomerania* nr 4 (1995): 18.
- ⁵³ Teresa Sierant-Mikicicz w rozmowie z Romanem nieczyporowskim, Gdańsk, 22 maja 2021; Towarzysz "Wiesław" to pseudonim Władysława Gomułki, I sekretarza KC PZPR w latach 1956–1970.
- ⁵⁴ Głównie studentów z pracowni prof. Juliusza Studnickiego z Jackiem Fedorowiczem na czele.
- ⁵⁵ Afanasjew z Sopotu [Jerzy Afanasjew], *Sezon kolorowych chmur. Bim-Bom..., Co-To..., Cyrk...* (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1968), 11 passim.
- ⁵⁶ Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.3, 19.
- ⁵⁷ Wnukowa, „U źródeł szkoły talentów i charakterów,” 177. Dwie dekady później podobna sytuacja będzie miała miejsce z zatrudnieniem prof. Marii Janion w Uniwersytecie Gdańskim.
- ⁵⁸ Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, 23.
- ⁵⁹ Według wydawnictwa rocznicowego z 1965 r. była to trzecia Ogólnopolska Wystawa Plastyki, zob.: Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 53 i 73; według katalogu zaś była to druga wystawa, zob.: *II Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo – Rzeźba – Grafika*, Zachęta, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, grudzień 1951–luty 1952 (Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, 1952), 27. Katalog wystawy, cyt. za: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/57fcadb9b4c57.pdf> dostępny 11 maja 2021.
- ⁶⁰ por.: Wnukowa, „U źródeł szkoły talentów i charakterów,” 179.
- ⁶¹ Wnukowa, „Długie życie upartej dziewczynki,” cz.3, 19. O kulisach powstania tego obrazu wspomina też Teisseyre, zob.: Teisseyre, „Jak braliśmy Sowietów,” 38.
- ⁶² Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 68–69.
- ⁶³ *Ibidem*, 60–62.
- ⁶⁴ *Ibidem*, 69.
- ⁶⁵ Żuławski nie był w tym osamotniony, czego chociażby przykładem obraz Jana Ignacego Wodyńskiego, *Dzierżyński i Gorki na Capri*. Obraz ten odnosi się do zdarzenia z 1911 roku, kiedy to Feliks Dzierżyński odwiedził Maksima Gorkiego. Obaj wtedy, ze względów zdrowotnych, przebywali na tej włoskiej wyspie na Morzu Tyrreńskim. Niemniej podjęcie takiego tematu mogło grać

swoją wieloznacznością, szczególnie w zniszczonej wojną powojennej Polsce, w której Capri była synonimem luksusu. A tak na marginesie, to czasami zastanawiam się też, czy na *Bar mleczny* Wnukowej nie można by było spojrzeć poprzez pryzmat *Un bar aux Folies Bergère* Édouarda Maneta.

⁶⁶ Wnukowa, „Śladami Jacka Żuławskiego,” 62.

⁶⁷ Ibidem, 61 passim.

⁶⁸ Czego doskonałym dowodem jest „krystalizacja programu studiów na Wydziale Architektury – stopniowe wprowadzenie przedmiotów teoretycznych i technicznych koniecznych dla pełnego wykształcenia architekta projektującego wnętrze”, zob.: Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 184–186.

⁶⁹ Ibidem, 166.

⁷⁰ Marian Brandys, „Rozmowy kulturalne,” *Rejsy* (dodatek do *Dziennika Bałtyckiego*) nr 16 (1948): 1, cyt. za: Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa, obrazy*, 27.

⁷¹ Nazwę Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych przyjęto dopiero w wyniku reformy szkolnictwa artystycznego w roku 1950.

⁷² Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 162.

⁷³ Wystawa miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie, w październiku i listopadzie roku 1950.

⁷⁴ Teisseyre, „Jak braliśmy Sowietów,” 36–37.

⁷⁵ Zob.: „Janusz Strzałęcki,” Ankieta Personalna, s.3, „Janusz Strzałęcki,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. S2, s.6.

⁷⁶ „Stanisław Teisseyre,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. T7, s.12 passim.

⁷⁷ Znamiennie są tu starania o prof. Teisseyre’a, ówczesnego rektora PWSSP o zatrudnienie w uczelni Piotra Potworowskiego. W korespondencji z Ministerstwem Kultury i Sztuki Teisseyre opisuje Potworowskiego jako cieszącego się międzynarodowym uznaniem, jednego z najwybitniejszych malarzy współczesnych, „członka London Grup [pisownia oryginalna] i Królewskiej Akademii Zachodniej Anglii i zarazem profesora jednej z najwybitniejszych nowoczesnych Akademii Sztuk Pięknych w Bath,” zob.: „Piotr Potworowski,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. P19, ss.3–4. Chociaż, jak zauważa Zdzisław Kępiński, przyjeżdżając do Polski Potworowski „poczuł się, nie jak się spodziewał, na czele, ale jakby trochę przy końcu uformowanego już procesu,” zob.: Zdzisław Kępiński, *Piotr Potworowski* (Warszawa: Arkady, 1978), 34. Piotr Piotrowski zauważ jednak: „artysta stara się dotrzymać kroku dynamice artystycznej polskiej odwilży. Przyjeżdżając z raczej konserwatywnej Anglii, a przynajmniej z kraju, w którym to, co nowe, dynamiczne i otwarte, spychane było podówczas na margines, trafia na okres wręcz »popolitego ruszenia« modernizmu,” zob.: Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2007), 118; por.: Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992), 103 passim. Na marginesie zauważyć należy, że mimo pracy w Polsce, Potworowski nie zrezygnował z obywatelstwa brytyjskiego, stąd co pewien czas musiał przedłużać swoją wizę pobytową, zob.: „Piotr Potworowski,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. P19, s.14.

⁷⁸ W 1954 r. w Wenecji, w 1957 r. w Jugosławii, w 1960 r. w Wiedniu (w dniach 20.09–02.10.1960), w 1963 r. w Nowym Jorku, zob.: „Stanisław Teisseyre,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. T7, ss.97, 100, 118.

⁷⁹ „Stanisław Teisseyre,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. T7, ss.97, 122.

⁸⁰ Ibidem, s.93.

⁸¹ Zdzisław Kępiński, „Wstęp,” w Wnukowa, red., *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, 2–3.

⁸² „Teresa Sierant,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. S158, ss.43–44, 46.

⁸³ Specjalizującego się w historii sztuki współczesnej profesora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, zob.: Wojciech Suchocki, „Zdzisław Kępiński (1911–1978),” *Rocznik Historii Sztuki* t.37 (2012): 62–63.

⁸⁴ „Zdzisław Kępiński,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. K14, ss.8–10.

⁸⁵ Kierownikiem wzmiankowanej katedry Haupt zostaje w 1960 roku i pozostaje na tym stanowisku aż do początków lat siedemdziesiątych, zob.: „Adam Haupt,” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. H22, ss.116–117, 132.

⁸⁶ Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 22 września 1969 r. w sprawie ustalenia rodzaju studiów prowadzonych przez wyższe szkoły artystyczne, *Dziennik Ustaw*, 1969, nr 28, poz. 223.

⁸⁷ Do rangi akademii uczelnia podniesiona została na mocy Ustawy z dn. 4 lipca 1996 r. O zmianie nazw niektórych wyższych szkół artystycznych, zob.: *Dziennik Ustaw*, 1996, nr 100, poz. 462, cyt. za: <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19961000462>, dostępny 02 czerwca 2021.

Bibliografia

ARCHIWUM ASP W GDAŃSKU

- „Haup, Adam.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. H22.
 „Kępiński, Zdzisław.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. K14.
 „Potworowski, Piotr.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. P19.
 „Sierant, Teresa.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. S158.
 „Teisseyre, Stanisław.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. T7.
 „Żuławska, Hanna.” Archiwum ASP w Gdańsku, Zbiór: Teczki Osobowe Pracowników, sygn. Ż9.

PUBLIKACJE

- Afanasjew z Sopotu [Afanasjew Jerzy]. *Sezon kolorowych chmur. Bim-Bom..., Co-To..., Cyrk...* Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1968.
- Bilewicz, Hubert, red. i oprac. *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2008.
- Bilewicz, Hubert. „Szkola sopocka między kompromisem a konformizmem.” W *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, red. Elżbieta Pilecka i Katarzyna Kluczajd, 367-377. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2009.
- Bławat, Romuald Tadeusz. *Stolem z morza i Kaszub. Życie i twórczość Mariana Mokwy (1889-1987)*. Pelplin: Bernardinum, 2018.
- Cackowska, Małgorzata. „Być uczniem, być nauczycielem” (rozmowa przeprowadzona z profesorem Włodzimierzem Padlewskim). W *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, Hubert Bilewicz, red. i oprac., 67-78. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2008.
- Chojnowska-Listkiewicz, Krystyna. „Kapitan Jacek Żuławski.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 127-142. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Czerni, Krystyna. *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- Dołżycki, Leon. „Walny Zjazd Artystów Plastyków.” *Twórczość. Miesięcznik Literacko-Krytyczny* nr 3 (październik 1945): 184-186.
- Friedrich, Jacek. „Odbudowa” (rozmowa przeprowadzona z profesorem Włodzimierzem Padlewskim). W *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, Hubert Bilewicz, red. i oprac., 57-66. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2008.
- Groch, Gabriel. „Wspomnienia żeglarskie.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 115-126. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Gursztyn, Piotr. *Rzeź Woli. Zbrodnia nierozliczona*. Warszawa: Wydawnictwo Demart, 2018.
- Jackiewicz, Władysław. „Plastycy Wybrzeża Gdańskiego.” *Gdański Rocznik Kulturalny* nr 1 (1964): 90-94.
- Kal, Elżbieta. *Malarstwo gdańskie 1945-1959. Ludzie, słowa, obrazy*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2009.
- Kal, Elżbieta. „Od akademii in spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.” W *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, 15-103. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005.
- Kal, Elżbieta. „Początki gdańskiego środowiska plastycznego (1945-1946).” *Gdański Rocznik Kulturalny* 18 (1999): 73-94.
- Kenarowa, Halina. „Dzieje Przyjaźni.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 39-52. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Kępiński, Zdzisław. *Piotr Potworowski*. Warszawa: Arkady, 1978.
- Kępiński, Zdzisław. *Dwadzieścia pięć lat malarstwa Wybrzeża Gdańskiego w PRL. Wstęp do katalogu wystawy, XXV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*. Sopot: BWA, 1972.
- Kępiński, Zdzisław. „Wstęp.” W *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945-1965*, red. Józefa Wnukowa, 2-3. Gdańsk: PWSSP w Gdańsku, 1965.
- Kitowski, Sławomir. *Gdynia, miasto z morza i marzeń. Księga ilustrowanych dziejów Gdyni. Od kaszubskiej wioski do morskiej stolicy Polski*. Gdynia: Sławomir Kitowski/Studio Spartan, 1997.
- Konarski, Stanisław. „Janusz Strzalecki.” W *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIV, cyt. za: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/janusz-strzalecki>.
- Mansfeld, Bogusław. „Wstęp.” W *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, 9-13. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005.
- Micińska-Kenarowa, Halina. *Długi wdzięczności. Wybór tekstów i posłowie Jerzy Timoszewicz*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2003.
- Morze Antoniego Suchanka*. Z cyklu Polscy Artyści o Morzu. Red. Monika Jankiewicz-Brzostowska. Gdańsk: Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, 2010.

- Nowak, Magdalena. „Pedagogiczna działalność Leona Dołżyckiego.” *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny* 117 (1988): 93-113.
- Pawlak, Adam. „O malarstwie gdańskim w latach 1945-1955.” *Gdański Rocznik Kulturalny* 11 (1988): 197-208.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2007.
- Strumiński, Jerzy. „20 lat środowiska plastycznego na Wybrzeżu. Szkic do monografii.” *Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomoroznawcze* nr 15 (1967): 51-89.
- Suchocki, Wojciech. „Zdzisław Kepiński (1911–1978).” *Rocznik Historii Sztuki*, t.37 (2012): 51-67.
- Teisseyre, Stanisław. „Jak braliśmy Sowietów.” Rozmowę przepr. Jarosław Maszewski. *Czas Kultury* nr 7 (1988): 34-55.
- Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo/obraz, 2001.
- [Tomorowicz, Kazimierz], „Ramowy program szkolnictwa artystycznego plastyki w Polsce. Projekt Związku Polskich Artystów Plastyków.” *Przegląd Artystyczny. Biuletyn informacyjny Związku Zawodowego polskich Artystów Plastyków* nr 1 (wrzesień 1945): 3-6.
- Witz, Ignacy. *Plastycy Wybrzeża*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.
- Wnukowa, Józefa. „Długie życie upartej dziewczynki,” z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz, cz.2, *Pomerania* nr 3 (1995): 20-27.
- Wnukowa, Józefa. „Długie życie upartej dziewczynki,” z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz, cz.3, *Pomerania* nr 4 (1995): 16-24.
- Wnukowa, Józefa. „Długie życie upartej dziewczynki,” z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz, cz.4, *Pomerania* nr 5 (1995): 42-45.
- Wnukowa, Józefa. „Śladami Jacka Żuławskiego.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 53-88. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Wnukowa, Józefa, red. *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945-1965*. Gdańsk: PWSSP w Gdańsku, 1965.
- „Zebranie Zarządu Głównego ZPAP.” *Przegląd Artystyczny. Biuletyn informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków* nr 1 (wrzesień 1945): 9-11, cyt. za: <https://kpbc.umk.pl/Content/215903/Publikacja-WiMBP-070727.pdf>.
- Zelmańska-Lipnicka, Anna. „Znaczenie obecności. Miejsca, ludzie, zdarzenia.” W *Stanisław Teisseyre (1905-1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, 42-49. Sopot: Muzeum Sopotu, 2017. Kat. wyst.
- Zmorzyński, Wojciech, red., *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005.
- Zmorzyński, Wojciech. *Antoni Suchanek. Malarstwo, rysunek*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2003. Kat. wyst.
- Zmorzyński, Wojciech. *Marian Mokwa. Malarstwo*. Pelplin: Wydawnictwo Bernardinum, 2003.
- Żuławska, Hanna. „Lata młodości.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 25-38. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Żuławski, Juliusz. „Jacek na zawsze zapamiętany.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 17-24. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Żuławski, Marek. „Jacek.” W *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, 7-24. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.



**75 lat ASP
w Gdańsku**

ENG- LISH SUM- MA- RY

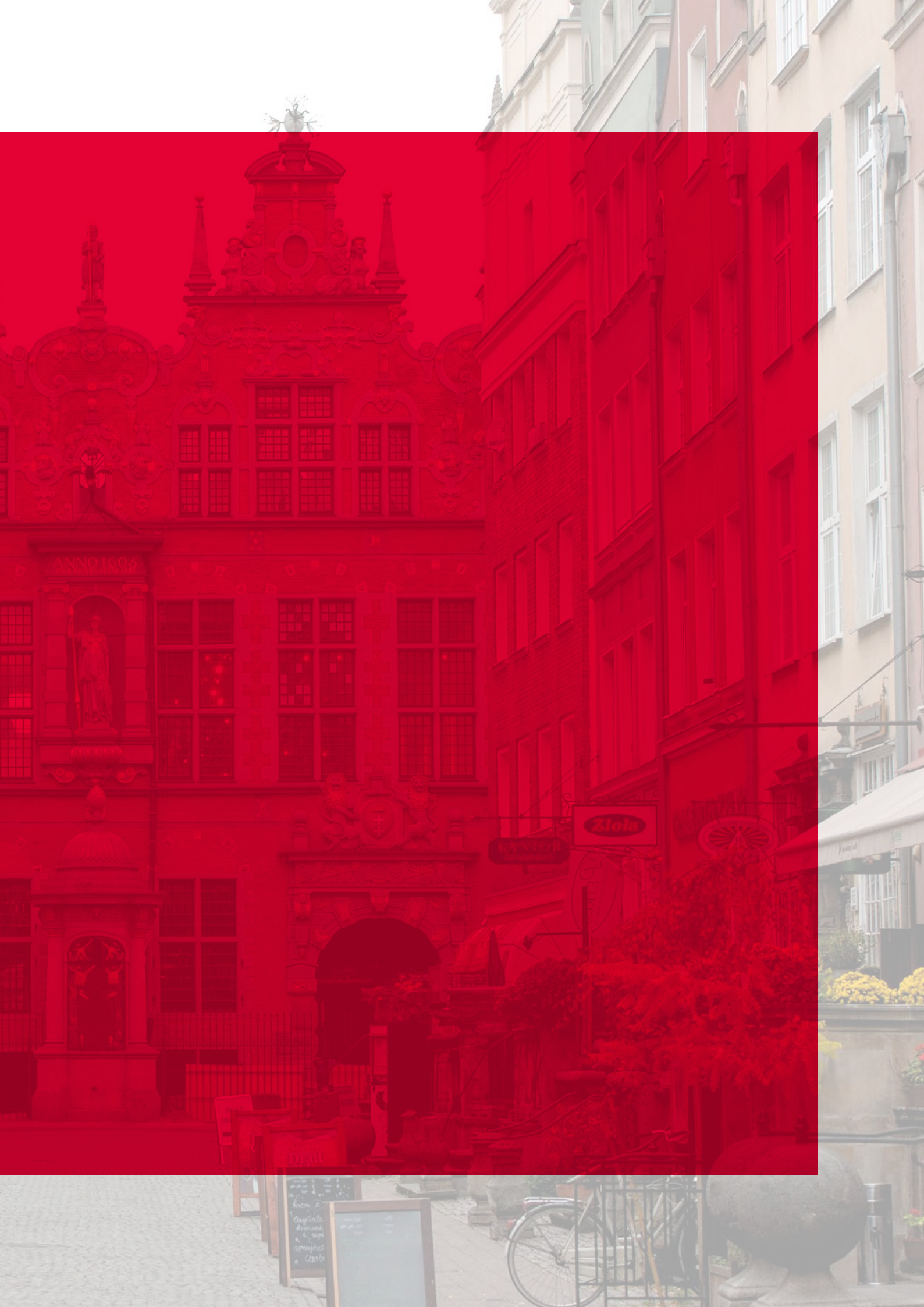
Roman NIECZYPOROWSKI

A SCHOOL WITH A VIEW OF THE SEA. THE GENESIS OF THE FINE ARTS ACADEMY IN GDANSK

In 2020, the Academy of Fine Arts in Gdansk celebrated its seventy-fifth anniversary. History shows that the idea of establishing an art school in the so-called Trojmiasto (the joint name of the three cities: Gdansk, Sopot and Gdynia) in 1945 arose out of friendship and fascination with the sea. In the first post-war period, the most outstanding Polish artists taught at the College of Fine Arts in Gdansk (Panstwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych, based in Sopot). Among them were: Janusz Strzałecki, Juliusz and Krystyna Studnicki, Marian and Józefa Wnuk, Jacek and Hanna Żuławszy, Stefan Listowski, Włodzimierz Padlewski, Adam Haupt, Stanisław Teisseyre, Teresa Pągowska, Stanisław Horno-Popławski, Artur Nacht-Samborski, Aleksander Kobzdej, Rajmund Pietkiewicz, Stanisław Borysowski, Jan Cybis, and Piotr Potworowski. Before the War, they had their artistic internship abroad, mainly in France. A variety of acquaintances and friendships were made at that time, and persisted through the dark days of the Second World War. Thanks to this, the Sopot (Gdansk) Academy of Fine Arts remained in touch with the artistic avant-garde even in the worst times of

communism. It is significant that Piotr Potworowski, who came from England, and who sometimes complained about the artistic conservatism of Polish art, was settled in Sopot. There was an art-friendly climate in the Trojmiasto at that time. The founders of the school were linked by personal friendships, social relations and a community of artistic views. The considerable distance from the capital city meant that the artists working on the Gdansk Coast were often not as strongly constrained by the current politics as those operating in the centre of the country. The artists, mostly embedded in Sopot, which was not damaged by World War II, created an artistic milieu that went down in history under the name of the "Sopot School." From the very beginning, the college authorities aimed at achieving the status of an academy, hence the constant efforts to maintain a high level of education. The attempt to create a strong theoretical unit focused on the problems of theory and history of art, made at the end of the 1950s, was to serve this purpose. Political turmoil made this possible only later, just after the fall of communism in Poland. Today, the tradition of tolerance for artistic diversity and openness to creative exploration, which was based on old friendships, makes the Academy of Fine Arts in Gdansk remember about its great past, while at the same time opening up to the future and modernity, remembering that the master is recognized by the achievements of his students.





התחלה
של
המאה
החדשה
העולמית

Redaktor naczelny / **Editor in Chief** – Lukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak
Redakcja / **Editorial Board** – Józef Robakowski, Aurelia
Mandziuk-Zajączkowska, Jana Orlova, Giulia Paoletti, Karolina
Lusikova, Karolina Szycha-Mielewczyk.
Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Kłaman,
Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyפורowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński,
Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek
Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szyjkowska-Piotrowska,
Tomasz Żaluski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski,
Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon

Sekcja pod redakcją / **Edited Section**
Heidegger i Sztuka / **Heidegger and Art**
Red. / **Edit. by** Bogusław Jasiński

Dodatek do numeru stanowi książka Martina Heideggera *Źródło
dzieła sztuki* w nowym przekładzie Bogusława Jasińskiego.

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents / Galerie
dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / **Idea and Form of Presentation** /
Conception et présentation – Leszek BROGOWSKI
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / **Cooperation**
Université Rennes 2, Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/
incertain-sens](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)



Korekta w języku polskim / **Polish proofreading**
A PROPOS Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak
ul. Moraczewskiego 18, 05-070 Sulejówek
<http://www.apropos.info.pl>, Bogumiła Brogowska

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Paul Barford

Tłumaczenia angielskie / **English translations**
Katarzyna Podpora

Tłumaczenia francuskie / **French translations**
Tomasz Stróżyński

Okładka (front) / **Cover (front)**
Emilia Wernicka

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

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

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

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



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



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

Dystrybucja / **Distribution**
e-mail: distribution@asp.gda.pl

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

Druk / **Print**
EUREKA PLUS
Agencja Reklamy Ryszard Fedorowicz
ul. 3-go Maja 11/10, 35-111 Rzeszów

nakład 300 egz. / **circulation 300 copies**

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

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

SPIS TRE- SCI Table of Contents

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/1

75 LAT AKADEMII SZTUK
PIĘKNYCH W GDAŃSKU
75 YEARS OF THE ACADEMY
OF FINE ARTS IN GDAŃSK

5-19

Roman NIECZYPOROWSKI, Szkoła z Widokiem na Morze. U Źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku / **A School with a View of the Sea. The Genesis of the Fine Arts Academy in Gdansk**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/2

21

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/3

Sekcja 1 / Section 1 HEIDEGGER I SZTUKA / HEIDEGGER AND ART

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/4

31

WSTĘP / INTRODUCTION

Red. / **Edit. by** Bogusław JASIŃSKI

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/5

33-43

Bogusław JASIŃSKI, Martin Heidegger – Filozof Bytu w Podróży po Sztukę / **Martin Heidegger – Philosopher of Being in His Journey to Art**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/6

45-61

Ryszard RÓŻANOWSKI, Przejrzeć Heideggera / **Looking Inside Heidegger**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/7

63-74

Agata STRONCIWILK, Para chłopskich butów i nic więcej. Heidegger – Schapiro – Derrida / **A Pair of Rough Peasant Shoes, Nothing Else. Heidegger–Schapiro–Derrida**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/8

75-77

Introduction and Summeries

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/9

VARIA

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/10

81-90

Michalina SABLİK, Błysk, Tortura i Punk - Rekonstrukcja Performance Tibora Hajasa Wykonanych na Festiwalach w Polsce w 1978 Roku / **Flash, Torture and Punk – Reconstruction of Performances by Tibor Hajas at Festivals in Poland in 1978**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/11

91

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/12

93-101

Sylvia HEJNO, Dekada Labiryntu: Kontynuacja Tradycji i Reagowanie na Rzeczywistość / **The Labyrinth Decade: Continuing the Tradition and Reacting to Reality**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/13

103-146

Ikonografia / **Iconography**

147

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/14

ARTStudies

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/15

151-157

Jens HAUSER, **Fruitful Misunderstandings: Artistic Research in Art/Science Within the Epistemological Turn**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/16

159-164

Nina CZEGLĘDY, **Contemporary Art Practice: an Exploration of Alternative Strategies**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/17

165-182

Karin M. HOFER, **Avant-Gardes and the Changing Image of the Innovative Subject**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/18

DOKUMENTACJA / DOCUMENTATION

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/19

186-195

Katrin and Felicitas WOELGER, **Ghana Dossier**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/20

197-209

Paweł SASIN, **Self-portrait with a Mask**

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/21

210-211

SZTUKA JAKO GEST PRYWATNY [poster / affiche]

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/22

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 7 / ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artists' Documents 7 / GALERIE dédiée a ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents d'Artistes 7

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/23

214-220

Leszek BROGOWSKI, Edycja 7 – Założenia Programowe / **Edition 7 – Program Assumptions** / Édition 7 - Hypothèses du Programme

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/24

223-267

Émilie BLANC, **Sztuka i Polityka w Perspektywie Czarnych Feminizmów Lat Siedemdziesiątych i Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku / Art and Politics Through the Lens of Black Feminisms in the 1970s and 1980s** / Art at Politique au Prisme des Féminismes Noirs dans les Années 1970 et 1980

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/25

230-238

Michelle CLIFF, **Object Into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists** [reprint]

241-260

Émilie BLANC, **Black Mirror. "You've Come a Long Way, Baby"** [article in French and Polish]

262-267

Iconography

269-271

Summary

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/26

273-279

Ankieta nt. Manifestów / **A Questionnaire Regarding Manifestos** / Enquête sur les Manifestes

doi:10.32020/ARTandDOC/24/2021/27





HEIDEGGER I SZTUKA

WSTĘP

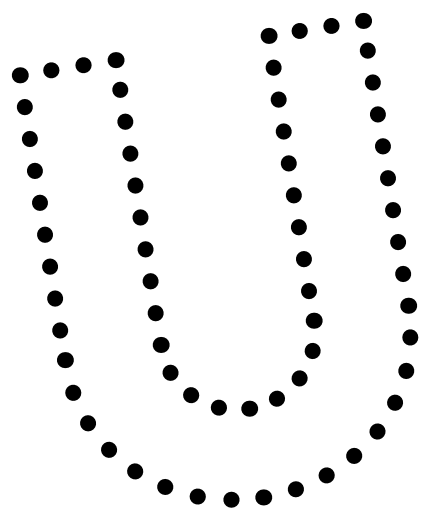
Red. Bogusław JASIŃSKI

Przedstawiamy poniżej teksty, dla których inspiracją było heideggerowskie czytanie sztuki. Nie tylko jednak w perspektywie jego rozprawy pt. *Źródło dzieła sztuki*, lecz także uwzględniające całą jego filozofię. A zatem tropić będziemy również wszelkie możliwe implikacje estetyczne wynikające z badań tego filozofa nad metafizyką, teorią poznania czy też teorią bytu. Krótko mówiąc, interesuje nas nie tylko to, co on sam *explicite* powiedział i napisał na temat sztuki, lecz także to, co mógł lub też co powinien powiedzieć, wychodząc od najogólniejszych refleksji filozoficznych.

Najbardziej jednak interesującym wątkiem dla współczesnego krytyka i artysty powinna być refleksja nad samym statusem przedmiotu artystycznego. Jeśli bowiem jest tak, że dzieło sztuki o tyle tylko jest dziełem, o ile tak o nim stanowi sam twórca, to w takim razie konstatacja ta być może otwiera perspektywę na taką estetykę, która rezygnując z przedmiotowego i statycznego traktowania sztuki, może być w stanie oddać mową dyskursywną zarówno współczesny performance, jak i w ogóle wszelkie manifestacje sztuki efemerycznej. Niewątpliwie kusząca to perspektywa i warta zastanowienia się. Tylko czy ktoś w ogóle może jej sprostać?

Czymże bowiem są owe słynne buty van Gogha, które opisuje Heidegger w *Źródle dzieła sztuki*? Bo przecież nie tylko określonym rysunkiem, znacznym formą i barwą, ale całą historią, która wpisuje się w sam przedmiot. Heidegger emfaticznie zatem pisze o trudzie prostej chłopki, która codziennie wyrusza w pole, by zapewnić pożywienie dla rodziny, o prawdzie, która jest wcielona w przekrzywione i zabłocone cholewki jej butów, itd., itd. Tak oto pewna *stary*, jako żywo nieplastyczna, staje się przedmiotem dzieła plastycznego. Czyż to nie przypomina zabiegów współczesnych konceptualistów? Czymże zatem staje się samo dzieło sztuki: czy tylko tym, co widzimy, czy też tym, co o nim wiemy lub co o nim myślimy? Niewątpliwie są to fascynujące zagadnienia, które – prawdopodobnie – w takim kształcie umknęły badaczom myśli Heideggera.

Blok materiałów heideggerowskich został wzbogacony nowym tłumaczeniem tekstu *Źródła dzieła sztuki*, które jest dystrybuowane wraz z czasopismem *Sztuka i Dokumentacja* nr 24. W tekstach zawartych w numerze zostały podjęte wątki *stricte* estetyczne, wprowadzające w całą filozofię Heideggera, tak aby na jej tle wyraźniej zarysować kwestie estetyczne.





Bogusław JASIŃSKI

MARTIN HEIDEGGER – FILOZOF BYTU W PODRÓŻY PO SZTUKĘ

Heidegger postawił przed sobą zadanie praktycznie niewykonalne: chciał na gruncie filozofii opisać coś, czego filozofia z racji swej natury opisać nie może, a mianowicie fenomen bycia. Jak bowiem można za pomocą słów i kategorii, a więc tego, co tylko jest, opisać to, co się staje? A jednak Heidegger był filozofem i w fakcie tym zamyka się cały paradoksalny sposób jego funkcjonowania w tej dyscyplinie nauki. Od początku był zmuszony filozofować w sposób ekstremalny, a jego styl formułowania myśli stawał się wraz z upływem lat zapisem granicznym: nie tylko musiał rozszarżyć język dyskursu teoretycznego, ale wręcz sam język, obnażając jego kompetencje w przekazie żywej myśli.

Ten – tak zarysowany – punkt wyjścia filozofowania Heideggera w szczególny sposób przełożył się na jego badania w zakresie estetyki i sztuki. Ich owocem była rozprawka, którą niniejszym, w nowym przekładzie, przedstawiamy Czytelnikowi. Jej wyjątkowość polega przede wszystkim na tym, że wychodząc od *stricte* ontologicznych przesłanek, Heidegger poddał krytyce przedmiotowe rozumienie dzieła sztuki. Czy zatem można by, biorąc za punkt wyjścia te usta-

lenia, na nowo spojrzeć na współczesną sztukę, która zrywając z tradycyjną przedmiotowością, wkracza na obszar działań interpersonalnych, nader efemerycznych dla estetyki tradycyjnej? Pytanie to pozostawiamy jako otwarte i – mówiąc językiem Heideggera – jako wyzwanie dla myślenia istotnego. Dodajmy: myślenia zawsze na rachunek własny. I do niego niejako tą publikacją zapraszamy.

Tekst rozprawki *Źródło dzieła sztuki* pierwotnie wszedł w skład obszernego tomu pt. *Holzwege*. Tradycyjnie więc zaliczany jest do okresu późnego Heideggera. Stąd te nadzwyczajne trudności podczas jego lektury, albowiem filozof idzie tu znacznie dalej niż w swym klasycznym dziele, tj. *Sein und Zeit*. Dlatego też postanowiliśmy dać na wstępie obraz całej jego drogi filozofowania, po to aby lepiej umieścić na niej tę rozprawkę.¹ Podajemy także – skrótowo – najważniejsze fakty z biografii intelektualnej Heideggera, albowiem przynajmniej niektóre wydarzenia z jego życia mocno zaciążyły nad obrazem jego myśli. Mamy tu na uwadze, rzecz jasna, okres jego rektorowania za czasów nazizmu. Nigdy zresztą do końca nierozliczony (o czym szerzej poniżej).

Życie

Martin Heidegger przychodzi na świat w roku 1889 w Messkirch (Badenia) w rodzinie katolickiej. W latach 1903–1909 jest uczniem gimnazjum w Konstancji, a potem we Fryburgu Bryzgowijskim. Spędza pełne trzy semestry w katolickim seminarium duchownym, w tym kilka miesięcy w nowicjacie jezuickim. Kształci się na wzorach filozofii scholastycznej i teologii katolickiej. W tym okresie zapoznaje się również z rozprawą Franza Brentana *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, w której po raz pierwszy wyczytuje jako naczelny problem dociekań filozoficznych – problem bycia. Kwestia ta legnie u podstaw samodzielnych badań Heideggera.

W roku 1909 rozpoczyna Heidegger studia teologiczne na Uniwersytecie Fryburskim. Już w dwa lata później przenosi się na Wydział Filozoficzny, gdzie wykładają neokantyści ze szkoły badeńskiej: Emil Łask i Heinrich Rickert. Czytane jest tam również pierwsze znaczące dzieło Edmunda Husserla *Logische Untersuchungen*, które otwiera perspektywę na zupełnie nowe pole badań: fenomenologię. W roku 1913 Heidegger broni swojej pracy doktorskiej pt. *Die Lehre vom Urteil im Psychologismus*. Trzy lata później zaś przedstawia rozprawę habilitacyjną: *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Od roku 1919 jest już asystentem Husserla we Fryburgu. Profesurę otrzymuje jednak w roku 1923 w Marburgu, gdzie pozostaje do roku 1928. Wtedy wraca do Fryburga, aby objąć katedrę filozofii po Husserlu.

Odnotujmy w tym wyliczeniu jeszcze jedną znamioną datę, która stała się potem przedmiotem legendy. Oto w roku 1922 Heidegger w górach Schwarzwald, niedaleko Todtnauberg, buduje chatę, w której rzekomo pisze swe główne dzieła po słynnym „zwrocie” (niem. *Kehre*), jaki nastąpi w jego poglądach w latach trzydziestych. Lecz oto zbliżamy się do ważnych wydarzeń właśnie z początku tych lat. 21 kwietnia 1933 roku Heidegger zostaje wybrany – bez bezpośredniej ingerencji NSDAP – na rektora Uniwersytetu im. Alberta Ludwika, 1 maja tegoż roku zaś wstępuje do tej partii. Ale już znacznie wcześniej głosi w wyborach na narodowych socjalistów. 27 maja

1933 roku wygłasza słynną mowę z okazji objęcia urzędu rektora, zatytułowaną *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*. Faktycznie już w końcu semestru zimowego 1933/1934 składa urząd rektora, oficjalnie jednak następuje to 23 kwietnia 1934 roku. Ten okres jego działalności do dziś budzi wiele kontrowersji i dyskusji, tym bardziej że w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to Heidegger udziela jedyne go wywiadu dla czasopisma *Der Spiegel*, bynajmniej nie odcina się jednoznacznie od swych zapatrywań politycznych z tamtego okresu. Pozwala sobie tylko na sformułowanie (które nb. stało się tytułem jego rozmowy w tym piśmie), iż „tylko Bóg może nas uratować.”

W kilka lat później (dokładnie w lipcu 1967 roku) Todtnauberg odwiedza poeta Paul Celan, który w czasie wojny cudem uniknął uwięzienia w obozie koncentracyjnym. Można więc powiedzieć, że oto spotykają się niedoszła ofiara z domniemanym oprawcą. I choć jedynym świadectwem tego spotkania jest wiersz Celana *Todtnauberg*, to jednak niewiele obaj panowie mieli sobie do powiedzenia – prawdopodobnie milczeli. A przecież cała poezja Celana była krzyżącą odpowiedzią na pytanie Adorna o (nie)możliwość sztuki po Holocaustcie.

Ten zaiste zadziwiający stosunek Heideggera do samego Celana, jak i przede wszystkim niekłamany podziw dla jego poezji mogą być swoistym komentarzem do jego rzeczywistego i autentycznego stosunku do nazizmu. Jakim? Otóż wydaje się, że Heidegger nigdy nie zaakceptował nie tylko samego Holocaustu, lecz także imperialnych idei hitleryzmu. Nawiasem mówiąc, nie zapominajmy, że wszak uratował życie Karlowi Jaspersowi (którego żona miała żydowskie pochodzenie) dokładnie w okresie, kiedy pełnił funkcję rektora we Fryburgu. Nigdy nie zerwał z nim kontaktów, a nawet wprost przeciwnie – do samej śmierci trwała pomiędzy nimi nader obfita wymiana korespondencji, która niewątpliwie dokumentuje głęboką relację obu filozofów (a której wyrazem jest wydany w roku 1990 tom: Martin Heidegger, Karl Jaspers *Briefwechsel. 1920–1963*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main). Krótko mówiąc, myślenie Heideggera trafia na ideę rdzenności i zakorzenienia w bycie narodo-

wym ruchu wczesno-narodowo-socjalistycznego, ale dramatycznie z nim się mija wtedy, kiedy ten przekłada to na czysto polityczne racje i niewątpliwie zbrodnicze środki, za pomocą których chce racje owe urzeczywistnić. Miara tej różnicy jest też miarą osobistego dramatu tego filozofa.

W latach 1934–1943 Heidegger pisze swe wykłady o Hölderlinie: *Ren, Ister, Germania, Wspomnienie*. W nich jeszcze raz powtarza tę opcję filozoficzną, która kryła się za mową rektorską z roku 1933. Niemcy – według niego – nadal poszukują swego miejsca w dziejach bycia; „oczekujemy na przydział tego, co własne” – pisze. Tylko bowiem „naród dziejowy [wystąpić może] jako wspólnota,” naród, który ma świadomość swego bycia w historii. W tej mierze Niemcy ciągle jeszcze mają przed sobą swą „dziejową misję.”

Wybór polityczny, jakiego Heidegger dokonał, był świadomy. Nie znaczy to, że akceptował on w pełni konsekwencje ruchu, który poparł. Rodzi się jednak pytanie: dlaczego? Polityczna wizja świata, jaką bez wątpienia posiadał, wynikała z jego refleksji filozoficznej. Głównie należałoby tu podać jego rozważania dotyczące techniki, metafizyki, przedmiotu, w których pokazywał, jak w bezdusznych trybach współczesnej cywilizacji ginie fenomen człowieczeństwa. We współczesnym świecie Heidegger widział dwie potężne cywilizacje „techniczne:” USA i ZSRR. Jakkolwiek w pierwszej „techniczność” polegała na olbrzymim rozwoju nowej technologii, w drugiej zaś na totalitarnym sprawowaniu władzy, traktującym ludzi jako rzeczy, to jednak skutki obu były podobne: trywialność i uwiąd myślenia, degeneracja ducha i zakłamanie. W obu doświadczamy „opuszczenia przez bycie,” które jest powodem wojen światowych. Pozostawała trzecia możliwość: rdzenność ruchu narodowego, organicznego, w którym Heidegger pokładał swe nadzieje. W nim filozof ten odnalazł „możliwość wewnętrznego skupienia i odnowienia narodu oraz drogę do odnalezienia przez niego dziejowo-europejskiego odniesienia,” jak powiedział w swej mowie rektorskiej. Mógł więc postulować: „przez wychowanie i karność bierzemy brzemień losu narodu niemieckiego.”

W rok po objęciu katedry filozofii we Fryburgu, czyli w roku 1929, Heidegger publikuje ważne prace, które po *Sein und Zeit* (1927) stają

się istotnymi etapami w rozwoju jego myśli. Mam tu na uwadze: *Was ist Metaphysik?, Vom Wesen des Grundes* oraz oryginalną *Kant und das Problem der Metaphysik*, w której zawiera ontologiczną interpretację pierwszego tomu *Krytyki czystego rozumu* Kanta. Swą działalność we Fryburgu rozpoczyna zresztą prowadzeniem seminarium z *Uzasadnienia metafizyki moralności* Kanta. Wokół zajęć dydaktycznych Heideggera szybko rośnie legenda. Polegają one na mistrzowskiej analizie tekstów filozoficznych (głównie z klasyki), a następnie na stawianiu pytań, które zmuszają słuchacza i samego wykładającego do zajęcia własnego stanowiska.

Pierwszym znaczącym dziełem z okresu hölderlinowskiego Heideggera jest *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* z roku 1944. Kontynuację i rozwinięcie tej problematyki znajdujemy w *Unterwegs zur Sprache* (1959). Heidegger akcentuje także w owym okresie pojęcie techniki, rozumianej jako spełnienie i urzeczywistnienie metafizyki; znajduje to swój wyraz m.in. w *Vorträge und Aufsätze* z roku 1954. Nie zaniedbuje swych badań nad historią filozofii, w której to analizuje przede wszystkim przejawy myślenia metafizycznego (por. praca o Leibnizu *Der Satz vom Grund*, 1957) oraz myślenia istotnego (*Nietzsche*, 1961). Życie Heideggera po II wojnie światowej w całości znaczone jest myślą, której widocznymi przejawami były kolejne książki. Filozof umiera 25 maja 1976 roku we Fryburgu.

Dzieło

Jednym z podstawowych rozróżnień, które toruje drogę do myśli Heideggera, jest przeciwstawienie: *Essenz – Existenz*. O ile pierwsze, esencja, ma odniesienie przedmiotowe i stosuje się do świata przyrody (a nie do filozofii), o tyle drugie, istnienie, odnosi się do życia człowieka i jest to istnienie świadome, wsparte „troską” o byt. Heidegger mówi, że poszczególne byty, które człowiek spotyka w swoim życiu, są przez niego traktowane najpierw jako rzeczy (*Vorhandenes*), które faktycznie są obecne (*Vorhandenheit*), i to przeciwstawia je egzystencji (*Existenz*) bytu ludz-

kiego, a potem jako narzędzia (*Zuhandenes*). Od początku bowiem mamy do nich stosunek instrumentalny: służą jakimś celom, które wymyślamy. Stanowi to przejaw naszej swoistej troski (*Sorge*) o świat zewnętrzny – potrzeby jego ułożenia. Zawsze jednak czynimy to, mając na uwadze nasz cel i wykorzystując nasz rozum.

Dalej Heidegger wprowadza kolejne znamienne rozróżnienie na bycie (*Sein*), które rozciąga się poza lub raczej „między” właściwościami bytu jednostkowego, oraz na byt (*Seiende*), pojmowany jako byt jednostkowy. Chodzi tu o odzyskanie pełnego sensu wyrażenia: byt jest, gdzie „jest” wyraża przestrzeń szczególnej bytowości (*Seiendheit*), zapomnianej – według Heideggera – nie tylko przez filozofię, lecz także przez samo myślenie, zdominowane przez byt rozumiany przedmiotowo.

Życie człowieka w całości zawiera się w jego egzystencji. Z punktu widzenia założeń filozofii Heideggera nie możemy go tłumaczyć, odwołując się do czegoś „zewnętrznego,” to „coś” bowiem nie istnieje. Jedynym poważnym zadaniem dla „istotnego” myślenia (to termin Heideggera) staje się wejście w życie – nawet za cenę porzucenia wszelkiej nadziei. Nieodłączną właściwością bytową (egzystencjalną) człowieka (bytu przytomnego – *Dasein*) jest bycie-w-świecie (*in-der-Welt-sein*). Realnym odniesieniem bytu staje się przeto inny byt. Człowiek w swym życiu przejawia troskę (*Sorge*), która życie to podtrzymuje. Ale pragnie też zrozumienia otaczającej go rzeczywistości. Zrozumienie, o którym mówi Heidegger, nie ma jednak nic wspólnego z poznaniem pojęciowym świata; chodzi tu raczej o zrozumienie „poręczne,” takie, w które już wpisany jest określony cel. Ponieważ – jak powiedziałem – ostatecznym i jedynym odniesieniem życia jest ono samo, przeto człowiek doświadcza w swej egzystencji bycia rzuconym (*Geworfenheit*). Dzieje się tak wówczas, kiedy tracą sens konstytuujące dotąd daną egzystencję możliwe odniesienia do innych bytów, kiedy odsłania się bycie bytu. Jakże często wówczas mówić możemy o upadku (*Verfallen*), a jest on niezbywalnym elementem ludzkiej egzystencji. Człowiek wprawdzie gubi wtedy swe autentyczne bycie – bo albo upodabnia się do rzeczy, albo też przystosowuje się do przecięt-

nych form bycia – i nie posiada prawdy, ale za to żyje (Heidegger ironizuje, powiadając: *das Man* – żyje się). Życie nasze jest zatem oparte na tym fundamentalnym upadku – bytowym uspieniu, które sprawia, że przestajemy pytać. Osuwamy się w gotowe odpowiedzi, które są pod ręką. Tymczasem nie zdajemy sobie sprawy, że życie nasze umiejscowione jest w czasie, a jego czasowość (*Zeitlichkeit*) jest naturalną przestrzenią, w której rozgrywa się dramat egzystencji. Przebiega on od narodzin do śmierci w tym procesie powolnego umierania (*Sein zum Tode*).

Z pojęciem śmierci wiąże się u Heideggera zagadnienie nicości. Wielokrotnie podkreślał on, np. w *Was ist Metaphysik?*, iż pojęcia nicości nie można traktować jako tworu czysto intelektualnego, bo stanowi ono istotny element bytu. I znowu – tak jak w przypadku innych pojęć i kategorii u Heideggera – całe zagadnienie sprowadzone zostaje do wymiarów bytu. Nicość staje się nie tylko elementem bytu, ale wręcz jego źródłem („*Ex nihilo omne ens qua ens fit*” – pisał Heidegger w *Was ist Metaphysik?*). Możemy powiedzieć, że całe myślenie Heideggera podminowane jest nicością. To znaczy, że zakłada ono tylko drogę, po której podąża człowiek idealnie obojętny na wertykalny układ wartości – droga nie wiadomo skąd się zaczyna i nie wiadomo dokąd prowadzi. Nicość jest niebytem, ale mówić o niej możemy tylko w związku z byciem.

Sądzę – to jest moja osobista refleksja – że nicość u Heideggera to brak wertykalnego układu odniesienia dla egzystencji człowieka, w konsekwencji to brak Boga. A paradoksem życia staje się to, że ów brak stwarza formy życia. Albo inaczej: to dzięki temu brakowi rozum ludzki jest naprawdę wolny, jest naprawdę skazany na wolność, dlatego stwarza, kreuje życie – życie zorganizowane całkowicie w płaszczyźnie horyzontalnej. Heidegger jest w pełni tego świadom, dlatego stara się maksymalnie wiernie ten właśnie fenomen życia opisać. A „wiernie” w tym wypadku oznacza: z perspektywy życia, czyli z punktu widzenia jego uczestnika, od wewnątrz, poprzez transcendencję zwróconą nieustannie immanentnie. Słynne pytanie z zakończenia *Was ist Metaphysik?*: „Dlaczego w ogóle jest coś, a nie raczej nic?” staje się niemyym krzykiem wyłaniającym się z nurtu życia.

Niemym, bo logika życia i tak za chwilę je unieważni. A jednak kiedy mówimy o nicości u Heideggera, nicości, która staje się zaczynem bytu, stawiamy pytanie: czy nicność jest zlaicyzowanym Bogiem? Czy przypadkiem pozbawieni w życiu wertykalnego pojmowania Boga, w zastępstwie nie wyciągamy ręki chociażby po jego brak, czy przypadkiem nie sakralizujemy braku?

W świecie pełnym troski o byt dominującym uczuciem pozostaje strach (nie mylić z trwogą – *Angst* – która jest przedsiönkiem autentyczności). Strach powoduje, że odpowiednio „nastrajamy się” na życie. Nastrojenie zatem, będąc *de facto* rodzajem apriorycznej wrażliwości, staje się formą przytomności *Dasein* (egzystencji człowieka) – sposobem jego otwarcia na życie. Powiedzmy dosadniej: sposobem przyjęcia życia, sposobem powiedzenia życiu „tak.”

Egzystencja *Dasein* jest czasowa – czasowość jest sensem jej bycia. Przebiega w trzech płaszczyznach: przyszłości (warunek autentycznego bycia-ku-śmierci), przeszłości (zbliżanie się *Dasein* ku sobie: „jest” równoznaczne z „był”) oraz terażniejszości (uobecnianie tego, co napotyka, czyli „jest”). Tym trzem wymiarom egzystencji *Dasein* odpowiadają kolejno: rozumienie (bycie-przed-sobą), upadanie (bycie-przy) oraz faktyczność (bycie-już-w). Tak oto zamyka się horyzont życia: podróż przez życie nie kończy się, lecz wciąż rozpoczyna się na nowo. Opis Heideggera mieści się całkowicie w układzie wartości horyzontalnych, w linii poziomej, która nie wiadomo gdzie się zaczyna i nie wiadomo gdzie się kończy. Heidegger w opisie życia zna tylko dwa wymiary: prawo lub lewo, przed lub po, wcześniej lub później, nie bierze zaś pod uwagę – bo będąc realistą, wziąć nie może – wymiaru: góra – dół.

Uwzględniając tę przestrzenną metaforę, możemy uporządkować niemalże wszystkie kategorie, którymi przy opisie życia i *Dasein* posługuje się Heidegger. Jeśli przyjmiemy, że *Dasein* egzystuje we wskazanej wyżej równowadze sił pomiędzy zaangażowaniem w świat a głosem sumienia, to całość świata teorii u Heideggera rozpada się na: z jednej strony bycie, życie autentyczne, byt-ku-śmierci, trwogę, sumienie, przeszłość, zdecydowanie; z drugiej zaś – przytomność, troskę, przyszłość, upadanie, zaangażowanie

w świat, bycie w sytuacji, świat jako układ odniesień, wrażliwość na życie, rzuconność, faktyczność, nastroszenie, projektowanie, rozumienie, nieautentyczność. W środku zaś tkwi *Dasein* – nie, nie „tkwi,” lecz żyje, czyli egzystuje. Wychyla się, niczym wahadło zegara, raz w jedną, a raz w drugą stronę – taki jest mechanizm życia.

Intencją Heideggera było wyodrębnić byt ludzki poprzez zrozumienie bycia. Człowiek to obecność (*Da*) zwrócona w stronę bycia (*Sein*) po to, by je zrozumieć. W taki sposób Heidegger usiłuje dojść do jakiejś ontologii fundamentalnej. Problematykę tę od początku też oddziela od teologii, którą zdecydowanie umieszcza poza filozofią. Zrozumieć byt jako byt – uczynić to zaś można tylko poprzez odsłonięcie jego bycia, jawnej jego obecności. Heidegger przy tym raczej odwołuje się do przedpojęciowego rozumienia bycia. Chodzi nie o definiowanie, lecz właśnie o rozumienie. Bycie dane jest wraz z bytem. Specyficznie ludzkim zaś sposobem bycia jest egzystencja (*Existenz*) – odnoszenie się do innych bytów. Ale egzystencja to także rozumienie bycia. W rozumieniu natomiast człowiek przekracza siebie: rozumie zarówno inny byt, jak i samego siebie. Wychoząc ku innym bytom, formułuje projekt, który jest rozumieniem (*Entwurf*). To projektowanie bytu dokonuje się w życiu potocznym – jeszcze raz widzimy tu ową transcendencję w immanencji, która jest osnową myślenia Heideggera. Człowiek jest zatem bytem wewnątrzświatowym (*In-der-Welt-Sein*). Jego egzystencję kontynuują projekty rzucone w świat (*Geworfenheit*) – oto specyficzne odnoszenie się człowieka do innych wewnątrzświatowych bytów. Rozumienie zakłada pewne otwarcie na świat, to zaś z kolei uwarunkowane jest – jak pisze Heidegger – nastroszeniem (*Befindlichkeit*). Specyficzną formą nastroszenia jest nastrój (bez odniesienia „na” konkretny byt), który wzbudza troska (*Sorge*). Z tej samoreprodukującej się uludy życia wyrwa nas trwoga (*Angst*) podszyta nicością, a nicość to odcisnięty ślad bycia i jego zrozumienia, ślad niewypowiedziany i niemy. Troska zapełnia go codzienną krzątaniną tak, że stajemy się bytem-już-przed-sobą-w-świecie. Dlatego też Heidegger podkreślał, że czasem egzystencjalnym jest przyszłość. Do doświadczenia bycia i rozumienia go zdolny jest tylko

człowiek (*Dasein*). Rzeczy natomiast (*Seiendes*) istnieją bez świadomości swego istnienia. Ta absurdalna egzystencja rzeczy jest ontyczna, natomiast egzystencja ludzi jest sensowna i prowadzi do ontologii. Człowiek w swej egzystencji czyni się człowiekiem, nadając jej sens. W życiu nieautentycznym nie ma Ja, lecz jest Się – wypełnia je bez reszty użytkowy stosunek do rzeczy. Ale mimo to stąpamy po kruchym lodzie, pod którym kryje się otchłań nicości. Nicość jest rewersem bytu. Heidegger więc pyta: jak się byt wyłania z nicości, jak to się dzieje? Odpowiadamy mu wszyscy: żyjąc.

Pora obecnie przejść do analizy problemu prawdy i metafizyki. W obu tych kwestiach widzimy też, jak myślenie Heideggera stopniowo uwalnia się od perspektywy *Dasein* z okresu *Sein und Zeit*, a przechodzi do widzenia świata z perspektywy samego bycia. Problematyka prawdy – jak każda inna u Heideggera – jest powiązana licznymi nićmi wywodów z całą specyfiką myślenia tego filozofa. I tak przykładowo – wybiegamy tu nieco do przodu – wywieść ją należy z charakterystyki myślenia istotnego i myślenia rachującego. Pierwsze zanurzone jest w nurt odkrywającego się bycia, drugie natomiast ukierunkowane jest przedmiotowo i technicznie, dlatego nie stwarza perspektyw odsłonięcia bycia. Byt bowiem nie jest – coś jest o tyle, o ile uczestniczy w bycie. Ale też – z drugiej strony – bez bytu nie ma bycia. Wydarzeniem egzystencjalnym jest czas i byt – oto podstawowe wymiary egzystencji. Po „zwrocie” (owym *Kehre*) Heidegger używa kategorii prześwitu (*Lichtung*) jako określenia miejsca, gdzie uobecnia się byt.

Prawda dla Heideggera to *aletheia* – dziejące się odkrywanie. Już jednak u Platona i Arystotelesa przekształcona została ona w trafność (*Richtigkeit*), czyli przypisane jej zostało znaczenie jednoznacznie przedmiotowe. To była pierwsza warstwa metafizycznego zakrycia istoty prawdy. Ale już wraz z nią – jako prosta konsekwencja tego faktu – pozostaje rozszczepienie podmiotu i przedmiotu, prawdy i fałszu, subiektywności i obiektywności. To wszystko dalekie jest od dziejącego się odkrywania *alethei* – prawdy. Na tym gruncie – jak dowodzi Heidegger – powstała logika jako precyzacja myślenia rachującego. Powstała – dodajmy – kosztem zakrycia myślenia

istotnego. Tak oto bycie zostało sprowadzone do bytu. Heidegger chce natomiast ten fatalny proces odwrócić, krytykuje więc metafizykę.

Oto wielki kontekst myślenia, w którym pojawia się zagadnienie prawdy, ale także wiedzy. Każda wiedza jest związana z rzeczą. Prawda wiedzy natomiast jest charakterystyką wiedzy – odkrywa fenomen bycia. Heidegger wyplątuje więc pojęcie prawdy z tradycyjnego schematu mimetycznego (jako odbicie rzeczywistości). Mówi nie o podobieństwie wiedzy i rzeczy, lecz o odpowiedniości dwóch sposobów prezentacji rzeczy: domniemanej i „samoobecnej.” Miarą zaś prawdziwości całej wiedzy staje się schemat wiedzy. Dlatego też istotną sprawą jest postawienie pytania o warunki, jakie spełniać musi wiedza, aby przedmiot jawił się takim, jakim rzeczywiście jest. Prawda wiedzy zatem to – powtórzmy dobitnie – odkrywanie. Wiedzą jednak nie są dla Heideggera tylko określone sądy lub określony związek sądów, lecz również „czynności o strukturze zatroskania.” Podkreślmy także i tym razem ów wewnątrzbytowy punkt oglądu Heideggera: z pozycji uczestnika, a nie obserwatora. Mechanizm myślenia jest ciągle ten sam. Pojęcie prawdy nie musi być – według Heideggera – związane z poznawaniem, lecz może być aspektem zachowania, nastroju etc. Akcentuje on przy tym przedpoznawcze znaczenie prawdy. Prawda ma – i to jest istota koncepcji Heideggera – strukturę odkrywania, napotykania czegoś, co wcześniej zostało założone. Jest zatem wyznaczona przez kierunek apriorycznego zainteresowania, tak więc struktura odkrywania prawdziwości jest celowa. Samo to odkrywanie jest niejako pierwotniejsze niż prawda (przynajmniej w sensie potocznym). Odkrywanie zakłada aprioryczne zainteresowanie, to zaś uczestnictwo-w-świecie. Oto znowu mamy tu tę podstawową – wielokrotnie już przywoływaną – ontologiczną strukturę życia ludzkiego: egzystencję. A jej cechą jest wszak otwarcie na świat.

Tak więc bycie prawdziwym określonego sądu – w wykładni Heideggera – jest równoznaczne z byciem odkrywającym. Tu zaś odwołać się trzeba do podstawowych wyznaczników egzystencji człowieka – uwyraźnić musimy to, że bycie człowieka jest przytomne i otwarte wobec czegoś. Ale odkrywanie jest sprzężone z zakrywaniem –

to tak, jak awers i rewers tej samej monety. Odkrywanie staje się, np. przy poznawaniu, zakrywaniem własnej egzystencji, zwróceniu bowiem wówczas jesteśmy na poznawane. Tak rodzi się ów upadek (*Verfallen*). Rejestrujemy więc jeszcze jedno pole napięcia – tym razem między odkrywaniem a zakrywaniem. Ale tu także rodzi się opozycja: autentyczność i nieautentyczność. Autentyczność wyznaczona jest przez zdecydowanie (*Entschlossenheit*) na bycie. Jak w tym układzie pojęć możemy usytuować prawdę? Otóż prawda dla Heideggera może być zarówno autentycznością, jak i nieautentycznością. Autentyczność to zdecydowanie (na ryzyko bycia), natomiast nieautentyczność to zagubienie się w codzienności. Oba te skrajne stany wychylania się zegara życia wyznaczają dwie skrajne postacie prawdy. Żyjemy między jasnością a ciemnością, piekłem a niebem, dobrem a złem, zniewalającą zaś atmosferą życia jest to, że jest ono letnie. Miarą życia – ale także jego siłą – jest przeciętność. Tak oto prawda odsłania nam sens egzystencji – egzystencji rozgrywającej się w czasie. Oto podstawa swoistej analityki egzystencjalnej. Czymże jest w niej prawda? Prawda staje się tu momentem egzystencjalnym (*Existenzial*). Ale z tego punktu widzenia jeszcze raz oglądamy różnicę między bytem a byciem – różnicę ontologiczną. Jest ona pochodna transcendowaniu bytu ku byciu. W *Vom Wesen des Grundes* przekraczanie bytu ku byciu Heidegger określa wolnością. Tak oto prawda w tym rozumowaniu spotyka się z wolnością, a miarą wolności staje się świat. Heidegger powiada dalej o jawności świata, przez co rozumie jawność bycia jako takiego. Istotą prawdy – zakończmy ten ciąg wynikania – jest więc jawność bycia.

Teraz już przechodzimy bezpośrednio do problematyki metafizyki. Niektóre kwestie związane z tym zagadnieniem postawiliśmy przy okazji rozważań wokół pojęcia prawdy. Metafizyka dla Heideggera to sposób rozumienia problemu bytu. Właściwe postawienie kwestii bycia jest samo w sobie niemożliwe i właśnie dlatego jest metafizyczne. Niemożliwe jest dlatego, że zawsze jesteśmy zanurzeni w bycie. Metafizyka zatem najpierw problematyzuje byt, potem zaś go ustanawia. Heidegger przekonująco dowodzi, że dla Kanta bycie było równoznaczne z ustanawia-

niem bytu. Był więc metafizykiem: poprzez swoje apercypcyjne formy naoczności interpretował byt jako ustanawianie. Metafizykiem był także Platon, dla którego byt w swoim byciu jest ideą.

Pytanie o bycie stawia oczywiście także Heidegger. Dla niego jednak bycie związane jest z czasowością: jest uobecnianie teraz. Czas staje się tu więc horyzontem bycia. Rozstrzygające znaczenie ma dla niego terażniejszość – z niej wywodzi nie tylko przeszłość i przyszłość, lecz także każde nazywanie i każdą kategorię. Życie „żyje się” w wymiarze terażniejszości. Nie ma żadnego „historycznego punktu widzenia,” tak jak nie ma wieczności. Dlatego całe *Sein und Zeit* jest antymetafizyczne, mówi bowiem o bycie w horyzoncie czasu i odkrywaniu jego sensu, który jest widoczny w „prześwicie czasu.” Ale już od wczesnych lat trzydziestych w wywodach Heideggera znika jakiegokolwiek odniesienie podmiotowe, pojawia się zaś na pierwszym planie tylko bycie. Nie trzeba „przedstawiać” rzeczy, rzeczy mają być tylko „obecne.”

Z pojęciem metafizyki łączy Heidegger pojęcie techniki. Do tej pory – dowodzi – interpretowano technikę poprzez związek teorii z praktyką (np. Marks), natomiast dla Heideggera istota techniki tkwi już w relacji między nimi (w specyficznym sposobie widzenia świata – to jest topologia bytu). Nie jest więc technika tylko nauką stosowaną, jak chcieli ją widzieć jej piewcy. Jest ona przede wszystkim zestawem (*Ge-Stell*), sposobem myślenia wpisanym w zasadę bytu – w życie. Dlatego techniki człowiek nigdy nie może do końca opanować, choć jest jej twórcą.

Filozofia metafizyczna upodobniła się do czasów historycznych – jest ich owocem. Szuka oparcia z zewnątrz, dostosowuje się do życia. Heidegger podkreśla, że we współczesnej myśli niemal całkowicie zanikła przedontologiczna znajomość bytu. Filozofia stała się tylko swoistym działaniem w języku – zawsze z nastawieniem praktycznym. Nikt już nie pyta o sens bytu, albowiem rzetelnie postawione takie pytanie musiałyby być zwrócone ku samemu pytającemu w już istniejącym bycie. Dlatego wolimy odbierać rzeczy jako narzędzia (*Zeug*), a świat jawi się nam jako kompleks narzędziowy, swoście uporządkowana całość (*Zeug-ganzes*). Dominującą w nim relacją staje się odniesienie każdego narzędzia

(rzeczy) do innych. Świat stanowi więc także kompleks odniesień (*Verweisungsmannigfaltigkeit*). Narzędzia z punktu widzenia uwikłanego w nie człowieka ujawniają swoją poręczność. Poszczególne rzeczy i każdy poszczególny byt, które napotykamy w życiu, są zarazem wewnątrzświatowe (*Innerweltlich Seiendes*) – z uwagi na ich odniesienia, jak i uporządkowane przez człowieka – z uwagi na ich poręczność. Oto organizacja życia w świecie, którą nadał mu rozum rachujący. Tak więc człowiek jest tym, który porządkuje świat, nadaje rzeczom sens i czyni ten sens jawnym. Tym samym zburzona została ostatecznie wertykalna płaszczyzna wartości i wkroczyliśmy na nieskończoną linię horyzontalną, linię postępu cywilizacyjnego. Znaczona jest ona stopniowym zapominaniem bycia – stwierdza Heidegger. Rzeczy i naturę zepchnęliśmy do tylko biernego istnienia, sobie rezerwując czynną egzystencję. Od czasu do czasu jednak zdajemy sobie sprawę z własnej nieautentycznej sytuacji, wtedy też samą egzystencję odbieramy jako narzuconą, jak szczególną powinność. W swym działaniu widzimy przede wszystkim rzeczy, ale nie świat – nawet siebie odbieramy przedmiotowo. Efektem tego jest to, że życie nasze spętane jest regułami, normami, tytułami, które nienaturalnie wiążą ludzi ze sobą (stąd: *das Man* – Sie). Powiększamy w ten sposób imperium nieautentyczności. Hołdujemy życiowej wierze w oczywistość – wszystko staje się zrozumiałe samo przez się. Oto przedontologiczne doświadczenie egzystencjalnej drzemki – tak nam upływa życie, w którym pewne jest tylko to, że zmierzamy ku śmierci (*Sein zum Tode*). Podane tu charakterystyki życia wynikają wprost z założeń myślenia metafizycznego. Już w *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus* Heidegger udowodnił, że metafizyka zagubiła pytania o bycie, a sam byt utożsamiała z założonym z góry porządkiem bytów. U podstaw tych ułomności tkwi zaś utożsamianie bycia z bytem. Tymczasem bycia nie można ujmować jako czegoś trwale obecnego, stałego i niezmiennego. Byt nie jest trwale-będący-przed-okiem. Metafizyka, mówiąc krótko, zuniwersalizowała i podniosła do rangi jedynego możliwego przedmiotowe widzenie świata.

Po „zwrocie” (*Kehre*) Heidegger zaczyna intensywniej zajmować się poezją, a zwłaszcza Hölderlinem. W niej bowiem upatruje resztkę ocalonego myślenia istotnego, o ironio! – już poza filozofią. Bo przecież idzie o „mniej filozofii, ale za to więcej troskliwości myślenia” – pisze. Kwestia metafizyki występuje tu niejako w tle. Myślenie istotne pyta teraz o byt jako byt. Nie mieści się więc w paradygmacie przedmiotowe ujmowanie świata. Stąd poezja jako terapia myślenia. Heidegger prowadzi więc swą filozofię do źródłowej zdolności spotkania myślenia z bytem. Wyodrębnia starannie obszar pytań „już niemetafizycznych” i obszar pytań „jeszcze niemetafizycznych.” Jeszcze niemetafizyczni byli oczywiście dla Heideggera presokratycy, otwarta natomiast jest perspektywa pytań już niemetafizycznych. W obu pojawia się prawda jako nieskrytość. Jeśli myślenie idzie właśnie tą niemetafizyczną drogą, wówczas przechowuje jawność bycia i odsłania topologię bytu. Jest to droga ryzyka i błędu, ale tylko tak można osiągnąć byt. Zauważmy też, że w myśleniu istotnym nie pojawiają się przedstawienia i pojęcia, tak jak to było na gruncie metafizyki, kiedy to sama myśl stawiała się przeciwczłonem swojego przedmiotu. Tu myśl jest wyrazem bytu – ów kierunek odnoszenia się wiedzie od bytu, a nie od myśli. Do tej pory człowieka i jego myśl kształtowało przedmiotowe odniesienie (*Bezug*) i tak Heidegger to ujmował. Teraz jednak, po „zwrocie” (*Kehre*), powie już, że myślenie staje się swoistym rękodziełem (*Handwerk*) – zdecydowanie wieść ma swą nić z doświadczenia samego bycia. Myślenie jest wtedy bytowym powołaniem – stawia się na wezwanie bytu. Wystarczy więc zachować „czujność” wobec bytu. Ale co to znaczy „czujność”? To znaczy stać poza stosunkiem: myślenie – byt, czyli oznacza to zerwanie z filozofią opartą na tym dualizmie. Ale również: być całkowicie pochłoniętym przez bycie. Taka postawa nie jest jednak żadną metodą, ale drogą myślenia – drogą, na którą wkroczyć może tylko ten, kto jest całkowicie wolny od własnych apriorycznych nastawień, mniemań, uproszczeń. Być wolnym od tego wszystkiego znaczy również przywrócić człowiekowi człowieczeństwo, albowiem tylko człowiek powołany jest do myślenia, bo może „słyszeć bycie.” Odpowiada on potrzebie

jawności bytu, stawiając się na jego wołanie. Tu już właśnie widzimy mowę Heideggera z drugiego brzegu bycia – nie ma już perspektywy *Dasein*. Nie mówi tu też „nauka” lub „filozofia,” lecz co najwyżej „nauka myślenia.”

Pora na konkluzje. Powiedziałem wyżej, że opis egzystencji dany przez Heideggera można ująć za pomocą metafory wahadła zegara. Faktyczność jej wyznaczona jest właśnie jego ruchem: od zamierzenia do realizacji, od projektu do czynu, od pragnienia do jego urzeczywistnienia. I egzystencja ta tylko tak jest. Ruch tego wahadła wyznacza jednocześnie realny horyzont bycia: przestrzeń naszego życia. Tymczasem chciałbym postawić pytanie o możliwości zatrzymania ruchu wahadła życia, o stan spoczynku. Właśnie wtedy mówić można o samym istnieniu, o doznaniu jego oczywistości, wreszcie o jego ethosie – ethosie, który jest zagubiony w życiu. Ale ethos jest. Opis faktyczności dany przez Heideggera sprawia, iż materia życia jawi się jako „gęsta.” Dlatego *Dasein* jest rzucone w sytuację – *Dasein* tę sytuację zastaje. Tak jak dziecko po urodzeniu zastaje życie (generalnie pojmując tu kategorię życia tak, jak to wyłożyłem w pracy pt. *Tezy o ethosofii*) – dokonuje egzystencjalnego chrztu: przejścia od istnienia do bycia. Dlatego tak wyraźnie podkreślam tę różnicę i dlatego mówię o ethosie, problematyzując jednocześnie bycie Heideggera. Utożsamiam je bowiem – i tak to uczyniłem wyżej – z pojęciem życia. Mówię także o oczywistości istnienia – istnienia ze względu na nie samo. Oczywistość ta przebiega poziom życia i odnajdujemy zagubiony ethos istnienia – konieczność, której życie zostało pozbawione. Jest to również restytuowaniem wertykalnej płaszczyzny odniesienia dla życia, ale linia ta nie prowadzi już „w górę,” do pustego nieba, lecz „w dół,” gdzie rozkwita prawda ziemi. Tu odnajdujemy sferę, która życie warunkuje. A więc mówię tu o istnieniu samym – bez dodatków i bez jego modusów. Jest to także równoznaczne z odsunięciem logiki życia, czyli z przejściem od horyzontalnego układu życia do wertykalnego układu istnienia. Ten wymiar jest nieobecny w filozofii Heideggera.

O ile kiedyś człowiek funkcjonował na przecięciu sił wertykalnych, spinających niebo wartości i ideałów z grzeszną ziemią życia, z siłami

horyzontalnymi, a bycie w równowadze oznaczało wymierzenie proporcji między tym, co ziemskie, oraz tym, co boskie, albo inaczej: równowaga była wzajemnym przenikaniem się obu tych perspektyw, o tyle teraz – pod genialnym piórem Heideggera – rodzi się nowa figura egzystencji: *Dasein* jest równoważone przez dwie warunkujące się nawzajem i przeciwstawne sobie siły – zaangażowanie w świat i głos sumienia. Ale zwróćmy uwagę na jakże ważkie przesunięcie całej tej figury myślowej ujmującej sens egzystencji: oto całość rozważań o tej równowadze została przez Heideggera umieszczona konsekwentnie tylko i wyłącznie w układzie horyzontalnym wartości, ponieważ innego już nie ma! Oto właśnie dno dramatu naszego życia. I Heidegger – przyznać musimy – z uwagą pochyla się nad tym fenomenem i wierne daje mu świadectwo w całej swojej twórczości. Nie wartościuje, bo nie ma złudzeń. W tym upatruję wielkość jego filozofowania. Ale jednocześnie problemy i pytania, które postawił, stają się dziś dla nas wezwaniem do osobistego namysłu i osobistej refleksji – dodajmy: czynionej całkowicie na własny rachunek, z odrzuceniem oparcia nawet w dotychczasowej tradycji filozoficznej, nie wyłączając samego Heideggera. Ale czy oślepieni galopującymi wydarzeniami życia i faktami historii, ogłuszeni nadmiarem informacji, dźwigający bagaż coraz bardziej cięższej nam wiedzy jesteśmy jeszcze w stanie usłyszeć ten głos?

Glosa do butów van Gogha

Jak już powiedziane było na samym początku, celem przedstawienia najnowszego tłumaczenia tekstu Heideggera *Źródło dzieła sztuki* jest próba refleksji nad statusem dzieła sztuki, a ściślej: nad jego przedmiotowością w kontekście praktyk współczesnej sztuki efemerycznej. Mówiąc jeszcze dokładniej, chodzi nam o otworzenie po raz kolejny, tym razem na podstawie słynnego tekstu Heideggera, dyskusji nad tym, czy tradycyjna definicja przedmiotu sztuki (jako żywo „przedmiotowa”) ma jeszcze sens w perspektywie działań o charakterze performatywnym. Nie powinniśmy jednak dać się zwieść pozorom, iż problematyka ta zostanie wyczerpana lub przynajmniej w zado-

walający sposób postawiona. Jak wiadomo, napisano na ten temat już całą bibliotekę i w przeważającej mierze nikomu nie udało się w sposób konkluzywny wyjść poza ów paradygmat estetyki przedmiotowej.²

Nasz cel jest zatem daleko skromniejszy: oto mamy przed sobą konkretny tekst, wielce znaczący zarówno w filozofii, jak i w samej estetyce. A w nim ów słynny opis obrazu van Gogha, przedstawiający parę starych butów chłopskich. I wiemy doskonale, jakie emocje ten opis wywołał wśród filozofów. Wystarczy w tym miejscu tylko wspomnieć dwie najbardziej znane polemiki z wywodami Heideggera: rozprawę Jacques'a Derridy *Prawda w malarstwie* oraz tekst Meyera Schapiro *Martwa natura jako przedmiot osobisty*. I niewątpliwie otwiera się tu pole na kolejne możliwe dyskusje, które same w sobie mogłyby być przedmiotem osobnej publikacji. Ale nie to przecież jest naszym celem. Postawmy i nad tym horyzontem fenomenologiczny nawias i spójrzmy na wywód Heideggera wprost, jakby z główną dyrektywą samego Husserla: *zu den Sachen selbst*, czyli tak, jakbyśmy po raz pierwszy te zdania czytali i za prawdę nie wiedzieli nic ponad to, co z nich wynika. A nawet więcej: sam obraz van Gogha znajduje się tu na drugim planie, bo wszak do tej pory nawet nie ustalono o które buty i na którym obrazie chodziło samemu Heideggerowi.

Cóż zatem mamy? Jest opis filozofa, który bynajmniej nie zdradza cech jakiejś wyrafinowanej analizy formalnej dzieła. Tu w ogóle nie ma mowy o jakiegokolwiek formie estetycznej, lecz snuje się raczej pewna opowieść: o domniemanej chłopce, która rzeczony buty wkłada codziennie do pracy w polu, o grudkach ziemi, które przylgnęły do podeszwy, o pracy, której niemym świadkiem są te wykoślawione buty. Krótko mówiąc, cała rzeczywistość (resp. przedmiotowość) tego dzieła ulokowana jest poza obrazem – w sferze jakiegoś konceptu. To jest właściwa „przedmiotowość” tego dzieła, czyli zlokalizowana *de facto* poza przedmiotem. Dlatego staje się tu mniej istotny sam obraz, w tej czy innej galerii powieszony, a ważniejsza jest historia, którą on przywołuje. Obraz jest pretekstem do snucia tej opowieści, tak jak pretekstem były tautologie Josepha Kosutha do rozważań czysto konceptualnych. Rzeczywi-

stość sztuki przenosi się w zupełnie inny wymiar – właśnie nieprzedmiotowy. Bohaterem tej sztuki nie jest już na pewno sam ów przedmiot, lecz nieprzedmiotowy koncept lub – co najwyżej – relacja, która je łączy. I to jest istotne *novum*, które odsłania Heidegger, nieświadomie antycypując nasze dzisiejsze zmagania ze sztuką efemeryczną (performatywną).

Rzecz jasna, dokładnie w tym momencie otwiera się niezwykła przestrzeń na analizę nie tylko samego przedmiotu sztuki, lecz także przeżycia estetycznego, wrażenia, wreszcie formy, *de facto* formy pozbawionej (przynajmniej w tradycyjnym sensie). Może warto więc raz jeszcze pochylić się nad tym niełatwym przecież tekstem i postawić raz jeszcze pytania, od których uciec nie sposób.

Przypisy

¹ Zainteresowanego Czytelnika moim sposobem czytania Heideggera odsyłam do wcześniej publikowanych na ten temat książek: *Myślenie Heideggerem* oraz *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Zwłaszcza ta druga, w całości oparta na źródłowym wydaniu *Gesamtausgabe* Heideggera przez Vittorio Klostermann Verlag we Frankfurcie nad Menem, pozwoliła autorowi na sformułowanie własnego stanowiska interpretacyjnego, które zostało nazwane introsofią.

² Do tego grona należy również piszący niniejsze słowa. Przynajmniej w dwóch książkach, tj. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* oraz *Sztuka? – Tylko wtedy kiedy jestem*, próbowałem zaprezentować taki paradygmat estetyki, który zamiast opierać się na przedmiotowo zorientowanej definicji dzieła sztuki, wskazywał na kategorię procesu twórczego jako centralną dla rozumienia takich nieprzedmiotowych manifestacji artystycznych. Rzecz jasna, niejako po drodze musiałem tam odnieść się do hermeneutyki bytu, niewątpliwie typu właśnie heideggerowskiego.

Bibliografia

Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.

Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1997.

Jasiński, Bogusław. *Tezy o ethosofii/Theses on ethosofy*. Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1996.



Ryszard RÓŻANOWSKI

Uniwersytet Wrocławski

PRZEJRZEĆ HEIDEGGERA

Tytuł niniejszych rozważań ma charakter zobowiązania – zapowiada, jeśli nie wyczerpujące objaśnienie *œuvre* Martina Heideggera, śledzące wzajemne powiązania najważniejszych jego tekstów i kategorii, to przynajmniej wstęp do takiej badawczej procedury. To, o czym tu będzie mowa, nie jest jednak poręcznym narzędziem, które – rozszyfrowując hermetyczny język filozofa – otwierałoby dostęp do całokształtu jego myśli. To znacznie bardziej fragmentaryczne ujęcie, przypis (albo suplement) dodany do wykładu Heideggera o źródle dzieła sztuki, wygłoszonego 13 listopada 1935 roku we Fryburgu, pierwszej wypowiedzi, w której podjął on *explicite* problem sztuki. Tak zwany zwrot (*Kehre*) w myśli Heideggera, który przypada na początek lat trzydziestych, pojmowany przez komentatorów jako zwrot od „prześwitu jestestwa” do „prześwitu bycia,” od ontologii jestestwa albo ontologii fundamentalnej do myślenia bycia, był również zasadniczym zwrotem ku sztuce. Heidegger nie opracował, co prawda, systematycznej teorii sztuki ani estetyki, ale sztuka i dzieło sztuki zajmują w jego późnych rozważaniach kluczową pozycję. *Źródło dzieła sztuki* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), które na nowo opracowana, rozszerzona i opatrzona posłowiem wersja została opublikowana w 1950 roku w tomie *Drogi lasu* (*Holzwege*), to w opi-

nii wielu interpretatorów jedna z najważniejszych rozpraw w estetyce dwudziestego wieku. Jacques Derrida nie wahał się nazwać ją „jednym z ostatnich wielkich dyskursów na temat sztuki.”¹ Ale już Wilhelm Perpeet nie posługiwał się w odniesieniu do rozważań Heideggera pojęciem „estetyka,” z dużą ostrożnością określał też jego namysł nad sztuką jako „naukę o sztuce.”² Friedrich-Wilhelm von Herrmann pisał o filozofii sztuki rozwiniętej w *Źródle dzieła sztuki*, Otto Pöggeler kwestionował jej istnienie.³ Taką rozbieżność interpretacji tłumaczy się zwykle charakterem samej myśli filozofa oraz osobliwym, metaforycznym i zagadkowym językiem, w którym starał się swój namysł wyrazić. Podnosząc kwestię specyfiki Heideggerowskiego języka, Walter Schulz zauważa, że autor *Bycia i czasu* pisze właściwie o rzeczach dobrze już znanych i od dawna dyskutowanych. Poddając analizie sztukę, stawia tradycyjne pytanie o jej istotę. Odpowiedź, jakiej na nie udziela, również nie odbiega od tradycji: jedynie sztuka, a nie myślenie za pomocą pojęć, odsłania istotne związki z byciem – w tym miejscu, stwierdza Schulz, myśl Heideggera spotyka się z koncepcjami tak różnych filozofów, jak Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Friedrich Nietzsche czy Theodor W. Adorno.⁴ Przypis zatem albo – jak powiedziano – suplement, w którym obok autora

Źródła dzieła sztuki pojawi się Walter Benjamin, planujący na początku lat trzydziestych (współ z Bertoltem Brechtem) „zniszczenie Heideggera,” oraz Adorno, który krótko po powrocie z emigracji obiecywał sprawić, że „Heidegger stanie się mały.” „Przejrzeć Heideggera” znaczy więc tutaj także: „spoglądając na Heideggera, próbować dostrzec coś poza nim.”

Heidegger traktował swoje rozważania o sztuce jako z gruntu przeciwstawne estetyce tradycyjnej, temu, co związane było z przeżyciem i przeżywaniem.

Estetyka – pisał w „Posłowiu” do artykułu o źródle dzieła sztuki – traktuje dzieło sztuki jak przedmiot, i to jak przedmiot *aisthesis*, postrzegania zmysłowego w szerokim znaczeniu. Postrzeganie to bywa obecnie nazywane przeżywaniem. Sposób przeżywania sztuki przez człowieka powinien pouczać o jej istocie. Przeżycie stanowi miarodajne źródło nie tylko delectacji sztuką, lecz również tworzenia sztuki. Wszystko jest przeżyciem. Lecz być może przeżycie to moment, w którym sztuka umiera. Umieranie postępuje tak wolno, że potrzebuje kilku stuleci.⁵

Dążenie do wyjaśnienia sztuki, oparte na pojęciu przeżycia, a dalej wyprowadzanie stąd konstrukcji całej estetyki, miało być w opinii Heideggera, jak zauważa Werner Jung, szkodliwą pozostałością filozofii podmiotowości i subiektywności, w obrębie której estetyka z koniecznością się degeneruje, z jednej strony potęgując niewłaściwe sfery twórcy i odbiorcy, z drugiej – tracąc z oczu dzieło jako właściwą i istotną kategorię.⁶ Pogląd nieodosobniony – w taki sam sposób poddaje krytyce estetykę tradycyjną na przykład Nicolai Hartmann. „W estetyce współczesnej – pisze – wciąż jeszcze pokutuje tradycyjny błąd XIX w.: jest w przeważającej mierze analizą aktów, a nie analizą przedmiotów. Bada percepcję i przeżycie estetyczne, twórczość artystyczną, a nie obiekt tej percepcji i twórczości.”⁷ Estetyka tradycyjna zatem, tak jak ją Heidegger, poczynając od Immanuela Kanta, pojmował, jest niewłaściwą mową o sztuce; zamiast mówić o niej, mówi o sa-

mouprawomocnieniu podmiotowości pogrążonej w świecie nieautentyczności. Nie można pominąć oczywiście i tego, że krytyczna postawa Heideggera wobec tradycyjnej estetyki wynika z przekonania, że „sposób, w jaki z góry traktuje ona dzieło sztuki, pozostaje w służbie tradycyjnej interpretacji wszelkiego bytu.”⁸ Argumentację tę rozwija i konkretyzuje w nawiązaniu do *Źródła dzieła sztuki* Norbert Schneider:

to małe dzieło Heideggera sprawia wrażenie jakby było usytuowane poza strukturami myślowymi tradycyjnej historii estetyki. Pojęciowe tradycje są w nim konsekwentnie i nieustannie atakowane. Terminologia estetyki skostniała zdaniem Heideggera w konceptualnym schematyzmie, który „atakuję” rzeczy, a to znaczy że one same nie mówią, ani nie pozwalają, by były „słyszane”.⁹ Heidegger będzie chciał „usłyszeć,” co przemawia z dzieła sztuki.

Przeciwstawiając się estetyce tradycyjnej, Heidegger pragnie wrócić do źródeł. Przedmiotem jego swoiście pojmowanej metafizyki sztuki jest dzieło sztuki, ponieważ jedynie w dziele ucieleśniona jest istota sztuki, „zatrzymywanie się prawdy w dziele.”¹⁰ Artysta staje się nieważny w porównaniu z samym dziełem, jest medium, które „pozostaje wobec dzieła czymś obojętnym, jak gdyby unicestwiający się w tworzeniu dzieła przejściem dla wyłonienia się dzieła.”¹¹ Sztuka to dzieło, a jako dzieło jest rzeczą, która się ukazuje, posiada wygląd, stronę zewnętrzną i przez to charakter materialny:

dzieła istnieją w sposób równie naturalny, jak pozostałe rzeczy (*Dinge*). Obraz wisi na ścianie jak broń myśliwska czy kapelusz. Dzieło malarskie, np. van Gogha, które przedstawia parę chłopskich butów, wędruje z jednej wystawy na drugą. Dzieła ekspediuje się jak węgiel z Zagłębia Ruhry i pnie drzewne ze Schwarzwald. Hymny Hölderlina pakowano podczas działań wojennych do tornistra jak przybory toaletowe. Kwartyty Beethovena zalegają magazyny gmachu wydawnictwa jak kartofle piwnicze.¹²

Wszystkie dzieła posiadają ów pierwiastek rzeczowy, którego nie można pomijać także w często przywoływanym przeżyciu estetycznym. „Budowla architektoniczna zawiera element kamienia. W rzeźbie jest element drewna. W malowidle jest element barwy. W utworze literackim jest element brzmienia. W kompozycji muzycznej jest element dźwięku.”¹³ Heidegger przywiązuje dużą wagę do materialnego podkładu sztuki. Podkreśla jednak, że dzieło zawsze wykracza poza swój aspekt rzeczowy, jest jeszcze czymś innym niż rzeczą, że właśnie owo „Inne” czyni je dziełem sztuki. Autor *Źródła dzieła sztuki* wprowadza tu pojęcie, które w okresie romantyzmu uznano za przebrzmiałe, wrogie sztuce i oryginalności. Dzieło – pisze – które „zaznajamia z czymś Innym, objawia coś Innego, jest alegorią.”¹⁴ Jest tym, czym jest, a równocześnie ukazuje się w nim prawda, która jest „nieskrytością bytu jako bytu.” Jako nieskrytość wstępuje w światło swego bycia, jest „prawdą bycia.”¹⁵ Odwołując się do konkretnych dokonań artystycznych – obrazu Vincenta van Gogha, wierszy Conrada Ferdinanda Meyera, greckiej świątyni – Heidegger próbuje wyjaśnić, dokąd zmierza jego metafizyka sztuki.

Obraz van Gogha przedstawia parę chłopskich butów. Po jego krótkim opisie następuje interpretacja: „Wokół tej pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i gdzie mogłyby one należeć, tylko nieokreślona przestrzeń. Nie są nawet oblepione grudami ziemi z roli lub z polnej drogi, co przecież mogłoby przynajmniej sygnalizować ich zastosowanie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.”¹⁶ Dalej Heidegger wyjaśnia metafizyczne ugruntowanie obrazu:

Z ciemnej czeluści rozdeptanych butów ziele trudem znój roboczych kroków. W niezgrabnej ciężkości tego obuwia piętrzy się mozolność powolnych kroków przez rozległe i wciąż niezmiennie bruzdy ugoru, nad którym dmie ostry wiatr. Skórę przeszywa wilgoć i soczystość gleby. Pod podeszwami przesuwa się osamotnienie polnej drogi w obliczu zapadającego zmierzchu. W tym obuwiu pulsuje dyskretny ziew ziemi, jej ciche rozdarowywanie dojrzałego ziarna i jej niewyjaśnione samowzbranianie

w opustoszałym odłogu zimowego pola. Przez owe buty przenika niema troska o bezpieczeństwo chleba, bezdźwięczna radość ponownego przetrwania ubóstwa, drżenie w nadejściu narodzin i trwoga wobec groźby śmierci. Ta użytkowa rzecz należy do ziemi, zaś w świecie chłopki jest chroniona. Z tej chronionej przynależności ów wytwór sam powstaje do swego spoczynania w sobie.¹⁷

Tylko para butów – a jednocześnie cały świat. Te buty są, czym są, lecz mieszczą w sobie także całość, w którą Heidegger ujmuje ziemię i świat, przyrodę i historyczny świat życia. Autor *Źródła dzieła sztuki* nie ma jednak na myśli odbicia, adekwatnego odzwierciedlenia, relacji mimetycznej czy reprezentacji. Heideggerowi chodzi raczej o to, że dzieło „wystawia” świat. W obrazie van Gogha „wydarza się prawda.” „Nie znaczy to – pisze – że coś istniejącego zostaje tu adekwatnie odmalowane, lecz że w objawieniu się obuwia jako rzeczy do czego, wyrobu użytkowego, narzędzia, byt w całości, tzn. świat i ziemia w swej przeciwstawności, osiągają swą nie skrytość.”¹⁸ Świat i ziemia dochodzą do głosu, tworzą ramę, w której porusza się bycie. Przez pojęcie „świat” rozumie Heidegger „coś nieprzedmiotowego,” czemu każdy człowiek podlega, historyczny horyzont sensu narodu, ludu. Ów sens, pozwalający ludziom być, czym są, nigdy ostatecznie i do końca nie poddaje się refleksji ani obiektywizacji; to on obejmuje refleksję, która może się rozwinąć jedynie w jego horyzoncie. Dzieło konstytuuje więc świat jako sens, nie odzwierciedla świata. To wszystko „przemawia” zarówno z obrazu van Gogha, jak i z innych dzieł. Podobnie jest więc – pisze Heidegger – z posągiem boga: „Nie jest to wizerunek, by łatwiej można było się z niego dowiedzieć, jak bóg wygląda, lecz jest to dzieło, które boga samego czyni obecnym i w ten sposób bóg jest.”¹⁹ Podobnie jest też z dziełem literackim:

W tragedii nic nie jest wystawiane ani przedstawiane, lecz toczy się walka nowych bogów przeciwko starym. Dzieło literackie, powstając w podaniach ludowych, nie mówi o tej walce, lecz przekształca po-

danie ludu do takiej postaci, aby teraz każde słowo tę walkę prowadziło i stawiało do rozstrzygnięcia kwestię, co jest święte, a co nieświęte, co wielkie, a co małe, co dzielne, a co tchórzliwe, co szlachetne, a co chwiejne, co panem jest, a co niewolnikiem.²⁰

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, co „przemawia” z dzieła, Heidegger celowo wybiera przykład, który nie należy do sztuk przedstawiających. Dziełem tym jest grecka świątynia.

Budowla – zauważa – pewna grecka świątynia, niczego nie odzwierciedla. Stoi tu po prostu wśród spękanej skalnej doliny. Budowla otacza postać boga i pozwala jej w tym skrywaniu wznosić się przez odkrytą salę kolumnową ku sferze świętej. Dzięki świątyni bóg jest obecny w świątyni. Ta obecność boga jest w sobie rozpręśnieniem i wyodrębnieniem tej sfery jako świętej. Lecz świątynia i jej sfera nie rozplývają się w nieokreśloności. Dzieło-świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskuje narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i hańba, wytrwałość i upadek. Zaistniała przestrzeń tych otwartych odniesień stanowi świat tego historycznego narodu. Z niego i w nim odnajduje on (naród) dopiero siebie dla dokonania swego przeznaczenia.²¹

Na pytanie zatem: „Co dochodzi do głosu w dziele?” – Heidegger odpowiada:

Obraz van Gogha stanowi odkrycie tego, czym naprawdę jest pewien produkt użytkowy, para chłopskich butów. Byt ten wkracza w nieskrytość swego bycia. Grecy nazywali nieskrytość bytu *aletheia*. My mówimy *prawda* i raczej niewiele myślimy przy tym słowie. Kiedy następuje odkrycie bytu w tym, czym i jaki jest, dochodzi do głosu wydarzenie się prawdy. I dalej: W dziele sztuki zostaje uchwycona prawda. Uchwycić znaczy tu: *zatrzymać*. Pewien

byt, para chłopskich butów, zatrzymuje się w dziele w momencie prześwitu swego bycia. Bycie tego bytu wkracza w stały element swego przyświecania.²²

W dziele sztuki dzieje się zatem prawda. Dzieło jest prawdą, ponieważ ukazuje się w nim bycie. Bycie w dziele jest „rozjaśniane,” odsłania się ze swej skrytości. Obraz van Gogha mówi o niedoli chłopskiego życia, grecka świątynia – o dawnych ludziach i ich bogach, wiersze Hölderlina – o poecie w czasie marnym.

W dziele dochodzi do głosu prawda, więc nie tylko coś prawdziwego. Obraz, który pokazuje chłopskie buty, wiersz, który wyraża rzymską studnię, nie tylko obwieszczają, czym jest ten poszczególny byt jako taki, lecz pozwalają wydarzyć się nieskrytości jako takiej. W stosunku do bytu w całości (...). W ten sposób rozjaśnione jest skrywające się w bycie. Tego rodzaju światło udziela dziełu swego blasku. Udzielony dziełu blask jest momentem piękna. Piękno jest sposobem wyjawiania się istoty prawdy jako nie skrytości.²³

Dzieło jest prawdą, jego pozór – pięknem; prawda ujawnia się zatem w dziele jako modus tkwiącego w nim piękna. Istotne jest to powiązanie prawdy i piękna z dziełem.²⁴ „Z tego, co istnieje i jest zwyczajne – stwierdza Heidegger – nigdy nie da się odczytać prawdy.”²⁵ Także według Hartmanna wartości estetyczne „nie wiążą się z bytem realnym, lecz z pewnym innym bytem, z pewną warstwą drugoplanową, która tylko prześwieca przez byt realny.”²⁶ W powiązaniu sztuki z prawdą kryje się przekonanie Heideggera o tym, że prawda jest czymś ponad pojęciem, tym, co ujawnia się w postaci obrazu albo poetyckiej metafory.

Intencją Heideggera było więc wypracowanie nowego oglądu sztuki, która „jako ustanawiające zachowywanie rodzi prawdę bytu w dziele.”²⁷ Zwrot ku sztuce skłonił w swoim czasie Norberta Bolza do określenia autora *Źródła dzieła sztuki*, podobnie jak wielu innych myślicieli okresu weimarskiego, jako „dezertera nowoczesności” (*Deserteur der Neuzeit*).²⁸ Bolz zwró-

cił uwagę na istotne zbieżności w myśli Ernsta Blocha, Györgya Lukácsa, Benjamina z jednej strony, Carla Schmitta, Ernsta Jüngera oraz Heideggera – z drugiej. Każdy z nich podzielał (na swój sposób) diagnozę Maxa Webera z tamtych czasów, jego tezę o „odczarowaniu świata,” zracjonalizowanego dzięki nauce i przekształconego w mechanizm przyczynowy. Połączył ich jednak również „impuls exodusu,” pragnienie wyjścia z „odczarowanego świata,” który – w odczuciach wielu – fatalnie się właśnie zamykał. Lewica i prawica prześcigały się więc – pisze Bolz – w „filozoficznym ekstremizmie pomiędzy światowymi wojnami.” Nieufność Hegla do mediacji poprzez wymuszone pojednanie narzuciła późniejszej filozofii myślenie w skrajnościach, ale to Nietzsche rozpoznał w logice ekstremów narzędzie wyjścia z „odczarowanego świata.” Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* opisywał świat jako „otwierającą się otwartość rozległych horyzontów prostych i istotnych rozstrzygnięć w losie pewnego historycznego narodu.”²⁹ Benjamin wkraczał jedną ze swoich wczesnych prac *Przyczynek do krytyki przemocy* (1920–1921) w czas „rozdzielenia i rozstrzygnięcia” z nadzieją na możliwość dokonania właściwego wyboru. W nieco późniejszej, niedośzłej rozprawie habilitacyjnej *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* (1928) wskazywał na konieczność całościowego, niezredukowanego zachowania najistotniejszych sprzeczności rodzących się w momentach przełomów.

Historia filozoficzna – pisał – jest formą, która z odległych skrajności, z pozornych ekscesów rozwoju, pozwala wydobyć konfigurację idei jako totalności nacechowanej tym, że w jej ramach możliwe jest sensowne sąsiedztwo takich przeciwieństw.³⁰

W nieukończonych *Pasażach* dostrzega ostatecznie (w związku z postulowanym kopernikańskim przewrotem w wizji historycznej) nie tyle możliwość, ile konieczność wyboru:

Żywotny interes w tym, żeby rozpoznawać myśli na rozdrożu, w określonym punkcie ich rozwoju; oznacza to skupienie nowego spojrzenia na świat historyczny w punk-

tach, gdzie trzeba zdecydować o ich charakterze reakcyjnym bądź rewolucyjnym. W tym sensie zarówno u surrealistów, jak i u Heideggera działa ten sam czynnik.³¹

Lukács, przedstawiając w *Historii i świadomości klasowej* (1923) wyobcowane struktury myślenia i świadomości w perspektywie marksistowskiej, pragnął „przyspawać” masy proletariackie jako klasę do partii komunistycznej. Heidegger, który w *Byciu i czasie* (1927) analizował nieautentyczny świat „Się,” niezobowiązującej gadaniny i bazgrani, zalecał kilka lat później (z zapowiedzianym wcześniej rygoryzmem) niewłaściwemu mieszczańskiemu społeczeństwu, bezdomnej, cierpiącej podmiotowości silne państwo pod opiekuńczymi skrzydłami narodowego socjalizmu. W zgodzie wykraczającej poza zróżnicowane światopoglądy myśliciele ci, pisząc o masach, myśleli jednocześnie o władzy – Jünger w związku z panowaniem i służbą, Heidegger dał się zwieść brunatnemu pacykarzowi, inni, jak Benjamin albo Bloch, ulegli przejściowej fascynacji Związkiem Sowieckim. Wraz z tą apologią władzy kończy się – twierdzi Bolz – nowożytna era indywidualizmu i subiektywizmu, w tle powiewa idea „wielkiego porządku.” Nieprzypadkowo filozofia, przede wszystkim jako filozofia historii, coraz chętniej i coraz bardziej się angażuje w aktualną społeczną i polityczną praktykę jako jej sprzyjający myślowy patron.

Problemem jest kwestia przełożenia tego *engagement* na język estetyki. W 1935 roku Heidegger szedł już własną drogą filozoficzną i powstrzymywał się od publicznych zobowiązań politycznych.³² Powściągliwość ta, w istocie jedna z możliwych form uwikłania politycznego, konkretyzuje się także w jego zwrocie ku sztuce. Ale i refleksja nad sztuką – należy to podkreślić – co najmniej od czasów młodego Lukácsa miała wydźwięk praktyczny. Była – jak zauważa Jung – środkiem pobudzającym, wspierającym jednocześnie wspomnienie oraz nadzieję: wspomnienie harmonijnej, idyllicznej utopii sprzed kapitalistycznego grzechu pierworodnego, nadzieję na nową, spontaniczną i niewyobcowaną wspólnotę społeczną.³³ Zarówno ci z lewej, jak i z prawej strony wikłali się więc najpierw bezpośrednio w politykę lub ją w wyeksponowany sposób re-

prezentowali (Jünger z prawego, Lukács z lewego skrzydła), a gdy później okazywało się to ślepią uliczką bądź po prostu błędem, albo powracali do estetyki, albo się ku niej z mniejszą lub większą determinacją zwracali. Jeśli ucieczka do polityki była niezbyt udaną próbą „dezercji” z „odczarowanego świata,” to powtórną jej próbą była właśnie ucieczka do estetyki. Namysł nad sztuką miał kompensować rozczarowanie i rezygnację, pomagać przetrwać frustracje zrodzone w postrzeganej już jako problematyczna politycznej praktyce, także w jej nie mniej problematycznej teorii. Emfaticzna cześć, jaką „dezercyści” oddawali sztuce, służyła im za bastion w zmaganiach z epoką. W refleksji nad strukturą dzieła ujmowali swój czas. Estetyka, poddając sprawdzianowi własną autonomię, wpisywała się mniej lub bardziej wyraziście w horyzont filozofii historii. Lukács już w swych wczesnych, przedmarksistowskich pracach – *Die Seele und die Formen* (1911, pierwodruk 1910), *Teorii powieści* (1920, pierwodruk 1916) oraz *Heidelberger Ästhetik* (1918, pierwodruk 1916) – ujmował sztukę jako wyraz historycznych okoliczności, w których się rodziła. Także w jego późnych latach sztuka była „pamięcią ludzkości,” w której ta mogła na każdym etapie swojego rozwoju się przyglądać. Dla (również późnego) Adorna sztuka awangardowa była protestem przeciw modernistycznemu wyobcowaniu i urzeczowieniu. Hartmann pisał o „zadziwiającej sile sztuki,” która pozwala jej nie tylko przemawiać do człowieka w sposób proroczy, ale także wywierać wpływ na realny proces historyczny.³⁴ Dla Heideggera sztuka jest dziejowa, ze swej istoty historyczna. „Znaczy to nie tylko: sztuka posiada historię w tym zewnętrznym znaczeniu, że pojawia się w przepływie czasów obok wielu innych zjawisk i przy tym się zmienia i przemija oraz przedstawia zmienne obrazy historii. Sztuka jest historią w tym znaczeniu istotnym, że ustanawia historię.”³⁵ Jej prawidłowe użycie ma zasadnicze znaczenie dla „historycznego istnienia narodu.”

Wczesny Benjamin różni się w tym miejscu znacząco od Heideggera. W 1923 roku pisał w liście do Florensa Christiana Ranga: „Zajmuje mnie myśl o tym, jak dzieła sztuki odnoszą się do życia historycznego. Zakładam przy tym, że nie ma czegoś takiego jak historia sztuki;”³⁶ ta bo-

wiem – wyjaśniał – sprowadza się zawsze tylko do historii treści lub historii formy i traci z oczu to, co istotne, czyli pochodzenie (albo źródło) dzieła. W istocie dzieło nie ma historii, a próba umieszczenia go w życiu historycznym nie otwiera perspektyw, które prowadzą do jego wnętrza. „Specyficzna historyczność” dzieła ujawnia się nie w historii sztuki, tylko w interpretacji, w której pojawiają się wprawdzie akcenty ponadczasowe, ale niepozbawione znaczenia historycznego. Interpretacja, utożsamiana tu z krytyką, jest więc właściwym dopełnieniem dzieła. Benjamin określa ją jednocześnie jako „mortyfikację” dzieła, jeśli dokonuje się nie tyle ze względu na spotęgowanie w nim momentu myślowego, ile wskutek „osadzenia” w nim wiedzy. Heidegger twierdził, interpretując obraz van Gogha, że to z dzieła wszystko „przemawia.” Czy nie jest raczej tak, że prawda, która – zdaniem autora *Źródła dzieła sztuki* – dochodzi w tym obrazie do głosu, została przez niego w dziele „osadzona”? Powraca bowiem pytanie: skąd pewność, że to para chłopskich butów? że należą do chłopki, a nie – na przykład – do samego artysty? Zdaniem Meyera Shapiro Heidegger oszukał sam siebie: „Ze swego spotkania z płótnem van Gogha zachował on pewien zbiór skojarzeń z chłopem i glebą, które nie mają oparcia w samym obrazie, lecz wyrastają raczej z jego własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią. On rzeczywiście »wyobrazil sobie to wszystko, a potem włożył w malowidło.«”³⁷ Przysługujący człowiekowi dyskurs na temat butów – Derrida doprecyzowuje tę uwagę Shapiro – Heidegger przypisuje samemu obrazowi: „Nie tylko jako dyskurs na temat obrazu, ale jako dyskurs obrazu, dyskurs rozwijany przez obraz, a nawet przez parę butów.”³⁸ Refleksja nad sztuką jest niezbędna, lecz trzeba ją – jak stwierdza Adorno – „wyrwać z jej przypadkowości, aby nie wyrodziła się w dowolne i amatorskie hipotezy pomocnicze, w racjonalizacje poczynań majsterkowicza i niezobowiązujące światopoglądowe deklaracje chciejstwa bez usprawiedliwienia w dokonaniach.”³⁹ W każdym razie późny Benjamin zweryfikował swój pogląd na temat historyczności sztuki i dzieła. Śledził przemiany ich funkcji, w szczególności zmiany dokonujące się współcześnie w związku z poja-

wieniem się możliwości technicznej reprodukcji. Znaczenia momentów – twierdził – w których technika doprowadza do zmian w sztuce, nie sposób przecenić. Dostarczają bowiem wiedzy o społecznym i historycznym znaczeniu sztuki. W takich momentach ujawnia się jedność elementów przeszłości i przyszłości. Wymóg historycznej konkretności zmuszał autora *Pasaży* do operowania przykładami, wskazywania momentów krytycznych, jakie w swych dziejach przeżywa każda forma sztuki, jakie w naturalnej postaci byłyby możliwe dopiero przy zmienionym standardzie technicznym. Uważał – na przykład – że każda skryształizowana forma artystyczna znajduje się na styku trzech linii rozwojowych; zjawisko to określał jako „prawo zapowiedzi nowszych osiągnięć w starych technikach.”

I tak – pisał – technika przeciera szlak określonej formie artystycznej. Pojawienie się filmu poprzedziły fotoksiążeczki, w których po naciśnięciu kciukiem obrazki szybko przemykały przed oczyma oglądającego, prezentując walkę bokserską lub mecz tenisowy; na bazarach wystawione były automaty, w których obrazy przesuwały się po pokręceniu korbką. Po drugie: tradycyjne formy sztuki w pewnych stadiach swego rozwoju usilnie zmierzają do wywołania efektów, które później nowe formy sztuki osiągają bez trudu. Zanim film zdobył sobie prawo obywatelstwa, dadaści starali się swoimi imprezami poruszyć publiczność, co niebawem w bardziej naturalny sposób udało się Chaplinowi. Po trzecie: częstokroć niepozorne zmiany społeczne prowadzą do zmiany recepcji, która dopiero nowej formie sztuki wychodzi na dobre. Zanim film mógł się pokusić o kształtujące oddziaływanie na swoich odbiorców, fotoplastykon wprowadził recepcję zbiorową (obrazy tymczasem przestały już być nieruchome). Widzowie zajmowali miejsca przed parawanem, w którym umieszczone były stereoskopy, po jednym dla każdego widza. Przed tymi stereoskopami automatycznie przesuwały się poszczególne obrazy, które zatrzymywały się na moment, po czym ustępowały miejsca następnym.⁴⁰

W *Pasażach* pisał o „wyróżniku historycznym” obrazów, który „mówi nie tylko, iż przynależą one określonej epoce, lecz przede wszystkim, że dopiero w określonej epoce stają się one czytelne.”⁴¹ W tym miejscu myśl Benjamina wydaje się zbiegać z koncepcją Heideggera. Ale „wyróżnik historyczny” jest właśnie tym, co odróżnia – zdaniem Benjamina – obrazy od fenomenologicznych „esencji.” Benjamin, mając na uwadze wymóg historycznej konkretności, oskarża autora *Źródła dzieła sztuki* o ahistoryczną abstrakcyjność: „Heidegger daremnie usiłuje ocalić historię dla fenomenologii w sposób abstrakcyjny, poprzez »dziejowość«.” „Celowy byłby – dodaje – zdecydowany odwrót od pojęcia »prawdy ponadczasowej«.”⁴² Tymczasem wiele Heideggerowskich określeń – zwraca na to uwagę Willem van Reijen – charakteryzuje się specyficzną niejednoznacznością. Pozornie odnoszą się do codziennych, znanych zjawisk, ale jednocześnie pozostają wiecznymi abstrakcjami.⁴³ „Świat” i „ziemia,” pojęcia wyrwane z języka potocznego, nabierają pozornej dynamiki, gdy świat „się otwiera” i „odslania,” a ziemia „się skrywa” i zarazem „kryje.” Jednocześnie związek dzieła sztuki lub sztuki z konkretnymi okolicznościami historycznymi pozostaje nieokreślony i abstrakcyjny, albo – jak w przypadku „chłopskich butów” van Gogha – związek z ziemią ma charakter czysto fizyczny. Nie jest przypadkiem, że w rozważaniach Heideggera ważną rolę odgrywają świątynia grecka i jej związek z krajobrazem. Autor *Źródła dzieła sztuki* mówi o „wynurzeniu się i pojawianiu” świątyni w krajobrazie jako *fizis* i łączy to dawne greckie pojęcie bezpośrednio z zamieszkiwaniem ludzi na ziemi. Abstrakcję *fizis* jako „koniecznego początku,” pierwszej i głównej u starożytnych Greków nazwy bytu, „samego i w całości,” dopełnia pseudokoncepcja zamieszkiwania w „rodzimym podłożu.”⁴⁴ To zaś oznacza jedynie sugerowaną, niezrealizowaną praktyczność. Do tego też sprowadza się ostatecznie „historyczne istnienie narodu.”

Listowne wypowiedzi Benjamina świadczą o jego nader krytycznym stosunku do Heideggera. Wygłoszony przez filozofa 21 lipca 1916 roku wykład pt. *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* z dezaprobatą ocenił niespełna cztery miesiące później w liście do Gerharda Scholema:

W ostatnim lub przedostatnim numerze *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* ukazał się artykuł (pierwotnie przemowa w celu uzyskania *venia legendi* we Fryburgu) na temat „problemu czasu historycznego”, który dokładnie pokazuje, jak *nie* powinno się do sprawy zabierać. Okropne dzieło, do którego być może nigdy nie zajrzysz, choćby po to, by potwierdzić moje przypuszczenie, że nie tylko to, co autor mówi o czasie historycznym (i co mogę ocenić), jest nonsensem, ale – jak podejrzewam – że błędne są także jego wywody o czasie mechanicznym.⁴⁵

W lutym 1920, również w liście do Scholema, przyznaje, że nie zna rozprawy habilitacyjnej Heideggera (*Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, 1916),⁴⁶ ale już w grudniu tego roku potwierdza jej krytyczną lekturę:

Przeczytałem książkę Heideggera o Dunsie Szkocie. To niewiarygodne, że dzięki takiej pracy, która nie wymaga *niczego* poza wielką starannością i opanowaniem scholastycznej łaciny, a która mimo całego filozoficznego sztafażu jest w zasadzie tylko kawałkiem dobrej pracy tłumaczeniowej, ktoś może uzyskać habilitację. Bezwartościowe płaszczenie się autora przed Rickertem i Husserlem nie umiła czytania. Filozoficznie filozofia języka Dunsza Szkota w tej książce nie została opracowana.⁴⁷

W 1930 roku, trzy lata po opublikowaniu książki *Bycie i czas*, Benjamin donosił Scholemowi o zamierzonym w lecie „zniszczeniu Heideggera w wąskim gronie krytycznych czytelników pod kierunkiem Brechta i moim.”⁴⁸ Zamysł ten nie został zrealizowany z powodu choroby Brechta, jego późniejszej podróży do Le Lavandou i tradycyjnego letniego pobytu w Bawarii. W planowanym przez nich, ale również nieurzeczywistnionym piśmie *Krise und Kritik* zamierzali – traktując filozofię Heideggera jako projekt przeciwny wobec preferowanego przez nich myślenia zwróconego ku praktyce – rozprawić się z Heideggerem jako typem „formy przywództwa.”⁴⁹ Poważniejszym

powodem uniemożliwiającym realizację tych planów wydaje się niedostateczna znajomość prac autora *Bycia i czasu*. Van Reijen stwierdza, po sprawdzeniu korespondencji Benjamina oraz spisu przeczytanych przez niego dzieł, że – znając jedynie dwie wyżej wymienione prace – „prawie nie zwrócił uwagi na filozofię Heideggera.”⁵⁰ Wyklucza też („prawie na pewno”) jakiś bezpośredni wzajemny wpływ, choć z uwagą odnotowuje, poza fundamentalnymi różnicami, również pewne zbieżności. Kuzyn Benjamina i pierwszy mąż Hannah Arendt, Günther Anders, podkreśla z kolei filozoficzną niekompetencję Brechta: „B. [Brecht] poinformował mnie – to musiało być w 32 roku – że on i Benjamin planowali założyć antyheideggerowskie czasopismo. Pamiętam, że odpowiedziałem mu nieco zdziwiony, iż sam mówił, że ani nie słuchał, ani nie czytał Heideggera, to samo zresztą dotyczyło Benjamina, i uważam, że to nierozsądne w tych okolicznościach zakładać czasopismo z takim programem.”⁵¹ A w innym miejscu: „Jego [Benjamina] projekt napisania wspólnie z Brechtem antyheideggerowskiego paszkwilu nie powiódł się prawdopodobnie dlatego, że Brecht – mogąc to powiedzieć z całą pewnością – nie przeczytał nawet dwóch stron *Bycia i czasu*. Nawiasem mówiąc, skoro brakowało mu wiedzy historycznofilozoficznej, nie byłby w stanie w ogóle ich zrozumieć.”⁵²

Tak więc Benjamin znał Heideggera bardzo słabo. Nie przeszkodziło mu to jednak – jak widać – w wyrobieniu sobie krytycznego o nim zdania. Choć poglądy obu myślicieli dzieliło bardzo wiele, niektórzy badacze wskazują jednak na pewne, niekiedy bardziej, niekiedy mniej istotne, paralele i konwergencje. Jacob Taubes uważał wręcz *in genere*, że „Benjamin porusza te same problemy co Heidegger, inaczej je tylko ujmując.”⁵³ Van Reijen pisze ostrożniej o pewnych koincydencyjnych motywach: z Heideggerowskim „wyzwoleniem” i „ocaleniem” korespondują Benjaminowskie „oczekiwanie” i „zbawienie,” „ostatniemu Bogu” Heideggera odpowiada „Mesjasz” Benjamina. I Heidegger, i Benjamin przywoływali w swych analizach – co w tym miejscu warto szczególnie podkreślić – obrazy van Gogha.⁵⁴ Język i technika to kwestie centralne w wielu filozofiach, ale koncepcje Heideggera i Benjamina wy-

kazują tu – zdaniem van Reijena – „zadziwiająca podobieństwa.”⁵⁵ Na plan pierwszy wysuwają się wszak odmienności tematyczne oraz metodologiczne. Heidegger – na przykład – chętnie używał metafor krajobrazowych, Benjamin – miejskich. Heidegger koncentrował się na dziełach sztuki, Benjamin bardziej interesowało ich oddziaływanie na odbiorcę. Istotną różnicą między filozofią sztuki Heideggera i Benjaminą jest to, że Benjamin odnosił się zarówno po stronie dzieła, jak i po stronie odbiorcy do konkretnych (historycznych i aktualnych) zjawisk, podczas gdy u Heideggera zorientowana w kierunku „niepoddającego się refleksji ani obiektywizacji” sensu historia pozostawała abstrakcją. W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), zawierającym (wedle tego, co sam autor później o nim napisał) „pierwszą materialistyczną teorię sztuki w pełni godną tego miana,”⁵⁶ Benjamin analizował „tendencje rozwojowe w sztuce na etapie istniejących obecnie stosunków produkcji”⁵⁷ i na przykładzie fotografii oraz filmu wyjaśniał zmianę form przeżywania sztuki: w fotografii wartość ekspozycyjna wypiera wartość kultową, w filmie percepcję indywidualną zastępuje recepcja kolektywna, w miejsce skupienia i kontemplacyjnej zadumy wkracza mimowolne postrzeganie i dekoncentracja. Benjamin, podobnie jak Heidegger, odrzucał wiele tradycyjnych pojęć, takich jak moc twórcza, genialność, nieprzemijająca wartość i tajemnica,⁵⁸ ale – wprowadzając do teorii sztuki nowe pojęcia – podkreślał z całą mocą, że różnią się one od ogólnie przyjętych tym, że dla celów faszyzmu są zupełnie nieprzydatne. Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* wspomina o alegorii (w związku z pierwiastkiem rzeczowym w dziele i nadbudowanym nad nim tym, co Inne), Benjamin uczynił alegorię jednym z kluczowych pojęć własnych przemyśleń, traktując ją jako formę artystyczną, w której można przedstawić totalność nasyconą nierozwiązalnymi czy też niedającymi się pogodzić przeciwieństwami. W *Źródle dramatu żalobnego w Niemczech* alegoria była kluczem do zrozumienia barokowej tragedii. W studiach nad początkami francuskiej moderny, zwłaszcza nad twórczością Charles’a Baudelaire’a, Benjamin z pomocą alegorii nie tylko interpretował sztukę, ale próbował uczynić z niej narzędzie służące wy-

jaśnieniom fenomenów współczesności. W jednej z ostatnich swych prac, *Parku Centralnym* (1938–1939), zwięźle sformułował historycznie i społecznie określony program: „Należałoby przedstawić zmianę funkcjonowania alegorii w gospodarce towarowej.”⁵⁹ Lapidarny zapissek w *Pasażach*: „Towar wyniesiony do rangi alegorii”⁶⁰ mógłby być tytułem realizującej ten zamysł, lecz niepowstałej niestety rozprawy.

Adorno, w przeciwieństwie do Benjaminą, nie tylko gruntownie przestudiował prace Heideggera, ale miał okazję poznać go osobiście.⁶¹ 24 stycznia 1929 roku we Frankfurcie, po wykładzie Heideggera na temat filozoficznej antropologii i metafizyki bytowania, dwudziestopięcioletni wówczas Adorno został przedstawiony autorowi *Bycia i czasu*. Jak wspominał po latach Heidegger, do dłuższej rozmowy nie doszło. Było to jedyne spotkanie obu filozofów, nigdy też nie wymienili listów. Niemniej stosunek Adorna do Heideggera cechowała zdecydowana wrogość. Z żadnym ze współczesnych, z którymi miał do czynienia, nie walczył bardziej bezlitośnie niż z Heideggerem. Nie zgadzał się przy tym z opinią, że przyczyną ich antagonizmu było poparcie przez Heideggera narodowego socjalizmu; chciał, aby ten spór miał znaczenie bardziej fundamentalne. Już w swej rozprawie habilitacyjnej *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (powstałej w latach 1929–1930) oraz w wykładach w 1931 i 1932 roku dystansował się wobec Heideggera. Natomiast krótko po powrocie z emigracji (1949) w domu jednego z przyjaciół Heideggera zadeklarował: „W ciągu pięciu lat sprawię, że Heidegger stanie się mały.”⁶² Plotka, która dotarła do atakowanego, uniemożliwiła nawiązanie osobistych relacji. Polemiczna rozprawa Adorna *Jargon der Eigentlichkeit* ukazała się znacznie później, dopiero w 1964 roku. Heidegger na krytykę i inwektywy Adorna nie odpowiadał. W jego bibliotece nie było ani jednej pracy Adorna, nie przeczytał też *Żargonu autentyczności*. Milczenie Heideggera było – tak ujmuję to Hermann Mörchen w obszernym i opartym na rozległym materiale tekstowym studium *Adorno und Heidegger* (1981) – odmową komunikacji, czymś zdecydowanie więcej i jednocześnie czymś innym niż osobisty akt „niefilozoficznego zachowania.” Dlatego Mörchen pisze o „filozoficznej odmowie komuni-

kacji” między Heideggerem a Adornem, traktując ją jako szczególnie jaskrawy przykład powracającego nieustannie w historii filozofii zrywania dialogu, a nawet „wzajemnego pożerania się” myślicieli i „szkół filozoficznych.” Wskazuje różnorakie motywy tej odmowy, wśród nich – *last but not least* – naturę filozofowania obu adwersarzy oraz ich zindywidualizowany język, oryginalny i daleki od szablonowych form zarówno języka naukowego, jak i potocznego.⁶³ Komunikacji nie było także między zwolennikami obu filozofów – członkowie szkoły frankfurckiej, uwikłani w „bardziej aktualne” tematy, nie widzieli powodu, by zajmować się „wychodzącym z mody” nurtem filozoficznym i rewidować opinię Adorna; sojusznicy Heideggera, zbyt zajęci recepcją i tłumaczeniem myśli autora *Bycia i czasu*, raczej nie zaprzęтали sobie uwagi jej odniesieniami do współczesnej filozofii.

Sam Adorno miał do „wszędę rozkwitającej komunikacji”⁶⁴ stosunek podejrzliwy, często pogardliwy. „Wszystko to – pisał w *Dialektyce negatywnej* – co dzisiaj nazywa się komunikacją, wszystko bez wyjątku, jest tylko hasłem, które zagłusza niemotę zakłętych.”⁶⁵ Język filozoficznych oponentów określał z lekceważeniem jako „żargon,” choć i jego język stał się – jak zauważa Karol Sauerland – żargonem, kiedy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mniej lub bardziej bezkrytycznie przejmowało go wielu niemieckich humanistów.⁶⁶ W *Teorii estetycznej* pojęcie „komunikacji” pojawia się w kontekście „pseudonaukowej ideologii” tuż obok stwierdzenia, że „sztuka jest ze swej strony całą sobą, kiedy nie współgra z komunikacją.”⁶⁷ Kiedy Adorno pisze o komunikacji w związku ze sztuką, jego wątpieniu w sens komunikacji towarzyszy jednak fundowane na swoistej dialektyce założenie, że „właściwa,” „innego rodzaju” komunikacja jest możliwa. Z jednej strony twierdzi, że „żadnego dzieła sztuki nie można opisać w kategoriach komunikacji,”⁶⁸ że podstawową cechą wszelkiej sztuki jest „komunikacja (...) przez zerwanie komunikacji,”⁶⁹ z drugiej uznaje jednocześnie, że dzieła „mówią” i czynią to dzięki komunikowaniu się z empirią, sferą zewnętrzną, ze światem, przed którym, co prawda – w imię obrony własnej autonomii – się zamykają, którego „się wyrzekły,” ale z którego „czerpią swoją treść.”⁷⁰ W obszarze tej dialektyki usytuowana jest zarówno

Adornowska krytyka tekstu Heideggera, jak też własna koncepcja sztuki Adorna.

Rozdział *Teorii estetycznej* zatytułowany „Teoria źródeł sztuki” rozpoczyna teza: „Próby uzasadnienia estetyki przez powołanie się na źródła sztuki jako na jej istotę prowadzą nieuchronnie do rozczarowania.”⁷¹ Choć w rozdziale tym Adorno w ogóle nie wspomina o Heideggerze (przemilczenie jest wymowną formą odmowy komunikacji), z kontekstu jasno wynika, że głównym adresatem sformułowanego tutaj zarzutu jest właśnie on oraz jego koncepcja. Sam Heidegger – jak przyznaje – w określeniu źródła dzieła sztuki „kręci się w kółko.” Nie uważa, że jest to jakiś środek prowizoryczny albo mankament. Przeciwnie – „wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, zaś utrzymanie się na tej drodze ucztą dla myślenia.”⁷² Ogólnie rzecz biorąc, źródło oznacza według Heideggera „coś, co sprawia i dzięki czemu jakaś rzecz jest tym, czym jest – i jest, jaka jest.” To „coś,” trzeci element, dzięki któremu – na przykład – artysta jest źródłem dzieła, a dzieło – źródłem artysty, to sztuka. Pytanie: „czy sztuka w ogóle może być źródłem?” Heidegger przekształca w pytanie o istotę sztuki, ta zaś z kolei wyjawia swą istotę w dziele sztuki.⁷³ Tylko z dzieła sztuki można odczytać, czym jest sztuka; czym jest dzieło, można się dowiedzieć tylko z istoty sztuki – to jest właśnie ów, wspomniany przez Heideggera, ruch po kole. Aby wybrnąć z tego koła (zdrowy rozsądek tego wymaga, ponieważ uchybia ono logice), autor *Źródła dzieła sztuki* proponuje wyszukać „prawdziwe dzieło” i zapytać je następnie, „czym i jakie jest.” Obraz van Gogha, grecka świątynia, wiersze Hölderlina – to wyszukane przez Heideggera przykłady „prawdziwych dzieł” snujących własne opowieści o tym, czym i jakie są.

Warto zauważyć w tym miejscu, że również Benjamina frapowało pojęcie „źródła” – najpierw w książce o niemieckim dramacie żałobnym. Dobitnie w niej akcentował, że źródło jest („oczywiście”) kategorią historyczną, postacią, jaką przybiera idea, gdy aktualizuje się w rzeczywistości dziejowej. „W każdym fenomeńie źródłowym dookreśla się kształt idei raz po raz ścierającej się ze światem historycznym, aż do chwili, gdy w skończonej postaci zajmie ona swoje miejsce w świetle totalności własnej historii.”⁷⁴

W późniejszych *Pasażach* Benjamin wyjaśniał, że zaprezentowana w książce o dramacie żalobnym koncepcja źródła była dokładną i rygorystyczną transpozycją tego fundamentalnego u Goethego pojęcia (jako prafenomenu) z dziedziny natury w dziedzinę historii.

Teraz – kreślił nowy, zwrócony ku dziewiętnastemu stuleciu program swych badań – także muszą zgłębiać kwestię źródeł. Analizuję mianowicie źródło kształtowania się i przemian paryskich pasaży od samych ich początków aż do schyłku, uchwytując je poprzez fakty ekonomiczne. Ale fakty te – dodawał – rozpatrywane pod kątem kausalnym (a więc jako przyczyny), nie byłyby jednak prafenomenami; stają się nimi dopiero wówczas, gdy mocą własnej dynamiki rozwojowej (...) wyłaniają z siebie ciąg konkretnych, historycznych form pasaży, tak jak z liścia wyłania się stopniowo całe bogactwo empirycznego świata roślin.⁷⁵

Heidegger pisze w *Źródle dzieła sztuki*, że sztuka, będąc źródłem dzieła sztuki, jest zarazem źródłem „twórców i zachowawców,” czyli „historycznego istnienia narodu.”⁷⁶ Po raz kolejny pojawia się tu kwestia „dziejowości” – w przewrotny sposób, ponieważ sztuka jest, jak wciąż podtrzymuje, źródłem „w swej istocie.” W eseju *Sztuka i sztuki* Adorno trafnie rozpoznaje i puentuje tę Heideggerowską przewrotność: „Źródło (...) jak zawsze u Heideggera, to nie geneza w czasie, ale pochodzenie istoty dzieła sztuki.”⁷⁷ W *Teorii estetycznej* uzupełnia tę puentę:

Jeżeli pojęcie źródła zostaje usytuowane poza historią, to pytanie o nie zlewa się w jedno z takim samym pytaniem w stylu ontologicznym, daleko od owego gruntu zdecydowanej rzeczowości, z którym kojarzy się prestiżowe słowo „źródło”; ponadto mówienie o źródłach pozbawione sensu temporalnego, godzi w najprostszyszy sens tego słowa.⁷⁸

Adorno wskazuje na zawieszoną ponad czasem arbitralność prezentowanego przez Heideggerra

wglądu w problem sztuki i źródła: „Jako fenomenologia, estetyka nie chciałaby ani dedukować sztuki z jej filozoficznego pojęcia, ani wspinać się ku niej dzięki komparatystycznej abstrakcji, ale powiedzieć [po prostu], czym ona jest. Taka istota byłaby jej źródłem.” Kto chce uzyskać w poznaniu więcej – wyjaśnia Adorno – musi zajmować się czymś treściwym, a tego nie można pogodzić z badaniem czystej istotności. „Sztuka drwi sobie z prób zaprzysiężenia jej na czystą istotnościowość.”⁷⁹ W *Dialektyce negatywnej* przestrzega jednak przed „pseudokonkretyzacją,” pozorną obroną przed badaniem istotnościowym. Heidegger – pisze – wykorzystuje „pozór konkretności,” zastępując rzecz zaklinającym słowem:

Proste istnienie staje się bez znaczenia, wolne od zmyy bycia istnieniem zostaje podniesione do rangi bytu, do jego czystego pojęcia. Byt natomiast, pozbawiony wszelkiej ograniczającej treści, nie musi już występować jako pojęcie, ale uchodzi za bezpośredni jak *τὸδε τι*: konkretny. Obydwa momenty, raz absolutnie izolowane, nie mają wobec siebie żadnej *differencia specifica* i stają się zamienialne; to *qui pro quo* jest głównym znaleziskiem filozofii Heideggera.⁸⁰

Adorno podkreśla też, że tekst Heideggera o źródle dzieła sztuki cieszy się zasługą, że „trzeźwo określa to, co jest w przedmiocie z rzeczy.”⁸¹ Ta pozytywna ocena koresponduje zapewne z tym znaczącym i prognostycznym fragmentem *Źródła dzieła sztuki*:

Pierwiastek rzeczowy w dziele sztuki jest jak podwalina, w której i nad którą nadbudowane jest to Inne i właściwe. A czy ten pierwiastek rzeczowy dzieła nie jest tym, co artysta właściwie tworzy w swym rzemiośle? Chcielibyśmy napotkać bezpośrednią i pełną rzeczywistość dzieła sztuki: bo tylko w ten sposób odnajdziemy w nim również rzeczywistą sztukę. Musimy zatem przyjrzeć się najpierw pierwiastkowi rzeczowemu dzieła sztuki.⁸²

W *Teorii estetycznej* Adorno dezaprobuje „doktrynę naocznościową,” prymitywno-realistyczną estetykę, która trwa przy szczególnej „strefie bezpośredniości” i której umyka to, że sztuka, twór „z istoty duchowy,” nie może być czysto naocznościowa.⁸³ Obstawiając w polemice z idealizmem przy „pierwiastku rzeczowym” dzieł sztuki, gubi jego dialektykę – że jest „konstytutywny” dla tego, „co jest czymś więcej w nich niż tylko rzeczą.”⁸⁴ Zdaniem Adorna każde doświadczenie dzieł sztuki musi przekraczać ich naoczność. Ale i Heidegger nie zalicza dzieł sztuki „do nagich rzeczy.” Tradycyjne pojęcia rzeczy – twierdzi – wycytane z istoty narzędzia, nie obejmują tego, co „w pierwszym rzędzie rzeczywiste w dziele,” jego „podbudowy rzeczowej,” „chylają samej istoty pierwiastka rzeczowego.”⁸⁵ Estetyka staje się problematyczna, gdy pozostaje pod kontrolą tradycyjnej interpretacji bytu. „Nie należy zaprzeczać istnieniu pierwiastka rzeczowego w dziele – kontynuuje swój wywód Heidegger – lecz ten pierwiastek rzeczowy (...) należy pomyśleć z perspektywy pierwiastka dziełowego.” Droga prowadzi „nie poprzez rzecz ku dziełu, lecz poprzez dzieło ku rzeczy.”⁸⁶ O tym, że – według Heideggera – „z wiedzy o pierwiastku dziełowym można wyprowadzić na właściwą drogę pytanie o pierwiastek rzeczowy rzeczy,”⁸⁷ *Teoria estetyczna* nie wspomina.

W eseju *Sztuka i sztuki* Adorno krytycznie ocenia natomiast Heideggerowską metafizykę sztuki oraz ideę jedności sztuk. „Związek z rzeczą i jedność – jedność rozumu, która oczywiście znika w Heideggerowskim pojęciu bytu – łączą się ze sobą. Ale Heidegger czyni tu krok ku tezie (...), że w istocie wszelka sztuka jest poezją.”⁸⁸ Z ambarasu – pisze Adorno – „że wobec tego architekturę, rzeźbę, muzykę trzeba z powrotem sprowadzić do poezji,” tzn. do czegoś, mówiąc językiem Heideggera, „ontycznego,” autor *Źródła dzieła sztuki* próbuje się wybawić przez „ontologizację tego, co stanowi o sztuce, jako »rozjaśniającego odsłaniania prawdy«. Jest to twórczość w szerszym sensie, poezja jest tylko jednym z jej rodzajów.”⁸⁹ Mörchen zwraca uwagę, że Adorno w tym miejscu niedokładnie odtwarza myśl autora *Źródła dzieła sztuki*.⁹⁰ Heidegger od początku traktował tę tezę jako ontologiczną i nie określał arbitralnie jednej ze sztuk jako (ontyczne) źródło innych. Pojawia

się tu jeszcze kwestia języka. Według Heideggera, aby dostrzec związek między poezją a prawdą, „potrzeba jedynie prawidłowego pojęcia języka.”⁹¹ Adorno akceptuje wprawdzie wgląd Heideggera w językowy charakter wszelkiej sztuki, ale – jak zauważa – z powodu Heideggerowskiej „ontologizacji” „rozdzielający moment sztuk, ich odniesienie do tworzyw, zostaje eskamotowany jako drugorzędny.”⁹² Adorno przypisuje też Heideggerowi „naiwnie logiczny pogląd” (który sam odrzuca), że „sztuka jest po prostu pojęciem nadrzędnym wobec sztuk, gatunkiem, który te sztuki zawiera w sobie jako rodzaje.”⁹³ Ale właśnie tego, o co chodzi w ontologii – bycia – Heidegger nigdy nie pojmował, w zgodzie ze scholastyką, jako „gatunek.”⁹⁴ Ontologiczne pojęcie „sztuki” jest nazwaniem czegoś, czego „nieokreśloność” stwarza przestrzeń jego własnej istocie. Stąd bierze się pozór tautologii (źródłem dzieła jest czynność artysty lub odwrotnie – jest on artystą dzięki dziełu), która nie polega jednak na jednostronnym wyprowadzeniu istoty jednego z drugiego, tylko z tego „czegoś trzeciego,” od czego artysta oraz dzieło sztuki wzięły swoją nazwę – mianowicie ze sztuki. Ale to właśnie Adorno sprowadza do prostej „tautologii.” Podobnie ma się rzecz ze źródłem dzieła sztuki – sztuką – i samym źródłem, którym jest pochodzenie istoty sztuki. „Jego [Heideggera] doktryna o tego rodzaju źródle nic nie dodaje do tego, co z niego wypłynęło, i nie może nic dodać.”⁹⁵ Moment jedności sztuki, „to, co w niej jest sztuką,” u Heideggera albo sprowadza się do tego, co powiedział o byciu (że „w końcu nie jest on niczym innym niż sobą samym”), albo „ulatnia się w czystą, beztreściową ulotność.”⁹⁶ Temu, co Heidegger mówi o oddzieleniu sztuk i ich „poetyckiej” istocie, wydaje się wychodzić naprzeciw dialektyczny przekaz Adorna: „Sztuka nie daje się oddestylować ani do swojej czystej jedności, ani do czystej wielości sztuk.”⁹⁷ Niech tak będzie na koniec niniejszych rozważań, że tą skondensowaną i wpisaną w konkretny kontekst uwagą Adorno przedkłada Heideggerowi rachunek za „filozoficzną odmowę komunikacji.”

Przypisy

¹ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003), 26.

² Por. Wilhelm Perpeet, „Heideggers Kunstlehre,” w Otto Pöggeler, red., *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes* (Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970), 217–241. Perpeet zauważa również, że *Źródło dzieła sztuki*, „być może zbyt skromny rozdział, by móc mówić o nauce o sztuce Heideggera” (217), choć wyznacza główne kierunki jego późniejszej refleksji, zawiera tylko wstępne uwagi na temat istoty sztuki.

³ Por. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1980), XIII–XXV; Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heidegger* (Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1963), 207.

⁴ Por. Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik* (Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1985), 59, 56.

⁵ Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5(1991): 59. [Od wydawcy: autor rozprawy w chwili jej pisania nie znał nowego tłumaczenia Heideggera dokonanego przez Bogusława Jasińskiego. Czytelnika zainteresowanego porównaniem odsyłamy do naszego wydania: Martin Heidegger „Źródło dzieła sztuki,” tłumaczenie Bogusław Jasiński, Wydawnictwo Ethos, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Warszawa 2020, s. 70].

⁶ Por. Werner Jung, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik* (Hamburg: Junius Verlag, 1995), 180.

⁷ Nicolai Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle,” tłum. Włodzimierz Galewicz, w Włodzimierz Galewicz, N. Hartmann (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987), 309.

⁸ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 27.

⁹ Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997), 154.

¹⁰ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 25.

¹¹ Ibidem, 28.

¹² Ibidem, 10–11.

¹³ Ibidem, 11.

¹⁴ Ibidem. Heidegger określa dzieło jednocześnie jako symbol. I wyjaśnia: „Alegoria i symbol stanowią pojęcie ramowe, w którego horyzoncie z dawien dawna mieści się charakterystyka dzieła sztuki” (11).

¹⁵ Ibidem, 60.

¹⁶ Ibidem, 23.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 41.

¹⁹ Ibidem, 31.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, 29–30.

²² Ibidem, 25.

²³ Ibidem, 41.

²⁴ Również Hartmann podkreślał, że „piękna» nie jest ani sztuka, ani kontemplacja sztuki, lecz jedynie dzieło sztuki” (Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 309).

²⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 53.

²⁶ Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 315.

²⁷ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

²⁸ Por. Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1991), 7–11.

²⁹ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 35.

³⁰ Walter Benjamin, „Przyczynek do krytyki przemocy,” tłum. Adam Lipszyc, w idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wołkowicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 93; Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 34–35.

³¹ Walter Benjamin, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005), 905.

³² W liście do Karla Jaspersa z 1 lipca 1935 roku Heidegger pisze o trudnościach, jakie napotyka w powrocie do pracy: „Dla mnie (...) to żmudne szukanie po omacku; dopiero kilka miesięcy temu udało mi się nadrobić zaległości w pracy przerwanej zimą 32/3 (semestralny urlop); ale jest to słabe jąkanie, a poza tym są jeszcze dwa ciernie – wy tłumaczenie się z dawnych przekonań i porażka rektoratu” (Martin Heidegger/Karl Jaspers, *Briefwechsel 1920–1963*, red. Walter Biemel i Hans Saner (Frankfurt am Main: Klostermann; München, Zürich: Piper, 1990), 157).

- ³³ Por. Jung, *Von der Mimesis zur Simulation*, 146–147.
- ³⁴ Por. Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 318.
- ³⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.
- ³⁶ Walter Benjamin, An Florens Christian Rang, [9. Dezember 1923], w idem, *Briefe*, red. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno, t. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), 321–322.
- ³⁷ Meyer Shapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Gogh,” tłum. Janusz Krupiński, w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. III (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 203.
- ³⁸ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 377.
- ³⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 623.
- ⁴⁰ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” tłum. J. Sikorski, w idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 231.
- ⁴¹ Benjamin, *Pasaże*, 509.
- ⁴² Ibidem, 508, 509.
- ⁴³ Por. Willem van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), 182–183.
- ⁴⁴ Por. Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 30. „Trudność związana z refleksją na temat zamieszkiwania – notował w *Pasażach* Benjamin – wynika z tego, że z jednej strony trzeba widzieć w nim pierwiastek prastary, może odwieczny – obraz przebywania człowieka w łonie matki; z drugiej, abstrahując od tego niebywale archaicznego motywu, mieszkanie, w jego formie skrajnej, musimy pojmować jako emblemat sytuacji egzystencjalnej XIX wieku” (Benjamin, *Pasaże*, 250). Heidegger trwa przy „odwiecznych pierwiastkach” i „archaicznych motywach.”
- ⁴⁵ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, München, 11. Nov. 1916, w idem, *Briefe*, t. I, 129–130.
- ⁴⁶ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, 13. Februar 1920, w ibidem, 235. Nigdy nie przeczytał też *Sein und Zeit*. Por. Lorenz Jäger, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten* (Berlin: Rowohlt Verlag, 2017), 207.
- ⁴⁷ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, [ca. 1.12.1920], w idem, *Briefe*, t. I, 246.
- ⁴⁸ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, Berlin, Meinekerstr. 9, 25 April 1930, w idem, *Briefe*, t. II, 514. Łotewska komunistka Asja Lacis, dzięki której Benjamin i Brecht mieli okazję poznać się w 1929 roku, określiła ich związek jako „twórczą przyjaźń.” Por. Asja Lacis, An H. Brenner 14.11.1967, *alternative* 10 z.56/57 (1967): 213.
- ⁴⁹ Por. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts „Krise und Kritik”* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004), 77–78.
- ⁵⁰ Van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 11.
- ⁵¹ Günther Anders, An Erdmut Wizisla, 27. März 1992; cyt. za Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 78.
- ⁵² Günther Anders, „Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner,” *Merkur* 33, z.9 (1979): 890.
- ⁵³ Jacob Taubes, „Myślenie o czasie,” tłum. Tomasz Ososiński, w idem, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 478. O zbieżnościach w koncepcjach języka, jakie niezależnie od siebie wypracowali Benjamin i Heidegger, piszą Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc. Por. Agata Bielik-Robson, „Na pustyni.” *Kryptoteologie późnej nowoczesności* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008), 471–508; Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 33–34. Na pokrewieństwo w koncepcjach czasu wskazuje Michał Pospiszyl, choć podkreśla jednocześnie, że Heidegger podąża ostatecznie inną drogą niż Benjamin i formułuje całkowicie odmienne wnioski. Por. Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016), 190–192.
- ⁵⁴ Benjamin w związku z kategorią aury: „Być może nic nie daje tak dobrego pojęcia o prawdziwej aurze jak późne obrazy van Gogha, na których – można tak to opisać – wraz z rzeczami jest malowana ich aura.” Walter Benjamin, *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*, tłum. Ewa Drzazgowska (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010), 161.
- ⁵⁵ Por. van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 7–23.
- ⁵⁶ Benjamin, *Pasaże*, 1072.
- ⁵⁷ Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” 202.
- ⁵⁸ Ich „nie kontrolowane – pisał – (a chwilowo nie dające się kontrolować) użycie prowadzi do interpretacji materiału faktograficznego w duchu faszystowskim” (Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” 202). Taką możliwość wydaje się stwarzać Heideggerowskie rozważanie „świata pewnego historycznego narodu,” który „z niego i w nim odnajduje (...) siebie dla dokonania swego przeznaczenia” (Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 30).
- ⁵⁹ Benjamin, „Park centralny,” tłum. Hubert Orłowski, w idem, *Anioł historii*, 410.
- ⁶⁰ Benjamin, *Pasaże*, 953.
- ⁶¹ Por. Hermann Mörchen, *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981), 13n.
- ⁶² Heidegger, An Hermann Mörchen, 1.10. 1965; cyt. za Mörchen, *Adorno und Heidegger*, 13.
- ⁶³ Por. Mörchen, *Adorno und Heidegger*, 13–25. W swej książce Mörchen podjął próbę pośmiertnego przełamania owej

odmowy komunikacji w konfrontacji dzieł obu autorów, różniących ich, ale także zbieżnych problemów i motywów. We wcześniejszym opracowaniu *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno* (1980), w którym prześledził kluczową funkcję, jaką pełnią u nich pojęcia „władzy” i „panowania,” wysunął nawet przypuszczenie, że „tak gorliwe odcinanie się wskazuje na bliskość podstawowych doświadczeń i tendencji.” Hermann Mörchen, *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, tłum. Michał Herer i Robert Marszałek, Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999), 245.

⁶⁴ Adorno, *Teoria estetyczna*, 265.

⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), 488.

⁶⁶ Por. Karol Sauerland, „Wstęp,” w Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 12.

⁶⁷ Adorno, *Teoria estetyczna*, 584. Adorno stwierdza też: „To, że dzieła odmawiają komunikacji, jest koniecznym (...) warunkiem ich nieideologiczności” (431).

⁶⁸ Ibidem, 201.

⁶⁹ Ibidem, 11.

⁷⁰ Por. ibidem, 10–11.

⁷¹ Ibidem, 589.

⁷² Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 10.

⁷³ Ibidem, 9, 10.

⁷⁴ Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 33. Por. także Adam Lipszyc, „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie,” w Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 333.

⁷⁵ Benjamin, *Pasaże*, 508.

⁷⁶ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

⁷⁷ Theodor W. Adorno, „Sztuka i sztuki,” w idem, *Sztuka i sztuki*, 41.

⁷⁸ Adorno, *Teoria estetyczna*, 589.

⁷⁹ Ibidem, 641.

⁸⁰ Adorno, *Dialektyka negatywna*, 106. Taki „pseudokonkretyzm” Adorno nazywa też „konkretyzmem” por. Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, t. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), 199.

⁸¹ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁸² Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 11–12.

⁸³ „Naocznościowość nie jest bynajmniej – pisze – żadną *characteristica universalis* sztuki.” „Gdyby dzieło sztuki było w ścisłym sensie naocznościowe, pozostałoby we władzy przypadkowości tego, co zmysłowo i bezpośrednio dane” (Adorno, *Teoria estetyczna*, 180, 181).

⁸⁴ Ibidem, 183.

⁸⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 19, 26.

⁸⁶ Ibidem, 28.

⁸⁷ Ibidem, 51–52.

⁸⁸ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Odpowiedni fragment w *Źródle dzieła sztuki*: „Jeśli wszelka sztuka w istocie jest poezją, wówczas należy sprowadzić sztukę architektoniczną, rzeźbiarską, muzyczną do poezji. Jest to czysta samowola – pod warunkiem jednak, że przyjmujemy, iż wymienione sztuki stanowią odmiany sztuki językowej, jeśli wolno nam określić poezję za pomocą tego łatwo fałszywie rozumianego miana. Lecz poezja jest tylko sposobem rozświetlającego szkicowania prawdy, tzn. poetyzowania w tym szerszym znaczeniu. Jednakże dzieła literackie, poezja w wyższym znaczeniu zajmuje stanowisko wyróżnione spośród ogółu sztuk” (Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 54).

⁹¹ Ibidem.

⁹² Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁹³ Ibidem, 42.

⁹⁴ W *Byciu i czasie* Heidegger pisał: „Bycie jako podstawowy gatunek filozofii nie jest żadnego rodzaju bytem, a jednak dotyczy każdego bytu. Jego »uniwersalności« trzeba szukać wyżej. Bycie i struktura bycia sytuują się ponad każdym bytem i każdym możliwym bytowym określeniem jakiegoś bytu. *Bycie to uprost transcendens*. Transcendencja bycia jestestwa ma charakter wyróżniony, jako że tkwi w niej możliwość i konieczność najbardziej radykalnej *indywidualności*.” Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 53–54.

⁹⁵ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41–42.

⁹⁶ Ibidem, 42.

⁹⁷ Ibidem.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, t. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Adorno, Theodor W. *Dialektyka negatywna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Adorno, Theodor W. „Sztuka i sztuki.” W Idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, 29–47. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Adorno, Theodor W. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Anders, Günther. „Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner.” *Merkur* 33(1979): 882–892.
- Benjamin, Walter. *Briefe*, red. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno, t. I–II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Benjamin, Walter. „Mała historia fotografii.” Tłum. Janusz Sikorski. W Idem, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 105–124. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” Tłum. J. Sikorski. W Idem, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 201–239. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Park centralny.” Tłum. Hubert Orłowski. W Idem, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 389–411. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. *Pasaże*. Red. Rolf Tiedemann. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Benjamin, Walter. *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*. Tłum. Ewa Drzazgowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Benjamin, Walter. „Przyczynek do krytyki przemocy.” Tłum. Adam Lipszyc. W Idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wołkowicz, 69–94. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*. Tłum. Andrzej Kopacki. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013.
- Bielik-Robson, Agata. *„Na pustyni.” Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008.
- Bolz, Norbert. *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.
- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Hartmann, Nicolai. „O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle.” Tłum. Włodzimierz Galewicz. W Włodzimierz Galewicz, *N. Hartmann*, 309–320. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987.
- Heidegger, Martin. „O źródle dzieła sztuki.” Tłum. Lucyna Falkiewicz. *Sztuka i Filozofia* 5(1991): 9–67.
- Heidegger, Martin i Jaspers Karl. *Briefwechsel 1920–1963*. Red. Walter Biemel i Hans Saner. Frankfurt am Main: Klostermann; München, Zürich: Piper, 1990.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1980.
- Jäger, Lorenz. *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*. Berlin: Rowohlt Verlag, 2017.
- Jung, Werner. *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius Verlag, 1995.
- Lipszyc, Adam. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Lipszyc, Adam. „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie.” W Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki, 321–343. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013.
- Mörchen, Hermann. *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Mörchen, Hermann. *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*. Tłum. Michał Herer i Robert Marszałek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.
- Perpeet, Wilhelm. „Heideggers Kunstlehre.” W Otto Pöggeler, red., *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, 217–241. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970.
- Pospiszył, Michał. *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016.
- Pöggeler, Otto. *Der Denkweg Martin Heidegger*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1963.
- Reijen, Willem van. *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Sauerland, Karol. „Wstęp.” W Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, 5–12. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Schneider, Norbert. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997.
- Schulz, Walter. *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1985.

Shapiro, Meyer. „Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu.” Tłum. Janusz Krupiński. W *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. III, 201–206. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.

Taubes, Jacob. „Myślenie o czasie.” Tłum. Tomasz Ososiński. W Jacob Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, 477–490. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.

Wizisla, Erdmut. *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts „Krise und Kritik”*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.



Agata STRONCIWILK

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie,
Wydział Sztuki

„PARA CHŁOPSKICH BUTÓW I NIC WIĘCEJ.” HEIDEGGER – SCHAPIRO – DERRIDA

Fragmencie tekstu *Źródło dzieła sztuki*,¹ w którym Martin Heidegger przywołuje obraz Vincenta van Gogha przedstawiający parę starych butów, należy do najbardziej znanych wypowiedzi filozofa odnoszących się do sztuki. Stał się on również zaczątkiem niekończących się polemik i dyskusji, z których najbardziej znanymi były tekst *Martwa natura jako przedmiot osobisty* Meyera Schapiro² oraz rozdział pt. „Restytucje” z książki *Prawda w malarstwie* Jacques’a Derridy.³ Zarówno dogmatyczny tekst Schapiro, jak i stroniący od jednoznacznych odpowiedzi polilog⁴ Derridy nie doprowadziły jednak do ustania dyskusji wokół dokonanej przez Heideggera interpretacji obrazu,⁵ wręcz przeciwnie – przyczyniły się do niezwyklej proliferacji tekstów. W zależności od zaplecza metodologicznego badaczy kolejne teksty koncentrują się wokół: refleksji nad metodologią badań sztuki, pytania o nadinterpretację oraz granicę pomiędzy interpretacją i projekcją, zagadnienia prawdy dzieła sztuki (lub prawdy w dziele sztuki), a nawet ikonografii butów w sztuce.

„Para chłopskich butów i nic więcej” – pisze Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* i następnie rozwija szereg skojarzeń, ogniskujących się wokół wiejskości oraz chłopki, do której miałyby należeć obuwie. Filozof pisze między innymi:

Przez ten przybór przepływa bezgłówna obawa o pewność chleba, bezsłowna radość ponownego sprostania trudności, niepokój w nadejściu narodzin i drzenie w zagrożeniu śmiercią. Do ziemi należy ten przybór i w świecie chłopki jest strzeżony. Z tej strzeżonej przynależności przybór sam wyłania się do swego spoczywania-w-sobie.⁶

Niepotwierdzone żadnymi argumentami, przyjęte *a priori* stwierdzenie dotyczące „chłopskich butów” staje się obiektem wątpliwości Schapiro, która doprowadza do specyficznego śledztwa, mającego wykazać błędność założeń Heideggera. Namalowane buty są obuwiem miejskim, co więcej, należą do samego van Gogha – skonstatuje historyk sztuki. W „Restytucjach” Derrida przygląda się krytycznie obu interpretacjom, wskazując na ich niekoherencje, nieuświadomiane założenia i szczeliny.

W niniejszym artykule zamierzam poddać analizie najważniejsze tezy zawarte w poszczególnych perspektywach oraz postawić pytanie, co przyczynia się do aktualności dyskusji wokół triady Heidegger – Schapiro – Derrida.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Pierwszym, kluczowym problemem, z którym styka się każdy komentator tekstu Heideggera, jest jego zasadnicze niedookreślenie. Filozof pisał, że interesuje go „znany obraz van Gogha, który taki przybór – buty nieraz malował.”⁷ Cytowany fragment ujawnia świadomość Heideggera, że taki temat pojawiał się w *oeuvre* artysty niejednokrotnie. Tym bardziej zaskakujące może się wydawać, iż filozof nie zdecydował się na jednoznaczne wskazanie – poprzez tytuł, datę wykonania lub jednoznaczny opis – który obraz ma na myśli, pisząc o „znanym obrazie van Gogha.” Schapiro odczytuje wspomniane niedookreślenie jako przejaw niedbałości lub wręcz błąd metodologiczny, punktem wyjścia jego tekstu jest więc próba dookreślenia konkretnych, których pozbawione było *Źródło dzieła sztuki*.

Oczywiste jest, iż na gruncie historii sztuki nie sposób mówić o obrazie, nie wskazując jednoznacznie, które dzieło uczynione zostało przedmiotem rozprawy. Dlatego też Schapiro wysłała do filozofa – jak to określa Derrida – „list pułapkę,” w którą ma wpaść nieuprawniona, jego zdaniem, interpretacja. Korespondencja zawiera prośbę o doprecyzowanie, który obraz van Gogha został opisany w *Źródle dzieła sztuki*. Na podstawie odpowiedzi „Profesora Heideggera,” iż dzieło to widział na wystawie w Amsterdamie w 1930 roku, Schapiro dochodzi do wniosku, że był to obraz *Para starych butów* (lub *Stare buty ze sznurówkami*) z 1886 roku⁸ (numer 255 wg katalogu de la Faille’a).⁹

Dookreślenie, który z obrazów van Gogha jest przedmiotem opisu w *Źródle dzieła sztuki*, pozwala historykowi sztuki przeprowadzić dalszą krytykę, która dotyczy przede wszystkim wspomnianych już skojarzeń z chłopem i ziemią. Zdaniem Schapiro nie mają one oparcia w samym obrazie, „lecz wyrastają raczej z jego [Heideggera] własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią.”¹⁰ Tym samym wprost zarzuca on filozofowi nadinterpretację, wykroczenie poza obszar odczytania, który byłby ugruntowany w samym obrazie.

W tym kontekście spór Heidegger – Schapiro postrzegany był z perspektywy różnic metodologicznych jako różnica pomiędzy filozoficznym podejściem do dzieła a spojrzeniem historyka sztuki.¹¹ Dostrzegając zasadniczą odmienną tych dwóch ujęć, łatwo jest sprowadzić analizowaną dyskusję do prostych opozycji: po stronie Heideggera mamy niemalże poetycki opis, który znajduje się niejako obok obrazu, natomiast po drugiej stronie znajdowałby się „pozytywistyczny”¹² konkret, wyznaczony poprzez niepodważalną faktografię (katalog, data, numer, kontekst, źródła pisane). Jednakże zamierzam wykazać, że postrzeganie tych tekstów w perspektywie prostej opozycji nie jest słuszne. Swoiste odejście od obrazu w przypadku Heideggera nie jest bowiem kwestią niedbałości lub roztargnienia filozofa, tylko celowym zabiegiem, gdyż to nie obraz van Gogha był *de facto* przedmiotem jego tekstu. Z drugiej strony – jak wskazywał również Derrida – rzekomy pozytywistyczny wymiar interpretacji Schapiro przy bliższym oglądzie ujawnia swój projekcyjny charakter, przez co traci swe, wydałoby się, niepodważalne fundamenty.

W *Źródle dzieła sztuki* obraz van Gogha zostaje przywołany w celu dookreślenia różnicy pomiędzy byciem różnych bytów – filozof chce uchwycić rzeczowość rzeczy, narzędziowość narzędzia¹³ (przyborowość przyboru) oraz dziełowe (dziełowości) dzieła. Interesujący nas obraz służy jako punkt wyjścia do refleksji o narzędziowości narzędzia. Jednakże warto wskazać, że dzieło to wzmiankowane jest w tekście już wcześniej, w części dotyczącej rzeczowości rzeczy. Heidegger pisze: „na przykład ten obraz van Gogha, który przedstawia parę chłopskich butów, wędruje z jednej wystawy na drugą.”¹⁴ W tym momencie to, co obraz przedstawia, jest zupełnie nieistotne, zostaje on bowiem przywołany tylko w perspektywie podobieństwa dzieła sztuki i rzeczy – Heidegger podkreśla ich materialny wymiar, wskazując, że wszystkie dzieła zawierają to, co rzeczowościowe. To, co rzeczowościowe w dziele sztuki, nie jest obojętne wobec przeżycia estetycznego, jednak nie jest wystarczające, aby je w pełni dookreślić (tak może spojrzeć na dzieło „przedsiębiorca spedycyjny lub sprzątaczką”). Jest bowiem w dziele coś innego, ponadrzeczowościowego, gdyż „wyraża ono

jeszcze coś innego niż to, czym jest sama tylko rzecz” – co Heidegger dookreśla jako symbol lub alegorię: „jedno w dziele, co objawia inne.” Obraz van Gogha powraca następnie w części dotyczącej narzędziowości narzędzia, gdzie filozof pisze:

Dopóki natomiast uprzytamniamy sobie parę butów tylko w ogólności lub gdy w ogóle oglądamy na obrazie stojące tylko puste, nieużywane buty, dopóty nigdy nie dowiemy się, czym naprawdę jest bycie przyborem przyboru. Według obrazu van Gogha nie możemy ustalić, gdzie te buty stoją. Wokół owej pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i dokąd mogłyby one należeć. Jest tylko nieokreślona przestrzeń. Nieraz przylepia się do nich bryła ziemi z roli lub z drogi polnej, co mogłoby przynajmniej wskazać na ich zużywanie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.¹⁵

W przytoczonym fragmencie tekstu Heidegger wydaje się wikać w pewnego rodzaju sprzeczność: początkowo wyraźnie stwierdza bowiem, że przestrzeń obrazu jest niedookreślona, nie wiemy, gdzie przedstawione buty się znajdują ani do kogo należą, a zaraz pisze o chłopskich butach. Powraca pytanie: czy filozof zaprzecza sam sobie? Czy jest to sugerowana przez Schapiro niedbałość? Być może jest to jednak coś zupełnie innego – sygnał odsunięcia obrazu, pierwsza wskazówka sugerująca, że to nie obraz van Gogha będzie przedmiotem refleksji. Dzieło van Gogha staje się punktem wyjścia do rozmyślań nad narzędziowością narzędzia, które nie posiada samowystarczalności rzeczy, jednocześnie – podobnie jak dzieło sztuki – wykonane zostało przez człowieka. Opisuując sposób, w jaki chłopka używa butów, Heidegger sugeruje, że im lepiej działa narzędzie, tym bardziej staje się niewidoczne, tym trudniej je dostrzec. Obraz pozwala skonfrontować nas z bezużytecznością narzędzia, co paradoksalnie przybliży do poznania jego istoty.

Przywołane rozważania Heideggera są niemalże całkowicie poza obszarem zainteresowania Schapiro, który koncentruje się na samym obrazie van Gogha. Jego największy sprzeciw wywołało określenie przez Heideggera namalowanego

obiektu jako „pary chłopskich butów” (oraz powiązanie ich z chłopką¹⁶), jak bowiem będzie starał się wykazać, nic w świecie wewnątrzobrazowym, jak i w kontekście towarzyszącym powstaniu obrazu nie uprawnia do takiego przypisania. Propozycja przez Schapiro kontrinterpretacja zbudowana została wokół tezy, iż są to buty męskie i miejskie, należące do samego artysty. Buty zostały tym samym niejako rozpięte w opozycjach: kobiece – męskie, miasto – wieś, a ostatecznie: przedmiot – podmiot.

„Para miejskich butów i nic więcej.

A jednak”

Amerykański historyk sztuki zarzuca Heideggerowi pominięcie „obecności artysty” w dziele – w efekcie interpretacja Schapiro zogniskowana jest wokół „oddania” butów van Goghowi. Poprzez właściwą atrybucję Schapiro chce dokonać restytucji. Ma w ten sposób nadzieję na powrót do prawdy. Jego zdaniem bowiem, prawda, która jest obecna w obrazie, to nie prawda zmęczonych stóp chłopki, lecz prawda egzystencji artysty.

Podjmując się krytyki *Źródła dzieła sztuki*, historyk sztuki pisze: „żaden z tych obrazów, ani któryś z pozostałych, nie daje powodów, by powiedzieć, że van Gogha malowało butów wyraża bycie czy istotę butów chłopki i jej związek z przyrodą czy dziełem. Są one butami artysty, w tym czasie człowieka miasta.”¹⁷ Stwierdzenia Schapiro mają bardzo kategorię i bezdyskusyjny charakter, jego zdaniem van Gogh nigdy nie namalował obrazu, do którego pasowałyby interpretacja filozofa. W związku z tym trzeba ją odrzucić jako błędną. Zgodnie bowiem z datacją van Gogh namalował opisywane dzieło w 1886 roku, czyli w czasie, gdy przebywał już w Paryżu.

Schapiro, starając się ugruntować swoją interpretację, podąża za jedynym tropem, który posiada – datą powstania obrazu. Na podstawie tej daty wyciąga, zdaniem Derridy, za daleko idące wnioski. Kolejne kroki argumentacji Schapiro można streścić w ten sposób:

1. skoro obraz powstał w momencie, gdy artysta był już w Paryżu, nie może przedstawiać

chłopskich butów; 2. skoro obraz powstał w Paryżu, oznacza to, że są to buty samego van Gogha; 3. skoro są to buty artysty, to mamy do czynienia ze specyficznym typem autoportretu, w którym twórca wyraża się poprzez rzecz. Buty są tym samym „wyposażone w jego uczucia i jego wizję samego siebie”¹⁸ – obserwacja zewnętrznego przedmiotu staje się pretekstem do egzystencjalnej autoanalizy. Jednakże sugerowanej przez Schapiro relacji pomiędzy namalowanym obiektem a artystą nie sposób wyczytać z rzeczywistości wewnątrzobrazowej. W celu potwierdzenia swej tezy historyk sztuki dokonuje ciągłych przejść pomiędzy światem wewnątrzobrazowym oraz kontekstem, znajdującym się na zewnątrz obrazu.

Pojawia się pytanie, czy data powstania obrazu jest wystarczającym faktem, aby ugruntować interpretację Schapiro. Już na samym początku tekstu przyznaje on, że artysta przedstawiał na swych obrazach chłopskie buty (historyk sztuki cytuje nawet list do Emile’a Bernarda, w którym van Gogh wspomina o „vieux souliers de paysan”). Rzeczywiście van Gogh w latach 1886–87 co najmniej pięciokrotnie maluje buty. Wszystkie one wydają się do siebie podobne: z wysokimi cholewami, zniszczone, skórzane i masywne. Dwukrotnie maluje także buty w trakcie pobytu w Arles w 1888 roku: jedno z niższą cholewą, pobrudzone, wymięte, a drugie zupełnie odmienne – czyste, pozbawione sznurówek, przypominające chodaki. Co również istotne, artysta co najmniej dwukrotnie maluje chodaki także przed przybyciem do Paryża,¹⁹ w obu przypadkach są one powiązane z innymi elementami martwej natury.

Porównawcza analiza formalna dokonana przez Schapiro ma wskazać na zasadnicze różnice w sposobach ukazywania butów na obrazach, co jego zdaniem jest odzwierciedleniem odmiennego spojrzenia artysty na rzeczywisty obiekt. Schapiro sugeruje, że chłopskie drewniaki van Gogh ukazuje jako jeden z elementów martwej natury, są one czyste i nieznoszone, umiejscowione obok innych przedmiotów. Jednak kwestia materiału nie jest wystarczająca – w obrazach van Gogha zarówno drewniane chodaki, jak i skórzane buty mogą być obuwiem wiejskim. Schapiro poszukuje kolejnego argumentu. W przypadku obrazu, który stał się obiektem sporu, buty ustawione są do

nas przodem („facing us”), ukazane zostały jako zniszczone i znoszone, co badacz utożsamia z ich zindywidualizowaniem, natomiast „w późniejszym obrazie chłopskich, skórzanych kapcy obrócił je tyłem do widza.”²⁰ Ostatecznie nie fakt, że van Gogh rzekomo nie malował chłopskich butów, lecz jedynie sposób przedstawienia i ustawienie obiektu w przestrzeni obrazowej doprowadzają Schapiro do stwierdzenia, iż jest to „portret” butów van Gogha, a koniec końców – jak będzie starał się dowieść w dalszej części swojego tekstu – portret samego artysty.²¹

Schapiro zarzucał Heideggerowi, że „w swej wykładni obrazu przeoczył on to, co osobiste i fizjonomiczne w butach, a co sprawia, iż dla artysty są one tak absorbującym tematem.”²² Jednak przecież, jak mogliśmy dostrzec, nie wyłącznie to, „co osobiste” – w znaczeniu bezpośredniej przynależności – skłania van Gogha do malowania poszczególnych butów. Poza tym, o ile przyjmujemy za Schapiro, że martwe natury van Gogha mają charakter odniesienia do osoby, to należałoby zapytać o źródło owego przekonania, że osobą tą musi być sam van Gogh.²³ Interpretacja Schapiro skoncentrowana jest na relacji pomiędzy obiektem reprezentowanym a zakładanym obiektem rzeczywistym, który przecież *de facto* mógłby nie istnieć (wiadomo jednak, że van Gogh nigdy nie malował z wyobraźni). W swym poszukiwaniu prawdy obrazu Schapiro skupia się na relacji pomiędzy tym, co namalowane, a rzeczywistym obiektem oraz jego przynależnością – zgodnie z przekonaniem, że obraz zawsze jest obrazem czegoś. Trudności metodologiczne w obliczu tego typu przedsięwzięcia są oczywiste – wymaga ono bowiem dotarcia do adekwatnych źródeł.

Historyk sztuki przytacza wspomnienia Paula Gauguina, który w czasie gdy dzielił mieszkanie z van Goghiem w Arles w 1888 roku, zainteresował się martwą naturą przedstawiającą buty, zapytał więc artystę o powód podjęcia takiego tematu.²⁴ Van Gogh wspomina, jak namówiony przez ojca, który był pastorem, podjął studia teologiczne, a następnie nauczał ewangelii w belgijskich fabrykach, by na koniec stwierdzić: „buty, które tu widzisz, przetrwały trud tej drogi.”²⁵ Schapiro konstatuje następnie, że przytoczona historia potwierdza, iż „dla van Gogha buty były częścią jego własnego życia.”

Przytoczony fragment okazuje się jednak problematyczny, ponieważ nie wiadomo, który z wielu obrazów butów Gauguin widział w Arles, co więcej – pewne jest, że nie było to dzieło, które jest przedmiotem sporu. Autor *Żółtego Chrystusa* pisał bowiem o „fioletowym tonie skonstrastowanym z żółtą ścianą pracowni,”²⁶ co jednoznacznie wyklucza obraz z 1886 roku. Schapiro jest tego świadom, jednak uznaje, że nie ma to znaczenia, i pomimo tych zastrzeżeń dalej traktuje wspomnienie Gauguina jako potwierdzenie swojej tezy. Nieprecyzyjność, która tak drażniła historyka sztuki w kontekście tekstu Heideggera, przestaje być rażąca, gdy ma potwierdzać jego własną interpretację. Cytowana wypowiedź artysty dotyczy innego obrazu, jednak zdaniem Schapiro to nieistotne, zakłada on bowiem, że oba obrazy przedstawiają dokładnie ten sam obiekt, te same buty.

W dalszych fragmentach wspomnień Gauguina, cytowanych przez Schapiro, dwukrotnie pojawia postać Chrystusa.²⁷ Van Gogh przywołuje wizję Chrystusa, który objawił mu się, gdy spojrzął na rannego mężczyznę, którym wcześniej się opiekował. Drugi moment epifanii to chwila, gdy Gauguin chce malować portret van Gogha („rozpocząłem jego portret. Ja również miałem wizję Jezusa głoszącego łagodność i pokorę”).²⁸ Zastanawiająca jest funkcja tych fragmentów w kontekście całości tekstu i przedstawionej w nim argumentacji. Przywołanie Chrystusa przesuwaa interpretację Schapiro wyraźnie w kierunku *sacrum*.

Jak zauważał Janusz Krupiński, „Schapiro narzuca tu schemat transfiguracji *Hoc est corpus meum* (»Oto ciało moje«), ulega wzniosłości tego tematu, który dosłownie przełożony mówiłby: pod widzialną postacią butów van Gogh ofiarowuje nam samego siebie.”²⁹ Buty z obrazu van Gogha już nie tylko są jednoznacznie przypisane artyście – one stają się nim; jak zauważa Derrida: „obejmują całość podmiotu (...) van Gogh ofiarowuje się, ofiarowuje się spojrzeniu, składa ofiarę z własnego ciała, ofiarowując spojrzeniu swoje buty.”³⁰

Schapiro podąża za obecnym również w listach van Gogha powiązaniem między religią, moralnością i sztuką. Z wypowiedzi i listów artysty wiemy, że przeniósł on swe posłannictwo z bezpośredniego nauczania ewangelii na malar-

stwo.³¹ W interpretacji historyka sztuki zwykły, codzienny obiekt podlega sakralizacji – buty stają się niemalże relikwią,³² śladem po cierpieniu męczennika van Gogha, który zmagając się z odrzuceniem i niezrozumieniem, głosił ewangelię w belgijskich kopalniach („nie tak jak mnie uczono, lecz tak, jak sam ją rozumiałem”³³). Zniszczone buty – relikwie noszą ślady jego cierpienia, ale również przejmują i zachowują jego duchowy element – „częstkę Ja.”

Wraz z kolejnymi akapitami tekstu ugruntowana, skoncentrowana na faktografii, pozytywistyczna interpretacja badacza coraz bardziej wyzbywa się tego, o co wcześniej się dopominał. Schapiro wychodzi od katalogu, konkretnie, by ostatecznie dojść do transfiguracji, rzeczywistej obecności i transcendencji. W tym kontekście zaskakująca może wydawać się jego krytyczna uwaga dotycząca patosu tekstu Heideggera, jak również zarzut dotyczący projekcji, jakiej dokonuje filozof.

Podstawowym natomiast problemem, który powoduje, że w przypadku polemiki Schapiro nie mamy do czynienia z rzeczywistym dialogiem pomiędzy dyscyplinami, a raczej z dwoma osobnymi monologami, jest zasadnicza różnica w sposobie rozumienia prawdy. Różnica, która nie zostaje przez niego rozpoznana, będzie dopiero odpowiednio opisana przez Derridę. Jak wskazywał autor *Prawdy w malarstwie*, krytyka, którą przeprowadza Schapiro, związana jest z zasadniczym niezrozumieniem intencji tekstu Heideggera.

William John Thomas Mitchell określił tekst Schapiro „jednym z najsmutniejszych epizodów w dziejach nieudanych związków historii sztuki z teorią i filozofią w dwudziestym wieku”.³⁴ Nie sposób zaprzeczyć, że niektóre tezy, które przypisuje Schapiro Heideggerowi, są zasadniczo sprzeczne z linią jego myślenia. Przykładowo, gdy stwierdza, że „filozof znajduje w obrazie butów prawdę o świecie takim, jakim on jest w bezrefleksyjnym przeżyciu chłopca.”³⁵ Tymczasem rzekoma prawda, o której pisze Heidegger, nie jest odzwierciedleniem doświadczenia chłopca (lub chłopki), a z pewnością nie zakłada bezrefleksyjności. Jak zauważał Wawrzyniec Rymkiewicz, prawda u Heideggera jest „negacją tego początko-

wego zasłonięcia, którym jest życie codzienne.”³⁶ W swym rozumieniu prawdy niemiecki filozof odwołuje się do greckiego pojęcia *aletheia*, które rozumie jako „nieskrytość”, wskazując tym samym na „ontologiczny wymiar prawdy (znaczy bowiem nie-skrytość – otwartość), ale także na jej pierwotny związek z ontologiczną nie-prawdą, czyli zasłonięciem.”³⁷ Zdaniem Heideggera wydarzenie się prawdy ma miejsce, gdy następuje odkrycie bytu w tym, czym jest i jaki jest.

W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger wyraża niechęć wobec konieczności dookreślenia czy rozstrzygnięcia relacji pomiędzy obrazem a rzeczywistością pozaobrazową. Gdy filozof stwierdza: „Czyż zatem sądzimy, że ów obraz van Gogha odmalowuje istniejącą parę butów chłopskich i dlatego byłby dziełem, że mu się to udaje? (...) W żadnym wypadku”³⁸ – wyraźnie podkreśla, że prawda dzieła sztuki nie tkwi w relacji adekwatności do tego, co ono uchwytuje. Jak zauważał Wojciech Suchocki:

można ganić Heideggera za ten sposób ilustrowania wyводу, lecz będzie to coś zupełnie innego niż twierdzić, że próbuje on opisywać obraz jako obraz, a następnie – przypisując mu nie jego zamiar – ganić go za błąd w interpretacji obrazu.³⁹

Podobnie stwierdzał Cezary Woźniak, zaznaczając, że opis chłopskich butów dokonany przez filozofa nie odnosi się bezpośrednio do konkretnej pary obuwia ani do butów z obrazu van Gogha, lecz jako „równoznaczny z dotarciem do istoty bycia narzędzia, jest jedynie »generowany« przez wybrany przykład.”⁴⁰ Zdaniem Schapiro niewłaściwe przypisanie butów wieśniacze prowadzi do nieprawdziwej interpretacji. Jednakże – jak stwierdza Derrida – w ujęciu Heideggera:

sztuka jako „odkładanie-się-w-dzieło-prawdy” nie jest „imitacją” ani „opisem” naśladowującym to, co „rzeczywiste”, nie jest też reprodukcją – bez względu na to, czy reprezentującą jednostkową rzecz, czy też ogólną istotę.⁴¹

Ponadto francuski filozof wskazuje, że nawet gdy przypisanie butów chłopce uznamy za nieuzasadnione, paradoksalnie nie przekreśla to interpretacji Heideggera. Derrida stwierdza bowiem, że „chłopska” charakterystyka jest w tym przypadku drugorzędna:

Ta sama prawda mogłaby być „zaprezentowana” przez jakikolwiek obraz, na którym namalowano buty, albo raczej „prezentować się” we wszelkim doświadczeniu butów oraz „wytworu” w ogóle; prawda ta jest prawdą bycia-wytworem, która pochodzi „od czegoś dalszego” niż para materia – forma, a nawet „ich odróżnienie.”⁴²

Jeden z głosów polilogu Derridy będzie argumentował, że prawda, o której pisze Heidegger, nie jest prawdą „stosunku” (adekwatności lub atrybucji) pomiędzy narzędziem a jego właścicielem. Co więcej, opisywana przez Heideggera przynależność do świata i ziemi mogłaby odnosić się zarówno do miasta, jak i wsi. Problematyczne jest także to, że w swej krytyce Schapiro zdaje się rozumieć zarówno „świat,” jak i „ziemię” dosłownie, podczas gdy są to jedne z bardziej złożonych pojęć stosowanych przez Heideggera, które przechodziły pewną ewolucję.⁴³

„Para chłopskich butów i nic więcej.”

A jednak”

Źródło dzieła sztuki nie jest jedynym tekstem, w którym Heidegger przywołuje opisywany obraz, pojawia się on bowiem również w książce *Wprowadzenie do metafizyki*:

Ów obraz van Gogha: para prostych chłopskich butów, nic poza tym. Obraz właściwie nic nie przedstawia. Lecz z tym, co tam *jest*, oglądający jest natychmiast sam na sam, jak gdyby późnym jesiennym wieczorem – po wypaleniu się ostatniego ogniska z nacią kartoflaną – sam znużony szedł z motyką z pola do domu. Co tu bytuje? Płótno? Pociągnięcia pędzla? Plamy barwne? Co

w tym wszystkim, co właśnie wymieniliśmy,
jest byciem bytu?⁴⁴

Zauważmy, że niedookreślenie jest tu jeszcze wyraźniejsze niż w *Źródle dzieła sztuki*, nie mamy bowiem pewności, czy filozof ma na myśli ten sam obraz. Niemalże mimowiednie zakładamy, że tak jest. Już drugie zdanie cytowanego fragmentu wywołuje konsternację – buty w obrazach van Gogha są bowiem zawsze tak konkretne i narzucające swą materialność, że stwierdzenie Heideggera, iż obraz „nic nie przedstawia” wydaje się zaskakujące. Dlaczego obraz miałby nic nie przedstawiać, skoro ma ewidentnie figuratywny charakter? Można zaryzykować kilka odczytań. Czy oznacza to, że obraz nie daje nam wiedzy o przedstawionym przedmiocie ponad to, co o nim już wiemy? W kontekście *Źródła dzieła sztuki* taka sugestia nie wydaje się jednak słuszna. Czy być może chodzi tu, podobnie jak u Reného Magritte’a, o wskazanie na rozdzielność przedmiotu i reprezentacji, podkreślenie ich nieadekwatności, nieprzystawalności – parafrazując surrealistę: to nie są buty?

Możliwe, że owo „nic” może być odczytane również w odniesieniu do samego namalowanego obiektu – w tej perspektywie słowa Heideggera wpisywałyby się w pewną tradycję deprecjacji martwej natury jako *minoris pictura*, przedstawienia tego, co nieznaczące, trywialne, codzienne.⁴⁵ W takim ujęciu w przytaczanym już sformułowaniu ze *Źródła dzieła sztuki*: „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” dostrzegamy zaprzeczenie konstatacji dotyczącej powszedniości i banalności reprezentowanego obiektu, pewien gest otwarcia. Nic – a jednak. „A jednak” – w obrazie tym Heidegger dostrzega coś więcej. Owo „a jednak” sugeruje pewien naddatek, pewien ruch, przejście od tego, co się narzuca, konieczność wysłuchania tego, co „mówi” obraz (lub – jak sugerowałby Schapiro – co filozofowi wydawało się, że mówi). W obu cytowanych fragmentach w podobny sposób wprowadzone zostaje „nic” – i w obu przypadkach nie jest całkowitym zaprzeczeniem bytu. Nasuwa to skojarzenia z innym tekstem Heideggera pt. *Czym jest metafizyka?*, w którym podobna konstrukcja zdania pojawia się kilkakrotnie: „Należy badać tylko byt – i nic innego; należy

badać jedynie byt – i nic więcej (...).”⁴⁶ Zasadne wydaje się więc pytanie, czy w każdym wspomnianym tekście chodzi o to samo „nic:” czy jest to to samo „nic,” które – jak zauważał filozof – odrzuca i odrzuca nauka?⁴⁷

Wracając do fragmentu z *Wprowadzenia do metafizyki*: Heidegger przechodzi w nim do refleksji nad byciem, które zbliża nas do owego „nic.” Bycie, jako że nie jest tożsame z żadnym z bytów, nieustannie nam się wymyka, gdy staramy się je uchwycić: „zawsze będzie tak, jakbyśmy sięgali próżni. Bycie, o które tu dopytujemy, jest prawie takie jak nic (...).”⁴⁸ Bycie i nicość nie są u Heideggera przeciwstawne, lecz komplementarne, nie są one gdzieś obok siebie.

W kontekście sformułowania „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” chciałabym przytoczyć słowa Woźniaka, który pisze:

Czy zatem prawda powstaje z nicości? Rzeczywiście tak jest, jeśli nicość rozumieć jedynie jako „nie” bytu, a przy tym byt pojmować jako *byt obecny* (*das Vorhandene*) w sensie przedstawionego obiektu, który przez obecność dzieła sztuki zostaje w swym bycie zachwiany i ukazuje się jak jedynie rzekomo prawdziwy. Prawdy nigdy nie da się wyczytać z tego, co obecne i zwykłe.⁴⁹

W filozofii Heideggera prawda związana jest z odkrywaniem bycia bytu. W naszym codziennym doświadczeniu byty zasłaniają bycie – gdy spoglądamy na to, co jest, przeważnie także w kontekście użycia, poręczności (jak zauważał Heidegger, wszak również na rzeczy niewytworzone przez człowieka spoglądamy w kontekście ich użyteczności). W przypadku obrazu van Gogha buty są obecne, jednocześnie ich sposób bycia jest odmienny od zwyczajnych butów. Kiedy próbujemy uchwycić bycie, zawsze stajemy w obliczu nicości, ponieważ nie jest ono tożsame z żadnym z bytów. Woźniak zauważa również, że prawdy, która wydarza się w dziele sztuki, nie można wywodzić z tego, co zastane, gdyż to, co zastane, jest przez dzieło „jakby negowane w swym bycie. (...) Stąd stanowienie prawdy w dziele jest pewnym nadmiarem, darzeniem.”⁵⁰ W tym kontekście opinia Schapiro, że w *Źródle dzieła sztuki* Heidegger

pisze o prawdzie w odniesieniu do „bezrefleksyjnego przeżycia chłopca,” jest nieuzasadniona.

Podsumowując: w dyskusji Schapiro – Heidegger wydawałoby się, że oczywiste pytanie, kto ma rację, okazuje się problematyczne. Wynika to z faktu, iż teksty te, wbrew swej pozornej opozycyjności, nie są przeciwstawne, lecz są niemalże całkowicie obok siebie. Za każdym razem, gdy Schapiro stara się podważyć, jego zdaniem, nie trafioną tezę Heideggera, uderza w pusty punkt, ponieważ tezy Heideggera znajdują się gdzie indziej. Można zgodzić się z tym, co pisał Mitchell: jest coś smutnego w tej pozornej rozmowie, wymianie zdań, która nigdy nie nastąpiła. Kluczowym aspektem różnicy pomiędzy Heideggerem a Schapiro okazuje się bowiem (wspomniane już) odmienne rozumienie prawdy, do której – jak zauważał Derrida – obaj roszczą sobie prawo.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Powracające w „Restytucjach” Derridy pytanie, czy to, co widzimy na obrazie, jest rzeczywiście parą butów, może wydawać się jeszcze bardziej abstrakcyjne niż pytanie, do kogo one należą. Pytanie to wypowiedziane jest z pewną natarczywością przez jeden z głosów polilogu. Można odnieść wrażenie, że poprzez sam sposób budowania narracji Derrida stara się odzwierciedlić efekt wyparcia – wyrzucenia poza dyskurs. Głos pytający o parę jest sukcesywnie ignorowany, spychany, wypierany. Oczywiście przychodzi moment, kiedy wybrzmiewa, a problem pary zostaje wyartykułowany. Pytanie o parę jest pytaniem o interpretacyjny krok wstecz, w celu spojrzenia na aprioryczne założenia, fundament, który pozornie nie wymaga dowodzenia. Derrida pyta o to, co jest tak silnie zakorzenione w naszych schematach poznawczych, że nie wymaga zapytywania, lecz jednocześnie może warunkować, a czasem wręcz deformować interpretację. Francuski filozof pokazuje więc, że obaj badacze przyjęli pewną przedtezę, która jest dla nich niewidoczna.

Aktualność sporu pomiędzy Heideggerem a Schapiro wydaje się związana z tym, iż dotyka on kluczowej z perspektywy humanistyki kategorii interpretacji.⁵¹ Pojawia się więc istotne pytanie o etykę interpretacji oraz granicę pomiędzy interpretacją a projekcją. Derrida stwierdza, że zarzut dotyczący projekcji może zostać postawiony obu badaczom. Jednakże pojawia się pytanie, czy istnieje interpretacja, która nie ma charakteru projekcji, skoro – jak zauważał niegdyś Ingarden – każdy tekst konstytuowany jest częściowo przez odbiorcę? Derrida posuwa się jeszcze dalej: nie tylko zarzuca obu tekstom projekcyjność, lecz także przemoc. Jeden z głosów z „Restytucji” stwierdza, że zarówno Heidegger, jak i Schapiro stosują „brutalną i podstępą przemoc” poprzez próbę zawłaszczenia butów, przeciągnięcia ich na swoją stronę, dopasowania do własnej interpretacji.

W tym kontekście zadać można pytanie o etyczność działania Heideggera. Gest, w którym filozof przywołuje obraz, aby zaraz go odsunąć, zarzucany mu brak zainteresowania samym dziełem, jego historią czy kontekstem powstania, mogą zostać odebrane jako akt zawłaszczający lub wręcz – jak sugeruje Brigitte Sassen – (nad)użycie [(ab)use] obrazu.⁵² Jednakże można też zadać pytanie, czy skoncentrowanie Schapiro na próbie zrekonstruowania rzekomej intencji artysty jest bardziej adekwatnym podejściem, skoro tak bezpośrednio rozumiany intencjonizm w interpretacji z dzisiejszej perspektywy wydaje się anachroniczny.⁵³ Interesujący jest również fakt, iż dopominając się tak mocno o obecność autora w dziele, historyk sztuki jednocześnie pozostaje niewyczulony na intencje tekstu Heideggera. Ewa Bińczyk, podejmując refleksję nad antyesencjalistyczną i niedualizującą perspektywą interpretacji, zdawała pytanie:

Jakie czynniki wchodzą w grę, kiedy zażegnujemy konflikt między różnymi opisami i zamykamy kontrowersję czy też dyskusję? Z całą pewnością mechanizmy rozstrzygnięcia sporów między alternatywnymi opisaniami często wiążą się z użyciem przemocy lub wykorzystaniem relacji dominacji czy władzy.⁵⁴

Filozofka wskazuje, że dualizującej perspektywie towarzyszą założenia dotyczące istnienia „jednej rzeczywistości, jednej prawdy i jednej właściwej odpowiedzi na każde pytanie.”⁵⁵ Jednocześnie podkreśla ona, iż interpretacja nie jest tylko praktyką tworzenia znaczeń, lecz również zespołem założeń umożliwiających jej rozpoczęcie: „nie ma bowiem neutralnego punktu wyjścia sprzed interpretacji.”⁵⁶ Wydaje się to rezonować z podejściem Heideggera, wskazującym na to, że każde rozumienie jest już usytuowane, co wynika z samego sposobu bycia-w-świecie, w związku z czym interpretacja jest artykulacją tego, co „zrazu już jakoś zrozumiane, rozumienie zawsze dane jest na gruncie przedrozumienia.”⁵⁷ W takim ujęciu interpretacja jawi się jako pewne continuum, bez wyraźnie zaznaczonego początku i końca, jako wręcz niemożliwa do zakończenia. Związane jest to również z tym, iż żaden tekst „nie ma sensu ostatecznego i jednego, lecz zmienny, niestabilny.”⁵⁸ W „Restytucjach” Derrida odbiera buty zarówno Heideggerowi, jak i Schapiro. Ostatecznie decyduje się na zawieszenie ich w próżni, jakby sugerując, że niedomknięcie, niedopowiedzenie może być formą ucieczki od „przemocy” interpretacji.

Pomimo wskazanych zasadniczych różnic między *Źródłem dzieła sztuki* a tekstem Schapiro, istnieje wątek, który łączy obie interpretacje. Jest to pytanie o relacje pomiędzy człowiekiem i przedmiotami, których używa.⁵⁹ Obaj autorzy przyjmują antropocentryczną perspektywę: spoglądając na przedmiot, widzą człowieka. Buty dopasowują się do stopy, lecz jednocześnie stają się odzwierciedleniem nosiciela. Mamy więc do czynienia z nieustannym procesem wymiany – wzajemnego „odciskania” się butów na ciele człowieka i człowieka na „ciele” butów. Heidegger widzi w nich cień zmęczonej chłopki, Schapiro – udręczonego artysty. Odwołując się do proponowanego przez Andrzeja Marca pojęcia „antropowskazu,”⁶⁰ zauważyć można, że w obu przypadkach namalowany przedmiot – buty – traktowany jest jako ślad człowieka. Obaj interpretatorzy patrzą na reprezentowany przedmiot i widzą człowieka oraz ludzkie doświadczenie. W obu ujęciach przedmiot jest antropocentrycznym lustrem, zgodnie z tendencją humanistyki i filozofii do koncentrowania się na tym, co ludzkie. Jak stwierdza Ma-

rzec, w sytuacji antropocienia „rzeczy stają się więziami ludzkiego doświadczenia poznawczego.”⁶¹ Prawdopodobnie dlatego dokonane przez Derridę zawieszenie ma w sobie coś niepokojącego – odbierając buty zarówno Schapiro, jak i Heideggerowi, pozostawia je w oddzieleniu, nie dokonuje ponownego ich przypisania. Być może w ten sposób francuski filozof kieruje nas w stronę, którą jednak sam nie podąża – spojrzenia na namalowane buty poza perspektywą ich domniemanego właściciela i jego doświadczeń.

„Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” – sformułowanie to może być odczytane jako wezwanie do tego, aby nie dać się zwieść pozornej zwyczajności lub banalności. Tak jak van Gogh odkrywał w codzienności nieskończony zasób motywów malarskich, tak obraz ukazujący potoczny przedmiot może generować wciąż nowe interpretacje i dyskusje.

Przypisy

- ¹ W niniejszym artykule opieram się na nowym tłumaczeniu tekstu: Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Bogusław Jasiński (Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020). Jednak w związku z tym, że pewne pojęcia stosowane przez filozofa są utrwalone poprzez liczne komentarze i opracowania jego publikacji, będę przywoływać również poprzednie tłumaczenia: Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9–67.
- ² Meyer Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 201–206.
- ³ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003).
- ⁴ W „Restytucjach” Derrida wprowadza kilka głosów dyskutujących ze sobą; jak pisze, jest to „wielogłos” (o n-głosach + 1 głos żeński).
- ⁵ Pytanie o to, czy wspomniany fragment tekstu Heideggera jest rzeczywiście interpretacją obrazu van Gogha, będzie rozpatrywane w dalszej części artykułu.
- ⁶ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 22.
- ⁷ Ibidem, 21.
- ⁸ Obraz ten znajduje się w zbiorach Muzeum van Gogha – obiekt nr 0011V1962, dostępny 31.03.2021, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/0011V1962>. W katalogu muzealnym tytuł obrazu to po prostu *Buty*.
- ⁹ Jacob Baart de Faille był autorem pierwszego katalogu raisonné dzieł van Gogha: *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné*, wydane w 1928 roku. Schapiro w swym tekście odwołuje się do poprawionego wydania z 1939 roku.
- ¹⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ¹¹ W takiej perspektywie odczytuje go przykładowo John A. Walker, zob. John A. Walker, „Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes',” *Block* no. 2 (1980): 14–23.
- ¹² W ten sposób określa interpretację Schapiro Hagi Kenaan, zob. Hagi Kenaan, „What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro,” *Symposium* 8 (3) (2004): 587–606.
- ¹³ Pojęcie „narzędzia” jest tak zakorzenione w refleksji nad filozofią Heideggera, że w celu zachowania czytelności artykułu zdecydowałam się pozostawić je zgodnie z wcześniejszymi tłumaczeniami – wg tłumaczenia Heidegger, „O źródle dzieła sztuki;” w nawiasach została podana wersja z nowego tłumaczenia.
- ¹⁴ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 8.
- ¹⁵ Ibidem, 22.
- ¹⁶ Źródło tego powiązania pozostaje zagadką. Heidegger nie tłumaczy, dlaczego miałyby być to buty chłopki. Derrida sugerował, że może wynikać to ze skojarzeń z obrazami van Gogha, w których przedstawiał on kobiety pracujące w polu. Dzieła te mogły być wystawione na tej samej amsterdamskiej wystawie, na której filozof widział obraz ukazujący buty.
- ¹⁷ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 202.
- ¹⁸ Schapiro, Ibidem, 204.
- ¹⁹ *Martwa natura z chodakami* z 1884 roku w zbiorach Centraal Museum w Utrechcie, dostępny 13.04.2021, <https://www.centraalmuseum.nl/en/explore/collection/modern-and-contemporary-art/21828-stilleven-met-kruik-vincent-van-gogh>, oraz *Martwa natura z chodakami* z 1881 roku w zbiorach Kröller-Müller Museum w Otterlo, dostępny 13.04.2021, <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-still-life-with-clogs>.
- ²⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ²¹ Należy zwrócić uwagę, że odczytywanie martwych natur van Gogha jako rodzaju autoportretu jest czymś stale obecnym w refleksji dotyczącej jego malarstwa, zob. Wojciech Karpiński, *Fajka van Gogha* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2011).
- ²² Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ²³ Przykładowo: muzealny opis jednego z obrazów van Gogha przedstawiającego buty z 1888 roku sugeruje, że właścicielem przedstawionych butów mógłby być sam artysta lub Patience Escalier, którego malował w tym czasie, dostępny 13.04.2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533>.
- ²⁴ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ²⁵ Zauważyć można, że w tłumaczeniu utracony został pewien element antropomorfizujący wspomniane buty, które dosłownie „dzielnie znosiły trudy tej podróży” – oryg. „Ces chaussures, comme vous le voyez, ont bravement supporté les fatigues du voyage,” co więcej, ów antropomorfizacyjny aspekt można jeszcze podkreślić, gdyż „ont supporté” mogłoby zostać przetłumaczone jako „wspierały.”
- ²⁶ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Janusz Krupiński, „Spór o »buty« van Gogha,” w *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990), 126.

- ³⁰ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 432.
- ³¹ Zob. Vincent van Gogh, *Listy do brata* (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 1970).
- ³² W wypowiedzi Gauguina „Je ne sais pourquoi, je flairais une histoire attachée à cette vieille relique” słowo „relique” przetłumaczone zostaje jako „relikt,” jednak w kontekście kolejnych zdań listu Gauguina być może słowo „relikwia” byłoby bardziej adekwatne.
- ³³ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ³⁴ William John Thomas Mitchell, "Schapiro's Legacy," *Art in America* 83 (1995): 29, cyt. za: Kenaan, "What Philosophy Owes a Work of Art," 588.
- ³⁵ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 204.
- ³⁶ Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002), 211.
- ³⁷ Rymkiewicz, *Ktoś i nikt*, 211.
- ³⁸ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 25.
- ³⁹ Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996), 155.
- ⁴⁰ Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 70.
- ⁴¹ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 365.
- ⁴² Derrida, *Ibidem*, 364.
- ⁴³ Zob. Magdalena Holy-Łuczaj, „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera,” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339-356.
- ⁴⁴ Martin Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. Robert Marszałek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 37.
- ⁴⁵ O takim rozumieniu martwej natury pisał m.in. Victor Stoichita, zob. Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011), 29.
- ⁴⁶ Martin Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” tłum. Krzysztof Pomian, w *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977), 29.
- ⁴⁷ Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” 30.
- ⁴⁸ Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, 37.
- ⁴⁹ Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, 122.
- ⁵⁰ *Ibidem*, 135.
- ⁵¹ O rekonstrukcji znaczenia pojęcia interpretacji zob. Jan P. Hudzik, „Interpretacja – tożsamość – etyka,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵² Bigitte Sassen, „Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting,” *Journal of the British Society for Phenomenology* 32:2 (2001): 160-173.
- ⁵³ W kontekście problemu intencji autora zob. Umberto Eco, *Pomiędzy autorem a tekstem*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996), również zob. Danuta Szajnert, *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵⁴ Ewa Bińczyk, „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 92.
- ⁵⁵ *Ibidem*. 87.
- ⁵⁶ *Ibidem* 95.
- ⁵⁷ Michał Januszkiewicz, „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo),” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 291.
- ⁵⁸ Mieczysław Dąbrowski, „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 228.
- ⁵⁹ O relacji pomiędzy człowiekiem i przedmiotami zob. Marek Krajewski, *Sq w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013).
- ⁶⁰ „O ile antropocień mówi nam o sytuacji, w której rzeczy stają się więźniami ludzkiego doświadczenia poznawczego, to antropowskasz będzie przykładem przedmiotu zredukowanego do roli ludzkiego świadka,” Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), 21.
- ⁶¹ Marzec, *Antropocień*, 172.

Bibliografia

- Bińczyk, Ewa. „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 85–97. Kraków: Universitas, 2007.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 221–233. Kraków: Universitas, 2007.
- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Eco, Umberto. „Pomiędzy autorem a tekstem.” W *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, 66–87. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Heidegger, Martin. „Czym jest metafizyka?” Tłum. Krzysztof Pomian. W *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski, 27–47. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977.
- Heidegger, Martin. *Wprowadzenie do metafizyki*. Tłum. Robert Marszałek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Heidegger, Martin. *Źródło dzieła sztuki*. Tłum. Bogusław Jasiński. Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020.
- Holy-Łuczaj, Magdalena. „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera.” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339-356.
- Hudzik, P. Jan. „Interpretacja – tożsamość – etyka.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 201–219. Kraków: Universitas, 2007.
- Januszkiewicz, Michał. „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo).” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 290–304. Kraków: Universitas, 2007.
- Karpiński, Wojciech. *Fajka van Gogha*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2011.
- Kenaan, Hagi. “What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro.” *Symposium* 8 (3) (2004): 587-606.
- Krajewski, Marek. *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.
- Krupiński, Janusz. „Spór o »buty« van Gogha.” W *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski, 121–128. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990.
- Marzec, Andrzej. *Antropocien. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- Rymkiewicz, Wawrzyniec. *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002.
- Sassen, Brigitte. “Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting.” *Journal of the British Society for Phenomenology*, 32:2 (2001): 160-173.
- Schapiro, Meyer. „Martwa natura jako przedmiot osobisty.” W *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska, 201–206. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.
- Stoichita, Victor. *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996.
- Szajnert, Danuta. *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 265–275. Kraków: Universitas, 2007.
- Van Gogh, Vincent. *Listy do brata*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1970.
- Walker, John A. "Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes'." *Block* no. 2, (1980): 14-23.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

ENG- LISH SUM- MA- RIES

HEIDEGGER AND ART

Introduction

Ed. Bogusław JASIŃSKI

Below we present a set of texts inspired by the way Heidegger interpreted art. The perspective here is wide, and apart from his essay *The Origin of the Work of Art*, it encompasses his whole philosophical output. Thus, we follow here all the aesthetic implications possibly arising from the philosopher's research on metaphysics, epistemology and ontology. In short, we are focused not solely on what the philosopher explicitly said or wrote about art, but also on what he could have or even should have said about it that stemmed from his more general philosophical reflections.

Still, what should remain widely interesting to contemporary critics and artists is the reflection upon the status of the artistic object itself. Since, having observed that a work of art remains a work of art as long as its creator calls it one, a whole new perspective has been thrown upon aesthetics, and it resigns from restricting artworks to static objects. This makes it possible to use discursive methods when analyzing contemporary performance art as well as various

manifestations of ephemeral art. This perspective is tempting and it is definitely worthy of reflecting upon. But is there anyone who can actually live up to it?

For what are van Gogh's famous shoes which Heidegger wrote about in *The Origin of the Work of Art*? They cannot only be a certain object of art, a certain depiction of form and colour - as there is a whole story connected with the object. Thus, Heidegger emphatically described the toil of the simple woman who worked in the field every single day in order to feed her family - pointing out the truth that lives within the crooked and soiled material of her shoes. That is how a certain story, in itself not artistic, becomes part of a work of art. Does it not remind one of contemporary and conceptual art? What then becomes of a work of art: does it remain what we can see, or it may also be what we know, even think of it? These are undoubtedly fascinating questions which in this very form have – most probably – eluded the scholars researching the philosophy of Heidegger.

This selection of materials on Heidegger includes a new translation of *The Origin of the Work of Art* that is distributed along with each copy of the *Art and Documentation* no. 24. All

texts in this issue tackle *strictly* aesthetic questions introducing the reader to the whole of Heidegger's philosophy, which forms a background highlighting the outlines of those questions.

Bogusław JASIŃSKI

MARTIN HEIDEGGER - PHILOSOPHER OF BEING IN HIS JOURNEY TO ART

The aim of the dissertation is the theoretical analysis of Martin Heidegger's philosophical work after the famous turn to radically-perceived philosophy of being (the so called "Kehre"). The author presents a completely new paradigm of doing philosophy, which Heidegger himself began with his publication. It is a paradigm outside the traditional Cartesian subject-object divisions. However, it was not continued in the tradition of modern philosophy, as it went beyond commonly understood rationalism.

Another current of philosophical tradition to which my ethosology relates is the development of modern transcendentalism, marked by such names as Descartes, Kant, Hegel, and Husserl. Descartes, as we know, posed the overriding question of modern philosophy: the relation between thought and being. By this he set the modern version of the traditional subject-object dualism and substantiated it in his system. Contemporary transcendentalism best accommodated this dichotomy, breaking it down by building up the subject sphere. This is the way Kant followed and Husserl took to its end—so it would appear—in his transcendental idealism.

The essence of this philosophical program was such a buildup of the subject sphere so as to see through—as though from outside—this entire subject-object dualism. Yet this point of view of transcendental idealism by no means fully eliminates this dualism but, on the contrary, in a way cements it further. Its negation is purely declarative. Within the limits of this theoretical perspective, such an observational position is constructed which as its counter-element encompasses both the subject and the object, and more specifically the relation which links them. By

the same token, this original dualism reemerges, only on a different qualitative plane, which on the one hand includes this transcendental point, and on the other has this relation linking the studied and the studying spheres. Obviously, it is possible to eliminate this level again by constructing a new, much more general, point of observation, transcendental to the earlier. This procedure may proceed *ad infinitum*, without really eliminating this original dualism. In reality, such was the course of this current in modern transcendental philosophy—from Descartes, through Hegel all the way to Husserl. There is yet another answer to the central problem that Descartes posed. This is an attempt to break up this subject-object dualism from within by expanding the object sphere. The best known theoretical solutions within this current of modern philosophy are the proposals that Marx and Heidegger advanced. While the transcendental idealism of the type Husserl proposed built up the external point of view of the traditional subject-object division of philosophy, an internal point of view of this division marks the current of transcendentalism in which the high-water-marks were the names of Marx and Heidegger and which, in contrast to the former, could qualify as realistic. This comes about by up-valuing the object sphere. The solution Husserl proposed was, as indicated earlier, illusory. The solution Marx and Heidegger reached is real, as it reveals the rules behind the constitution of such a dual manner of thinking about the world. Both of these philosophers show this dualism as illusory. Ethosology expands on this point of view.

Ryszard RÓŻANOWSKI

LOOKING INSIDE HEIDEGGER

Martin Heidegger's lecture *The Origin of the Work of Art*, presented on November 13th, 1935 in Freiburg, marked a significant turn in its author's philosophical thought. Earlier Heidegger had immersed himself in politics, yet when it proved to be a blind alley or simply a mistake, he turned to aesthetics. And although he never endeavoured to form a systematic theory of art or aesthetics, art

does hold a solid position within his philosophical output. When certain researchers tackle the issue of Heidegger's specific, metaphorical language, they point out that the philosopher addressed well known issues that, in fact, had already been widely discussed beforehand. While analyzing art, he asked a basic question about its substance. The provided answer would also remain on the traditional side: only art, as opposed to thinking with the use of certain terms, saliently relates to being – here Heidegger's thought finds its common ground with those of philosophers as different as Schelling, Nietzsche or Adorno. Heidegger himself found his idea of art very much opposed to traditional aesthetics - to what focused on artistic experience and on experiencing art. In his opinion, all attempts to interpret a work of art that were based on the term "experience," using it then to construct a whole concept of modern aesthetics, were deleterious effects of the old philosophy focused on subjectivity, where aesthetics is inevitably degenerated – not only by promoting the wrong idea of the spheres belonging to the artist and the viewer, but also by losing sight of the work of art being the highest, essential instance. Thus, solely a work of art remains the object of his specific metaphysics, since it embodies the substance of art. And so, the desire to "see through Heidegger," focusing on his key opus - *The Origin of the Work of Art* - follows the perspective drawn by Hermann Mörchen who aimed at breaking the philosophical refusal to make connections between Heidegger and Adorno, as well as confronting the output that each of them had left after their deaths. Within that perspective, a significant role is played, next to Adorno, by Walter Benjamin – as there are certain remarkable aesthetic problems that at times set the two adversaries closer to each other, and at times further apart. Benjamin's letters involve a critique of Heidegger's work. According to Adorno, every attempt to justify aesthetics by invoking the origin of art as its core, must lead to a disappointment. Whereas Benjamin, in an essay that was supposed to earn him a degree, mused about the "origin of German Trauerspiel;" and like Heidegger, he also wrote about van Gogh. Thus, the presented conclusions may not only

imply differences, but also correspondence and compliance of certain philosophical assumptions made by the philosophers.

Agata STRONCIWILK

A PAIR OF ROUGH PEASANT SHOES, NOTHING ELSE. HEIDEGGER–SCHAPIRO– DERRIDA

One of the most famous parts of Heidegger's *The Origin of the Work of Art* is the passage in which he refers to the painting by van Gogh, which represents a pair of worn-out shoes. Considering the artist's *oeuvre*, the aforementioned painting did not seem to have a crucial significance, yet it elicited the most attention. The non-canonical and poetic interpretation by Heidegger has led to fierce criticism by art historian Meyer Schapiro. The discussion between the philosopher and art historian was understood as a collision of different methodologies. Schapiro accused Heidegger of a misinterpretation as he attributed the painted shoes to a peasant woman. In Schapiro's view, Heidegger's interpretation was a type of false projection that was not *grounded* in facts. Schapiro proposes the reading in which the painted object is intertwined (or interlaced) with the artist to the extent that it becomes a metonymic self-portrait. Schapiro's reattribution changes the painting's interpretation in the context of the origins of the represented object but also the class and gender of its owner. Also, by referring to a "relic," Schapiro seemed to open up the possibility of a theological interpretation; however, he did not elaborate on this matter. In his "polylogue" Derrida reflected on both interpretations, tracing their inconsistencies and accusing both authors of violence. The present article takes into account each of these texts to reflect on the ethics and limitations of interpretation, the origins of truth in painting, and the origin of the shoes depicted in van Gogh's artwork – as in this particular matter, all of those issues seem *interlaced*.







Michalina SABLİK

Uniwersytet Warszawski

BŁYSK, TORTURA I PUNK – REKONSTRUKCJA PERFORMANCE TIBORA HAJASA WYKONANYCH NA FESTIWALACH W POLSCE W 1978 ROKU

Tibor Hajas to jeden z najbardziej znanych węgierskich performerów, tamtejsza ikona neoawangardy. To także istotny przedstawiciel europejskiego środowiska sztuki, który – o ile mógł i otrzymywał paszport – brał udział w różnych festiwalach i wystawach po obu stronach żelaznej kurtyny. Do Polski przyjechał dwukrotnie w 1978 roku, znaczącym roku dla początków dyskursu na temat sztuki performance. Wziął udział w kwietniu w festiwalu *I AM* w Galerii Remont w Warszawie oraz w październiku w Międzynarodowych Spotkaniach Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie. Jak wspomina László Beke, w Polsce Hajas zrobił swój pierwszy performance z udziałem publiczności, co zmieniło jego sztukę. To spotkanie było kluczowe i formujące dla węgierskiego artysty, zaczął wykorzystywać także na żywo charakterystyczne dla siebie

środki formalne.¹ W artykule zrekonstruuję obie akcje artysty.² Dzięki niepublikowanym wcześniejszym tekstom Hajasa, m.in. pt. *Performance: The Sex Appeal of Death (Aesthetics of Damnation)*,³ możliwe będzie po raz pierwszy dokładne zrekonstruowanie obu performance oraz ich usytuowanie w kontekście twórczości artysty.

Metodologię rekonstrukcji zaczerpnęłam z publikacji Łukasza Guzka pt. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.⁴ Jest to odtwórcza procedura mająca na celu przejście od dokumentacji do faktów, których zaistnienie potwierdzają te dokumenty. Polega ona na odtworzeniu możliwie pełnego obrazu wydarzeń na podstawie częściowych danych oraz na zbliżeniu się do pierwotnego stanu i znaczenia wydarzeń historycznych. Rekonstrukcja zawsze zakłada niekompletność ze względu na ograniczony dostęp do wiedzy historycznej i faktograficznej.

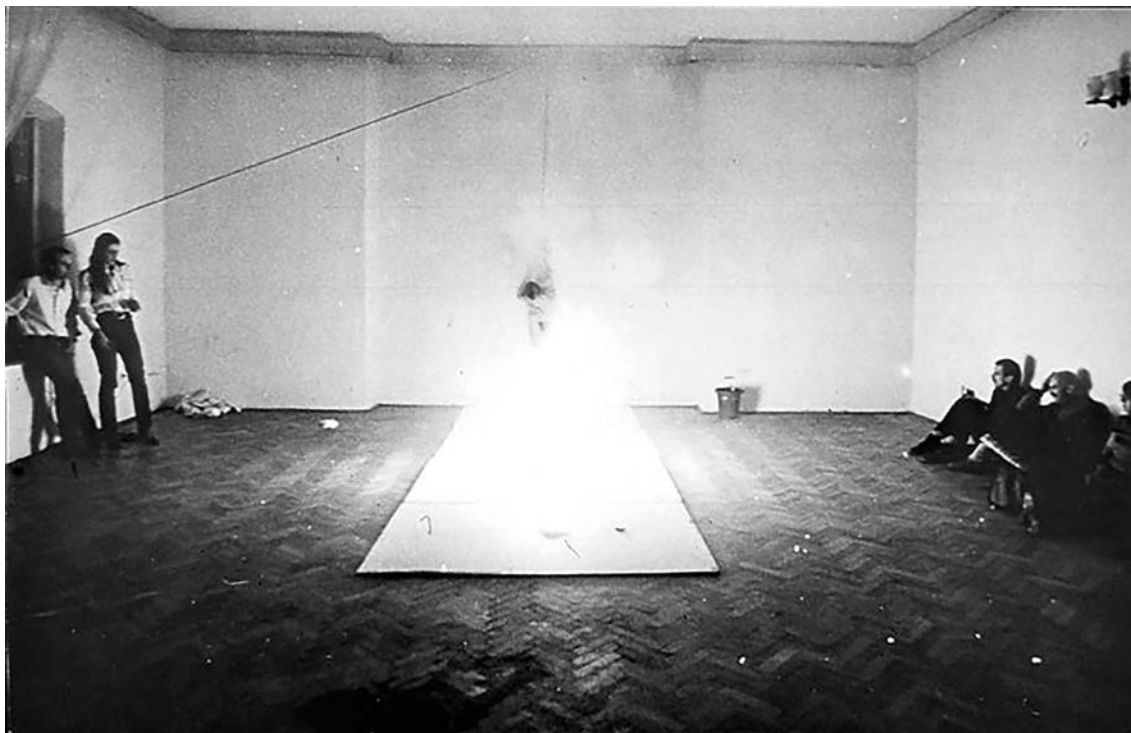
Proces rekonstrukcji stanowi zarazem reaktualizację czyli uwspółcześnienie, wpisanie w aktualne siatki pojęć i dyskursy.⁵ Rekonstrukcja akcji Hajas była możliwa dzięki dotarciu do archiwalnych fotografii, tekstów a także listów i wypowiedzi uczestników, które pozwoliły na odtworzenie chronologii wydarzeń, scenografii, rekwizytów, wyglądu performerów, a także użytych przez niego słów, muzyki oraz całej dramaturgii performance.

Tibor Hajas (1946–1980) to pochodzący z Węgier artysta neoawangardowy, działający w środowisku fluxusowym Europy Wschodniej w dziedzinie sztuki akcji oraz poezji.⁶ Czynny był głównie w budapeszteńskim środowisku artystycznym; jego akcje miały często charakter kontestacyjny wobec systemu politycznego. Tworzył performance uliczne, prace konceptualne, a także wykonywał wiele akcji dokamerowych, z których tworzył cykle czarno-białych zdjęć. Hajas rozpoczął działalność artystyczną jako poeta, co miało znaczenie dla jego późniejszej twórczości. W jego akcjach i fotografiach pełno jest niedopowiedzeń, specyficznej, mrocznej atmosfery, kojarzonej z poezją. Swoje wiersze pisał początkowo na zewnętrznych ścianach budynków, tworząc graffiti. Przybierały one formę publicznego protestu, oddziałującego na przypadkowego przechodnia. Wiele z nich artysta potem fotografował. Jak wspomina Beke, życie Hajasa było pełne mroku i „ciemnych sił.” W latach szkolnych chorował i wielokrotnie przebywał w szpitalu. Później związał się z gangami ulicznymi, wykonawcami muzyki rockowej i punkowej. Był także internowany z powodów politycznych, a ostatecznie zginął młodo w tajemniczych okolicznościach, które oficjalnie uznano za wypadek samochodowy.⁷ Burzliwa biografia artysty, jego buntowniczość, niezgoda wobec rzeczywistości i ograniczającego systemu powodują, że wielu badaczy interpretuje jego twórczość przez pryzmat życiorysu. Wspomniane wydarzenia mogły odcisnąć piętno na sztuce Hajasa, która była brutalna, transgresyjna, pełna agresji, krwawej cielesności.

Na Węgrzech, jak wspomina Piotr Piotrowski,⁸ w latach siedemdziesiątych następował widoczny rozwój sztuki neoawangardowej oraz kontaktów międzynarodowych. Ważną osobą był wspomniany Beke, zaangażowany krytyk sztuki. Wyraźne zarysy historia neoawangardy na Wę-

grzech uzyskała w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy spotykały się ze sobą przedwojenne pokolenie awangardy (Lajos Kassák, Ferenc Martyn, Dezső Korniss) z młodszą generacją (Imre Bak, György Jovánovics, László Lakner, Endre Tót).⁹ Nowa sztuka węgierska miała cele polityczno-społeczne, chciała angażować widza. Liczne akcje w przestrzeni miasta kończyły się interwencją policji oraz aresztowaniami. Po połowie lat siedemdziesiątych nastąpiła stopniowa liberalizacja sceny artystycznej. Najważniejszym ośrodkiem wystawienniczym stała się siedziba Klubu Młodych Artystów w Budapeszcie, korzystająca z szyldu instytucji oficjalnej. Od 1974 roku była prowadzona przez Bekego, który nie obawiał się prezentowania programu sprzecznego z polityką kulturalną władz.¹⁰ W połowie lat siedemdziesiątych uaktywnił się Hajas. Ważnym punktem odniesienia była także założona przez Miklósa Erdélya w 1978 roku grupa INDIGO, formacja „myślenia interdyscyplinarnego,” która miała akcyjny i postfluxusowy charakter, przełamujący patos i czystość konceptualnej estetyki.¹¹ Akcje performatywne w tym czasie, jako mniej uchwytnie dla cenzury, miały często miejsce podczas wernisaży wystaw.¹²

Na zaproszenie Henryka Gajewskiego na Międzynarodowe Spotkania Artystów *I AM* przyjechali z Węgier Erdély, nestor awangardy, Gergely Molnár, założyciel pierwszej grupy punkowej na Węgrzech, oraz Hajas. Relacje między środowiskiem polskim a budapeszteńskim miały charakter personalny, polegały na wzajemnej wymianie i spotkaniach podczas różnych wydarzeń. Hajas był znany Zofii Kulik i Przemysławowi Kwiekowi, którzy polecili Andrzejowi Mroczkowi zaproszenie go do Lublina. Jego sztukę określili w kilku dosadnych słowach: „bardzo dobry, wstrząsający, precyzyjny performans (...) – wielkie wrażenie.”¹³



Tibor Hajas, *Hiroshima, mon amour*, performance podczas Międzynarodowych Spotkań *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie, 14 października 1978, autor nieznan, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

Dark Flash

W czasie festiwalu, w budynku klubu studenckiego Riviera, 4 kwietnia 1978 roku Hajas wykonał performance *Dark Flash*. Uważa się, że jest to pierwsza jego akcja wykonana w obecności publiczności.¹⁴ Opis tego wydarzenia zachował się w formie maszynopisu w archiwum De Apple.¹⁵ Akcja składała się z dwóch wyraźnych części. Początkowo widzowie byli zgromadzeni w ciemnym pomieszczeniu. Przy wykorzystaniu sprzętu nagłaśniającego słuchali tekstu wypowiedzianego wprost do nich.¹⁶ Tekst przypominał strumień świadomości, był adresowany do publiczności i miał oniryczny, wieloznaczny charakter. Głos najpierw prosił słuchaczy o zrelaksowanie się, mówił, że są dla niego lustrem, później rugał ich i wyzywał. Atmosfera stopniowo zagęszczała się, ponieważ tekst wypowiedzi zmieniał się: pojawiały się w nim wampiry, morderstwa, mutanci, strach, przemoc na ulicach. Podmiot wypowiadający słowa w końcu przyznał, że jest mordercą i że czeka na tajemnicze zakończenie tego performance. Cała wypowiedź była dość niepoko-

jąca i niejasna. Służyła zbudowaniu atmosfery. Nagle nastąpił wybuch magnezu, który oświetlił pomieszczenie, i stało się widoczne, że performer jest podwieszony za nadgarstki na linach zwisających z sufitu, a jego oczy są zasłonięte. Między rękami miał przywiązany aparat fotograficzny, natomiast w artystę wymierzony był obiektyw innego aparatu, który stał na ziemi i wykonywał zdjęcia z fleszem automatycznie co kilkadziesiąt sekund. Do jego tempa dostosowywał swoje działania performer fotografujący widowie. Nagle Hajas stracił przytomność, a jego asystent podpalił jeszcze większą ilość magnezu. Pod koniec performance została puszczone piosenka *Oh Bondage! Up Yours!* brytyjskiego zespołu XRay Spex, który uważany jest za prekursorski w dziedzinie muzyki punkowej. Na zakończenie zapalono światło, a ciało performerera zostało zdjęte z lin przez przypadkową osobę z widowni.

W performance *Dark Flash* artysta wykorzystał typowe dla siebie środki, takie jak wybuchy, podwieszenie, narażanie siebie i widzów, ostra, głośna i nowoczesna wówczas muzyka punkowa. Tytuł wydarzenia odnosił się do ciemnych,

demonicznych sił. Ważnym elementem był sam proces fotografowania widowni, która – ubezwłasnowolniona – stała się obiektem zdjęć robionych na oślep przez artystę. Według Klary Kemp-Welch *Dark Flash* nawiązywał do tradycji sztuki akcji, w której artyści dyscyplinowali i poddawali swoje ciała różnym treningom.¹⁷ Samo podwieszanie ciała na linach zamocowanych w suficie przypomina performance Stelarcza (ur. 1946), australijskiego artysty znanego głównie z eksperymentów z nowymi technologiami medycznymi, robotami i komputerami, które podłączał do swojego ciała. W latach 1976–1988 wykonywał on cykl performance *Suspensions*, które polegały na tym, że podwieszał się na linach, przymocowanych za pomocą haków wbitych bezpośrednio w jego skórę. Akcje te były niezwykle bolesne dla samego artysty, któremu zdarzały się omdlenia, a także nieprzyjemne dla widzów obserwujących wymyślną torturę.¹⁸

Podczas swoich performance Hajas tworzył sytuację „ukrytego niebezpieczeństwa.” Nie informował publiczności o tym, że akcja zagraża jego życiu. Czekał (czasem nieprzytomny), aż ktoś z widowni spontanicznie go uratuje – gdyby to się nie stało, performer mógłby zginąć.¹⁹ Chciał zderzyć widza z konsekwencjami moralnej i intelektualnej pasywności. Jego akcje przez aspekt wymuszonej partycypacji, przypominały wczesne działania Chrisa Burdena, takie jak *Back to You* (1974), w którym widzowie wbijali szpilki w ciało artysty, czy *Velvet Water* (1974), gdzie publiczność obserwowała w czasie rzeczywistym, jak performer zadaje sobie ból. Nie chodziło tylko o obserwację cierpienia artysty, lecz także o niemożność zapobieżenia mu i niejako współdziałanie w nim. Przez to widz stawał się jednocześnie podmiotem i autorem dzieła.²⁰

Hiroshima, mon amour

Akcję *Hiroshima, mon amour* Hajas wykonał w ostatni dzień spotkań *Performance and Body* (14 października 1978 r.), wieczorem, około godziny 19:00. Dokumentują ją jedno zdjęcie zachowane w archiwum Galerii Labirynt oraz krótki opis Mrocza. Była ona utrzymana w poetyce, którą

artysta często stosował w performance. Hajas zaprosił uczestników festiwalu do ciemnej sali, w której uprzednio ułożył deski i powiesił sznur u sufitu. Mroczek pisał o tym w ten sposób: „Ciemny pokój. Drewniane deski leżą na podłodze, na nich – proszek magnezowy. Hajas siedzi na jednej z desek. Podkłada płomień lontu, następuje świetlista eksplozja. Hajas ściąga z siebie ubranie i uwiesza się za przeguby ponad podłogą. Zaczyna grać muzyka, jego ubrania tlą się wolno.”²¹

W czasie performance cały pokój musiał wypełnić się gryzącym w oczy dymem. Nagie ciało widoczne było w migającym świetle płomieni i wybuchów magnezu. Muzyka mogła należeć do repertuaru ostrych brzmień punkowych, którymi artysta się fascynował. W archiwum Galerii Labirynt zachowało się tylko jedno poetyckie zdjęcie z tej akcji. Widać na nim, że na środku ciemnej sali stoi podest, a nad nim jaśniej lona palącego się ogniska. Wyżej widnieje zarys nagiego torsu artysty, który jest podwieszony na linie. Całość wydarzenia musiała być niebezpieczna dla performerera, narażała jego ciało na oparzenia, a jego samego – na uduszenie się dymem.

Hajas często wykorzystywał w swoich akcjach materiały pirotechniczne i zestawiał je z nagim ciałem. Miało to miejsce m.in. w dokameryowanych akcjach *Image Whipping V* (ang. bicowanie obrazów) z 1978 roku, podczas których artysta używał zamiennie wybuchu magnezu lub błysku flesza aparatu fotograficznego. Akcje odbywały się w zaciemnionych pomieszczeniach jego własnego mieszkania. Fotografia w twórczości Hajasa odgrywała bardzo ważną rolę, analogiczną do materiałów wybuchowych. Była pośrednikiem między realnym zdarzeniem a obrazem, wyglądem, reprezentacją. Ponadto pozwalała tworzyć alternatywną rzeczywistość, nieograniczoną zakazami systemu totalitarnego. Widz performance tworzył własne zdjęcie tego mikro zdarzenia, które mógł zabrać do domu, niejako wypalone w oczach.²² Błask flesza aparatu powodował, że na chwilę można było zobaczyć, co się dzieje w zaciemnionym pomieszczeniu. Czasem były to tajemnicze i niepokojące widoki, które wzbudzały refleksję nad relacją między istniejącą rzeczywistością a jej obrazami.²³

Obie akcje, które Hajas wykonał na festiwalach w Polsce, korespondują ze zdjęciami two-

rzonymi z Jánosem Vető w latach 1976–1980. Pokazują one serię dokamerowych performance przeprowadzonych wraz z modelami w studiu, w specjalnie przygotowanych warunkach. Część fotografii została opublikowana w książce *Nightmares Works*.²⁴ Niektórzy mogliby je uznać za zwykłe zdjęcia bodyartowe, ich tytuły (*Flash Painting, Image Whipping, Surface Torture, Make-up Studies*) sugerują jednak ekstrema-ryjne spotkanie ciała i medium fotograficznego. Niektóre fotografie ukazują ciało użyte jako narzędzie malarskie. Ręce performera rozsmarowują farbę po ścianach i suficie, wokół artysty. Dzięki długiemu naświetlaniu widać poszczególne sekwencje ruchów, jak na obrazach futurystów. Artysta domalowywał również elementy na kliszy lub odbitkach już po wywołaniu zdjęć. W efekcie przedstawione nagie ciała były naruszane, dekonstruowane, podzielone na fragmenty. Nałożona w ekspresyjny sposób farba metaforycznie biczowała, podpałala, poddawała różnym torturom poszczególne ich członki. Czasem ciała były wiązane, nakłuwane, porażane iskrami elektryczności. Jak podkreśla Piotrowski: „paląc fragmenty fotografii, zamalowując, zakreślając etc., [Hajas] tworzył jakby symulację sztuki ciała, gdyż nie ciało (w tych pracach) poddawane było tym zabiegom, lecz jego przestawienie, reprezentacja.”²⁵

Fotografie nagich ciał mają również seksualny wyraz, który da się odczytać z gestów i ruchów poszczególnych kończyn, z pewnego ekspresyjnego napięcia, będącego na granicy cierpienia i ekstazy. Te konotacje nie były też obce samemu Hajasowi, co widać w jego manifestach. Ponadto zdjęcia przypominają praktykę fotograficzną konceptualistów, którzy fotografowali ten sam obiekt (często ciało) z różnych stron lub wykonujące różne gesty.

Centralnym elementem performance Hajasa, wyróżniającym jego twórczość, był wybuch magnezu oraz błysk flesza aparatu fotograficznego. Jak podkreśla Beke: „błysk zatrzymywał chwilę cierpienia, zwiększał poczucie zagrożenia, przerażał widownię, która wracała do domu z wypalonym czarno-białym obrazem w pamięci.”²⁶ Performance Hajasa tworzyły naprawdę ekstremalne sytuacje, w których płonęły ubrania, sala wypełniała się dymem, następował wybuch, sam

performer był podwieszony, a jego mięśnie napięte do granic możliwości. Artysta tracił przytomność, towarzyszyła temu gwałtowna muzyka lub bełkotliwy tekst z głośników. Akcje były niebezpieczne dla performerów i widzów, musiały budzić skrajne emocje: strach, podniecenie, niezrozumienie. Miały w sobie duży potencjał transgresyjności, przekraczania granic tego, co dozwolone w sztuce i życiu. Traktowały ciało jako dosłowny przedmiot sztuki, wystawiając je na możliwość zniszczenia. Było w nich coś buntowniczego, konspiracyjnego i autodestrukcyjnego.

Sztukę Hajasa można interpretować jako wyrastającą z tradycji Akcjonistów Wiedeńskich, działających w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, których akcje miały charakter prowokatorski, rebeliancki wobec mieszczańsko-katolickiego stylu życia. Wykorzystywali oni w swoich happeningach elementy rytualne, takie jak orgie, misteria, publiczne zabijanie zwierząt, oraz nawiązywali do chrześcijańskiej symboliki krwi czy krzyża. Twórczość Hajasa podejmowała inne tematy, ale wizualnie była bliska wyrazistej ekspresji Hermanna Nitscha czy Güntera Brusa, ponieważ pełno w niej zachłapań, rozdarć, zadrapań, plam przypominających krew czy mięso. Podobna była też rola widza, narażonego na brutalność i bliskie spotkanie z niebezpieczeństwem.

Trafne byłoby także zestawienie akcji Hajasa z twórczością Mariny Abramović, Chrisa Burdena czy Vito Acconciego – ze względu na podobny, przedmiotowy stosunek do ciała, narażanie go na destrukcję, wykorzystanie nagości i tematów tabu czy w końcu ryzykowne igranie ze śmiercią oraz angażowanie publiczności w trudne sytuacje. Widz performance Hajasa nie mógł pozostać bierny, ponieważ dym dostawał mu się do oczu, był fotografowany przez artystę, a później moralnie zmuszony do pomocy mu, kiedy artysta mdlał czy tracił przytomność na scenie. Widz był postawiony w bardzo niekomfortowej sytuacji, zmuszającej go do reakcji, a tym samym współtworzenia performance.

Tekst Hajasa *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)* z 1978 roku to manifest artysty oraz klucz do pełniejszego odczytania znaczeń zawartych w jego akcjach. Hajas pisze, że artysta powinien być dla siebie

niebezpieczeństwem, zmuszać się do uprzedmiotowienia, stawania się dziełem sztuki, a nawet kukielką czy manekinem. W jego rozumieniu artysta ma nieść światu profetyczne przesłanie, którego sam nie rozumie, poświęcać się dla innych. Dalej oznajmia, że: „fizyczna obecność performerera działa jak seksualna siła; podniecenie rozbudzone jest jednak przez urok śmierci, seksapil śmierci. (...) Życie performerera nie jest porównywalne z żadną inną formą egzystencji; tak intensywne, tak płonące. A im bardziej intensywne, tym bardziej przypomina życie manekina. To piekielne przedstawienie.”²⁷

W tym niezwykle poetyckim i pełnym znaczeń tekście widać wiele metafor, których Hajas używa w swojej twórczości performerskiej. Figura związanego, ubezwłasnowolnionego performerera pojawia się stale w jego twórczości. Artysta wisi nad ogniem, naraża swoje ciało na spalenie, spala swoje ubrania, mdleje w czasie performance. Równocześnie zawsze ma do przekazania publiczności jakiś apel, który odczytuje na początku lub który jest zawarty w tytule czy słowach odtwarzanej piosenki. Rola artysty, opisana w manifestie, koresponduje z romantycznym rozumieniem twórcy jako wieszczka. Musi być on wyklęty, ale też naznaczony pewną tajemnicą, której sam nie jest w stanie pojąć. Artysta, jego fizyczne ciało, staje się medium, przez które wypowiada się nieokreślona siła wyższa. Być może jest to piekielna energia, ponieważ prace Hajasa często mówią o zniszczeniu, śmierci, zagładzie. Tytuły jego fotografii także obracają się wokół tematu tortur, wojny czy apokalipsy. Beke podkreśla, że Hajas był opętany myślą o śmierci.²⁸ Choć z dzisiejszej perspektywy jego sztuka może być krytykowana za nadmierny patos, męski masochizm i posługiwanie się archaicznym mitem artysty wyklętego.

Do tematów ostatecznych artysta nawiązywał także prawdopodobnie podczas performance w Lublinie, gdzie jego akcja nosiła tytuł *Hiroshima, mon amour*.²⁹ Było to wyraźne nawiązanie do tytułu filmu francuskiego reżysera kina tzw. nowej fali, Alaina Resnais'go. Film z 1959 roku opowiada o romansie Francuzki i Japończyka, między którymi rodzi się więź, gdy wymieniają się swoimi wspomnieniami z drugiej wojny światowej. Tytuł performance Hajasa miał

naprowadzić widzów na skojarzenia związane z wybuchem bomby atomowej w Hiroszimie, ogniem, ogromnym zniszczeniem, cierpieniem ludzkim czy wojenną destrukcją. Równocześnie mógł być komentarzem do współczesnej sytuacji na świecie w stanie permanentnej zimnej wojny między dwoma blokami państw.

Zrekonstruowane (tu po raz pierwszy) na podstawie dokumentacji i tekstów dwa performance Hajasa wykonane na festiwalach w Polsce są bardzo dobrym przykładem sztuki artysty w szczytowym okresie jego twórczości. Na tym etapie badań nie dotarłam do źródeł potwierdzających tezę Bekego o rzekomej zmianie, jaką spowodował w twórczości artysty przyjazd na te międzynarodowe wydarzenia. Niemniej należy podkreślić, że to wtedy ukształtowały się w pełni jego styl, zasób środków artystycznych oraz jednolity przekaz. Są one także przykładem performance bodyartowego, sięgającego do tradycji europejskich i amerykańskich twórców powojennych. Sztuka Hajasa i jej wpływ na środowisko performerskie Europy Środkowo-Wschodniej pozostaje nadal *terra incognita* historii sztuki ze względu na niewielką ilość źródeł fotograficznych, filmowych i pisanych. Można mieć tylko nadzieję, że wkrótce znajdą się kolejne dokumenty, takie jak te z archiwum De Apple, które pozwolą na pełniejsze odtworzenie i interpretowanie sztuki tego niezwykłego artysty.

Przypisy

- ¹ László Beke, "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas," w *Body and the East: from the 1960s to the Present*, red. Zdenka Badovinac (Ljubljana: Moderna Galerija, 1998), 232. Kat. wyst.
- ² Tibor Hajas, *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)*, archiwum Galerii De Appel, maszynopis 1978.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018).
- ⁵ Ibidem, 13-15.
- ⁶ Elise Morton, "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London," *The Calvert Journal*, dostępny 09.05.2021, <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- ⁷ *Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition* (Richmond: Anderson Gallery, 1990), 10. Kat. wyst.
- ⁸ Piotr Piotrowski, "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku," *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 132.
- ⁹ Ibidem, 175.
- ¹⁰ Ibidem, 189.
- ¹¹ Ibidem 190.
- ¹² Beke, *The Hungarian Performance*, 232.
- ¹³ List od KwieKulik do Andrzeja Mrocza – archiwum artystów, rękopis nr. KK1978-07-10_do Andrzej_list rkps.
- ¹⁴ *Nightmare works*, 13. Podobnie uważa autorka artykułu: Maja Fowkes, „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art,” *Centropa* 14.1 (January 2014): 57–71.
- ¹⁵ Utwór ten można odsłuchać w serwisie YouTube, dostępny 05.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FYMObdOqcRg>.
- ¹⁶ Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ¹⁷ Klara Kemp-Welsch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2018), 360.
- ¹⁸ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999): 78.
- ¹⁹ John P. Jacob, „Recalling Hajas,” w *Nightmare Works*, dostępny 16.05.2021, <http://www.c3.hu/~ligal/CafeHajas.htm>.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Andrzej Mroczek, "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 5.
- ²² Beke, *The Hungarian Performance*, 103–105.
- ²³ Fowkes, *Off the Record*, 67.
- ²⁴ *Nightmare works*.
- ²⁵ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989* (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005), 390.
- ²⁶ Howell, *The Analysis of Performance Art*, 78.
- ²⁷ Tłumaczenie własne. Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ²⁸ Beke, *The Hungarian Performance*, 14.
- ²⁹ Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, Francja, 1959.

Bibliografia

- Beke, László. "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas." In *Body and the East: from the 1960s to the Present*, ed. Zdenka Badovinac, 103-105. Ljubljana: Moderna Galerija, 1998. Exhib. cat.
- Fowkes, Maja. "Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art." *Centropa* 14.1 (January 2014): 57-71.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018.
- Howell, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999).
- Kemp-Welsch, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2018.
- Morton, Elise. "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London." *The Calvert Journal*. Dostępny 09.05.2021. <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- Mroczek, Andrzej. "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134-148.
- Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition*, Richmond: Anderson Gallery, 1990.
- Piotrowski, Piotr. "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku." *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 125-228.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005.

*Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Rekonstrukcja Międzynarodowych Spotkań Artystów „Performance and Body” w Galerii Labirynt w Lublinie w 1978 r.*, której promotorem był dr hab. Marcin Lachowski, obronionej w maju 2020 roku na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Historyczny, kierunek Historia Sztuki. Praca została nagrodzona w konkursie ±~Zachęta, organizowanym przez Fundację GESSEL dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

DOKUMENTY ARCHIWALNE

Tibor Hajas, opis performance *DARK FLASH* z Galerii Remont w Warszawie, wykonanego 4 kwietnia 1978 roku, maszynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie, teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

DARK FLASH

Performance held at Remont Gallery, Warsaw, 04.04.1978.

1st Phase: text told to the audience through loudspeakers, in complete darkness. Doors closed and guarded, the use of any light, flash and smoking was prohibited, making noises either.

Good night, ladies and gentlemen. Please relax. You are lucky; you are now the raw material and furnishing of other's dream again - as so often before. But now - this is mine. You needn't work. You needn't become an image. As yet. You may relax; you can leave it to me to dream you.

It isn't that I closed my eyes; I only extinguished your image. We have spent too much time in light. You have been looking around too long. I've been looking at you too long. We have been too much aware of each other. It has been tiresome and awkward. We have been hindering each other. Now this is over.

I have extinguished your image. I got rid of your sight, I got rid of your look - I'm relieved. You may feel relieved, too; you needn't trouble with defining what you actually are. This is my task. An easy one; you don't blur my eyesight anymore. I needn't bother with your race, your sex, your tastes, your ment. A breathing mass. Living wrappings. Drapery. Wallpaper. A case that closes around me. An air-raid-shelter. A coffin. A simple definition of space.

And misunderstandings, it isn't you I address; I only want to hear my own voice.

You are a mirror, which doesn't reflect anything except my own picture. You are a mirror, in the depth of which something is breathing, stirring, prowling, threatening. You are the scenting beast. The lurking murderer. The burnt victim. The greedy carrion-eater. You are the crowd to be fanaticized. The mob full of hatred. You are inferior beings, freaks, cripples, disgusting mutants, vampires, werewolves and Nartians.

You are the violence on the streets. You are the beastly victors of the future, the stacked-up corpses of the past. I like you. You can be grateful towards me; in my presence your teeth are whiter and shine with a colder gleam.

You are simply material. You cannot be humiliated, you cannot be glorified. You can be tread upon. You, buddies, can be tread upon. One can be drowned in you. One can get the creeps because of you.

One can't but get the creeps because of you. As always, when you are visible. But now it is ME who made you visible. You are my vision, my mirror. It's me who is breathing here. I am stirring, I am prowling, I am threatening.

I am the scenting beast. I am the lurking murderer. I am the burnt victim, the greedy carrion-eater. I am the crowd to be fanaticized, the mob full of hatred. It's me that fills the streets with terror. I am the beastly victor, the pale face from the common grave. I am the vampire, the werewolf, damned spirit. You can get the creeps because of me.

All this is delusion. There's nothing visible here but me. I cannot lose myself of sight. All this is me. Only I am here. It's only me that's coming. I am ready for it. I am over the worst of it. History has come to an end. At least. The rest is an epilogue, an appendix. Haunting. Insomnia. Aesthetics.

2nd Phase: Suddenly the magnesium light his the eyes and it is becoming visible that I hang down from the ceiling, do a rope by my tied hand, blindfolded. Between my tied hand I hold a photo-camera with flashlight; facing me there is no other camera fixed on the floor. It works automatically with delayed-action-release and flash also. It exposes in every 50 seconds and I have to expose with my camera at the very same moment as the other camera does it. I have the time for probing till fainting. After lighting my assistant lights a certain amount of the magnesium beneath me on the floor. In this moment music starts /X-Rey Spex's "Oh Boundage! Up Yourself!" /, very loud. Before ending it, lights are switched on, my body is taken down from the rope.

Tibor Hajas, *PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH (The Aesthetics of Damnation)*, ma-szynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie, teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH

/The Aesthetics of Damnation/

The painter's hand makes a movement for which he was not prepared. Since the message came through his hand, his very body, it is irrevocable. This is clear talk. The only reliable medium is the body; he does not dare to touch the picture any more. Something came into existence that he could not master no longer and the laws of which are unknown to him. He evoked something that is greater than himself and he can never be sure whether it will make no harm to him.

An artist is predestined to be to some extent self-dangerous. And even this hazardousness, saving gesture, which is not his own, which he came to be mercy, which is not the gesture of choosing but of accepting being chosen, he now wants to fulfill on himself, or rather have it fulfilled, he forces himself into a work of art-positioning, he becomes his own Golem.

The act dissociates him from all human beings. From this moment on he is cripple and inhuman. To remain his [...] - as all works of art - he constantly needs this very moment of mercy; he is exposed to a power of which he has no information at all. He is a mannequin of this power; he is a puppet, a wax figure. A puppet may be less complex - but is certainly more essential than a human being. More essential, because it is a metaphor of death.

There are no alternative. There is hardly a chance to survive any experience. Any moment may be the last one. The artist is sensitive to the forms; so he is sensitive to fate. He begins the training. Till now his task is to promote or recommence the world; now he is given a more serious task. He has to stop it and bring it to completion. The last moment is his.

Meanwhile and therefore he misses just this moment. This is why all performances are taking place after the last moment, in a ghostly world, in the purgatory. All performances are such Cassandra-prophesies which even the prophet himself neither understands or believes.

The performer is transported - even unwillingly - beyond history; experience and danger that are awaiting him on the other side seem from here to be fascinating but useless. He will win or he will lose, it's all the same, the victor and the victims are the same way unreal, the physical presence of the performer acts in a sexual field - nevertheless the excitement evoked by him is produced by the attraction of death, the sex appeal of death.

The performer is a puppet, that in the moment of mercy - which is by no means certain - comes to life. This life is not to be linked to any other moods of existence; so intensive, so soaring it is. And the more intensive the state of being he reaches, the more mannequin-like he seems. Infernal spectacle. For all that's different seems suspicious; for all that's trying to be complete seems alien; leaping out of the darkness; for only partiality and failure are human. He who experiments with himself incurs damnation.

The performer enters his own vision, looking back from where all that is existing dissolves into mere illusion, a lowest rang reality, all to be on a lower level of existence than what is worth living. Two afterworlds, two beyonds, two hells are gazing at each other.

ENG- LISH SUM- MA- RY

Michalina SABLIK

FLASH, TORTURE AND PUNK –
RECONSTRUCTION OF PERFORMANCES
BY TIBOR HAJAS AT FESTIVALS
IN POLAND IN 1978

Tibor Hajas, one of the most important Hungarian performers and representatives of neo-avant-garde art, performed twice in Poland in 1978. The first time was during the IAM Festival at Galeria Remont in Warsaw, and the second time – at the International Meetings of Artists *Performance and Body* at Galeria Labirynt in Lublin. It was the first time that the artist had appeared directly in front of the audience, which had a direct impact on his art and constituted the style of his performances. The article reconstructs both actions, trying not only to recreate the sequence of movements and gestures, but also to place these actions in the broad context of Hajas's work and the performance art of the late 1970s. Moreover, it presents the artist's previously unpublished typescripts – the script of the performance of *Dark Flash* and the manifesto entitled *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)* found in the De Apple gallery archive in Amsterdam.



Sylwia HEJNO

DEKADA LABIRYNTU: KONTYNUACJA TRADYCJI I REAGOWANIE NA RZECZYWISTOŚĆ

Gdy w 2010 roku Waldemar Tatarczuk objął kierownictwo Galerii Labirynt, w znacznej mierze realizował jeszcze wystawy zaplanowane przez zmarłego rok wcześniej Andrzeja Mrocza. Przy ul. Grodzkiej 5 pojawiły się wprawdzie takie urozmaicenia, jak wystawa *Opowieści dziwnej treści*, prezentująca młodą sztukę, jednak nowy rozdział w dziejach galerii rozpoczął się zasadniczo w 2011 roku. Wtedy to Labirynt zrewidował swój program i zaczął kierować uwagę na bardziej aktualne zjawiska. Ostatnia dekada funkcjonowania tego miejsca jest spleciona z osobą jej szefa Tatarczuka, który od początku patrzył na byt, jakim jest galeria, zupełnie inaczej niż jego poprzednik.

W stronę nowego

Na autorski program Mrocza w szczególności wpływ wywarły sztuka konceptualna i konstruktywizm, a także przekonanie o doniosłej roli sztuki jako „owocu geniuszu człowieka,” „daru od Boga,” której powołaniem jest niesienie przesłania prawdy, dobra i piękna.¹ Natomiast Tatarczuk – artysta, performer, założyciel Ośrodka Sztuki Performace, związany z galerią Mrocza, legendą polskiego ruchu galerii autorskich – zaczął korzystać wyłącz-

nie z nazwy „Labirynt” jako synonimu poszukiwania tego, co w sztuce najnowsze i najciekawsze.

Wychowałem się na BWA [Biurze Wystaw Artystycznych] Mrocza, miałem tam moje pierwsze pokazy performance, żyłem legendą festiwalu *Performance and Body*. Jednocześnie to, co było progresywne w latach, z czasem przestawało takie być. Artyści, jak m.in. Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Natalia LL, Teresa Murak, Jan Świdziński, zamieniali się w klasyków. Mroczek miał świetną intuicję, że na nich postawił. Dlatego odczytałem kontynuowanie jego dziedzictwa jako czujne obserwowanie tego, co się dzieje w sztuce teraz – mówi dla *Sztuki i Dokumentacji* Tatarczuk.

Galeria Mrocza, oparta na jego autorskiej wizji, miała grono „swoich” artystów i artystek. Z kolei wedle danych zgromadzonych przez sam Labirynt, w ciągu ostatnich dziesięciu lat pojawiło się tam około ośmiuset nazwisk reprezentantów różnych pokoleń artystycznych.² Ta wysoka liczba wynika stąd, że Tatarczuk stara się unikać artystycznych powtórzeń (choć niekiedy się zdarzają wyjątki), a także z dużych wystaw o otwartej for-

mule, w których selekcja jest znikoma. Nie jest to oczywiście zarzut; to zestawienie dowodzi jedynie zupełnie innego podejścia obu dyrektorów.

W 2011 roku już wyraźniej rysuje się przyszły kształt galerii, kreślony przez takie cechy, jak: otwarcie się na Wschód, zaangażowanie w bieżące sprawy społeczne oraz zestawianie różnych artystycznych perspektyw. Ważne miejsce wciąż zajmują performance i nawiązania do artystycznej historii. Pojawiają się artyści z Ukrainy (*Zamknij oczy i patrz* Olexiya Khoroshki³ oraz *In little places any corner can be seen as public* Alevtiny Kakchidze), a także artystki z Azji: Yingmei Duan i He Chengyao. Program skutkował wykładami, spotkaniami, a także wspólnymi wystawami z artystami europejskimi: projektem *A-Y/Y-A* Yingmei Duan i Andree Weschler oraz wystawą He Chengyao i Elżbiety Jabłońskiej pt. *Próba rozmowy*. Na rezydencji gościł również Jason Lim,⁴ który poprowadził warsztaty performance oraz zaprezentował wystawę *Duet with Still/Life*.

Również w 2011 roku odbyła się duża, retrospektywna, zorganizowana wspólnie z Warsztatami Kultury, wystawa związanego z Lublinem Mikołaja Smoczyńskiego. Składała się z trzech równoległych części: *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – Na granicy widzialnego*, *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – Wobec obiektu* oraz (z udziałem Roberta Kuśmirowskiego) *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie – W stronę przestrzeni*. Stwarzała ona możliwość zapoznania się z różnorodnym dorobkiem artysty (fotografie, dokumentacje, obrazy, obiekty) oraz zestawiała go z instalacją Roberta Kuśmirowskiego pt. *Zmiana właściwości miejsca*. Jak pisał Karol Sienkiewicz w *Dwutygodniku*:

Spektakularne działanie Kuśmirowskiego świetnie wpisuje się w to, co sam robi, jego barokową iluzoryczność, a jednocześnie staje się hołdem dla nauczyciela. Pokryta suchym, spękany błotem nieco chaotyczna przestrzeń przywołuje skojarzenia z fotograficznymi zapisami pracowni Smoczyńskiego. Kuśmirowski uzmysłowił nam tym samym to, co dzisiaj w spuściźnie po Smoczyńskim jest najtrudniej dostępne – materialne zakorzenie jego twórczości.⁵

Bardzo udany przykład tego, jak poprzez dialog oraz uważny dobór tematu można zderzać ze sobą twórczość różnych pokoleń, stanowiła wystawa *Trzy róże* Marii Pinińskiej-Bereś, Maurycego Gomulickiego i Basi Bańdy. Róż, pozornie banalny, który łączy ich twórczość, okazał się spoiwem dla wspólnej, „potrójnie różowej” prezentacji, a jednocześnie otworzył nowe pola interpretacji.

Przemieszczenie się w przestrzeni różowego trójkąta, którego wierzchołki wyznacza twórczość takich artystów, jak Maria Pinińska-Bereś, Maurycy Gomulicki i Basia Bańda, to wykreślenie osi doświadczenia o skrajnym charakterze. (...) Ostatecznie ów trójkąt staje się figurą przestrzenną, zyskuje trzeci wymiar – wówczas, kiedy „róże” nakładają się na siebie, budując kolejne poziomy znaczeń.⁶

Jako pewną deklarację na temat społecznego zaangażowania się można odczytać wzięcie udziału w międzynarodowym festiwalu Transeuropa, który poprzez sztukę badał, jak w Europie są traktowane mniejszości seksualne. Z tej okazji w Labiryncie odbyły się dwie wystawy: zbiorowa, traktująca o prawach osób LGBTQ+ *Miłość to miłość* oraz Katarzyny Hołdy, podejmująca temat kobiecości, pt. *Madonny*.

Pierwszy rok samodzielnego kształtowania programu przez Tatarczuka wyraźnie pokazuje inny kierunek obrany przez lubelski Labirynt, który zdecydowanie się otworzył na nowych artystów, nowe sposoby prezentacji, a także zaczął szukać żywszych powiązań między tym, co się dzieje wewnątrz galerii, a aktualnym życiem artystycznym i społecznym. Wyraźniejsze stało się rozgraniczenie na artystyczną przeszłość i teraźniejszość, co nie przeszkadzało w szukaniu związków między nimi.

Zmiana punktu ciężkości

Galeria Mrocza była jednym z najbardziej licznych się ośrodków performance w Polsce. Zgodnie ze specyfiką tamtych lat towarzyszył jej pewien elitaryzm:

Przedstawiając początki sztuki performance w Lublinie, staram się opisywać ją na przykładach wybranych, ale jednocześnie wylania się z nich stała grupa artystów performerów, którzy w tamtym okresie i właściwie po dzień dzisiejszy są podstawowymi reprezentantami performance. Wymienię więc ich raz jeszcze: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski, (...) KwieKulik i Marek Konieczny, (...) Włodzimierz Borowski, Maria Pinińska-Bereś i stopniowo artyści młodszej generacji, aczkolwiek w ilości niewielkiej, potwierdzającej prawdę, iż droga ta w sztuce jest trudna, a grupa artystów szczególnie elitarna.⁷

Z biegiem lat to podejście ewoluowało, otwierając się na młodsze pokolenie, tracąc coś z owej ekskluzywności, ale zyskując większą otwartość i zdolność wchodzenia w relacje. Jak oceniał Sławomir Marzec w publikacji podsumowującej Europejski Festiwal Sztuki Performance (EPAF):

Obecnie wykonanie performance samo w sobie przestaje być znaczące, gdyż w grę wkraczają różne kryteria wartościowania i semantyzacji, różne perspektywy celów i funkcji. Młody artysta, wykonując pewne gesty, używając określonych rekwizytów etc., chcąc nie chcąc, świadomie lub nieświadomie, wchodzi jednocześnie w dialog z dokonaniem poprzedników. I czasami właśnie ten dialog okazuje się ważniejszy, czy bardziej znaczący, niż treść samej akcji.⁸

Tatarczuk, twórca EPAF, od początku kładł nacisk na kontynuację tradycji performance w Labiryncie, wnosząc do niej własne doświadczenia, czyli szefa międzynarodowego festiwalu performance, organizatora wielu wydarzeń z pola tej sztuki, a także kierownika Ośrodka Sztuki Performance, którego bogate archiwum trafiło w posiadanie Labiryntu. Świadomy ważności performance w Lublinie, mnogości jego możliwych odniesień (nie tylko do poprzedników), a także nowych światowych trendów, uczynił zeń jeden z filarów kierowanej przez siebie galerii.

Cykliczną imprezą, od 2010 roku, są Performance Art Meetings, w których udział braли m.in. artyści z Ukrainy (Vasyl Bazhay, Vlodko Kaufman, Volodymyr Topiy, Vasyl Odrekhivskyy, Yaryna Shumska), Singapuru (Angie Seah), Korei Południowej (uczestnicy: Lee Tal, Jaeseon Moon, Sung Neungkyung), Tajlandii (Mongkol Plienbangchang, Sareena Sattapon i Nopawan Sirivejkul), ponadto Nigel Rolfe ze studentami Royal College of Art w Londynie, Janusz Bałdyga oraz studenci Pracowni Sztuki Performance Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, a także wielu artystów z Polski, jak i studentów z Pracowni Sztuki Performance, działającej w Labiryncie. Galeria Labirynt stała się również organizatorką festiwalu Performance Platform Lublin, który stanowił twórczą konfrontację performerów i performererek z różnych zakątków świata i pokoleń.

Inne coroczne święto performance w Labiryncie, czyli Asia Live!, łączyło prezentacje aktualnego stanu sztuki performance w Azji z wystąpieniami rodzimych artystów i artystek. W ramach tego cyklu w Labiryncie pojawiali się goście z Singapuru, Indonezji, Tajlandii, Hongkongu, Chin i Wietnamu.

U artystów z Chin czy Wietnamu zauważyłem coś takiego, co nieco przypomina sytuację w sztuce Polskiej w czasach PRL (...) Wydawało mi się, że widzę taką prawidłowość, że kiedy jest trudno, gdy totalitarna presja polityczna sprawia, że niełatwo jest uprawiać sztukę, brakuje miejsc ją prezentujących, to performans staje się opozycją do opresji politycznej i jednocześnie drzemie w nim duża siła ideowa – stwierdził Tatarczuk na łamach *Szumu*.⁹

Interesującym projektem była także trzyczęściowa Akcja Lublin, zapoczątkowana w 2017 roku. Jej początkowym założeniem była prezentacja polskich artystów i artystek performance powiązanych z Lublinem. W pierwszej akcji wzięli udział Janusz Bałdyga, Włodzimierz Borowski, Zdzisław Kwiatkowski, Teresa Murak i Ewa Zarzycka; wystawa stanowiła głównie rekonstrukcję archiwalnych performance z lat 1974–2016. W kolejnej edycji można było zobaczyć dokonania artystów, takich jak Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Jan Świdziński,

Zbigniew Warpechowski, KwieKulik, Ewa Partum, Józef Robakowski czy Akademia Ruchu. W galerii gościli także studenci i studentki Pracowni Działań Przestrzennych, prowadzonej przez prof. Mirosława Bałkę. Rozdział trzeci, noszący podtytuł *Działania na miejscach*, miał zupełnie inny charakter. Główny obszar zainteresowań stanowiła tkanka miejska jako właściwe *case study* i miejsce zdarzeń. Wystawa stanowiła dokumentację działań artystycznych, których punkt ciężkości przeniósł się na szukanie powiązań, kontekstualizowanie i formowanie znaczeń w przestrzeni Lublina. Udział w niej wzięli Mirosław Bałka, Adina Bar-On, Cezary Bodzianowski, Nezaket Ekici & Shahar Markus, Cezary Klimaszewski, Robert Kuśmirowski, Miłe Słowa (Agata Rucińska i Barbara Gryka), Pawilon Stabilnej Formy i Arutiun Sargsyan.

Temu wszystkiemu towarzyszy masa innych inicjatyw skupionych na performance, jak niezliczone pojedyncze i przekrojowe pokazy, rezydencje, prezentacje dokumentacji (np. *Powtórka z performance*), Akcja 27 – przedsięwzięcie skupione na „nowej fali” performance, dyskusje, wykłady i tony archiwaliów, dostępnych w zbiorach galerii.

Okno na Wschód

Jestem ukraińskim robotnikiem to przedsięwzięcie, które Taras Kamennyj realizował przy wsparciu Labiryntu w 2016 roku. Ubrany na czarno, niemówiący słowa po polsku, maszerował lubelskimi ulicami z transparentem, że szuka pracy przy szpachlowaniu, tynkowaniu, betonowaniu, w ogrodzie czy też jako rysownik; pod spodem widniał numer telefonu. Eksperyment społeczny pokazał, że nie jest do końca bezpiecznie – niektórzy przechodnie sugerowali artyście, by lepiej schował transparent.¹⁰

Działanie Kamennyja, prezentowane następnie w galerii w formie wystawy, jest tylko jednym z wielu przykładów zaangażowania Labiryntu w bycie istotnym miejscem dla wschodniej sztuki w Polsce, a także zwiększania słyszalności poruszanych przez nią problemów. Obecność wschodnich (ukraińskich, ale też pochodzących z Białorusi czy Kazachstanu) artystów i artystek od początku Labirynt traktuje bardzo poważnie. Co roku gości twórczość stypendystów i stypendystek programu

Gaude Polonia. Charakterystyczne dla tych prezentacji są odniesienia do bieżących wydarzeń, jak np. wojna w Ukrainie, czy podejmowanie takich tematów, jak migracja, polska gościnność, relacja Wschodu z Zachodem.

Na wschodni moduł składają się także wystawy indywidualne, jak *Twarzą do ściany* (2018) Mykoli Ridnego, jednej z najbardziej wyrazistych postaci sztuki Ukrainy (Ridnyi dwukrotnie reprezentował ją na weneckim Biennale). Ale też wiele innych: *blokada.da/nie powiem.bo nie wiem* Yaroslava Futymskiego, *Więcej niż obraz, mniej niż przedmiot* Alexandra Ugaya czy też *Rzeczy osobiste* Vlady Ralko. Ważnym wydarzeniem była wystawa *R.E.P. 10 lat. O metodzie* (2015). Grupa, która powstała w dobie pomarańczowej rewolucji, stała się głosem pokolenia młodych artystów na temat ukraińskiej rzeczywistości. Jubileuszowa, najszersza prezentacja ich twórczości miała miejsce właśnie w Lublinie. Regularnym gościem jest także Open Group. Warto zaznaczyć, że Labirynt był również współorganizatorem pawilonu ukraińskiego na Biennale w Wenecji w 2019 roku. Pokaz pracy *Cień „Marzenia” padający na Giardini della Biennale* autorstwa Open Group był również transmitowany w Lublinie. Jeśli do tego wszystkiego doliczyć rezydencje, uwzględnianie reprezentacji artystów i artystek z Ukrainy czy Białorusi na wystawach zbiorowych, współpracę ze wschodnimi kuratorami, to zbiera się z tego naprawdę istotna część programu galerii.

Na wyświechtane pytanie „dlaczego Wschód?” Tatarczuk z upodobaniem – co urosło do rangi anegdoty – odpowiada „Bo tak.” Można to rozwinąć następująco: bo to oczywiste, biorąc pod uwagę położenie geograficzne Lublina; bo byłoby to aż dziwne, gdyby takiej współpracy nie nawiązać; bo peryferia Polski i peryferia Europy są trochę jak jedna kraina. Poboczna lokalizacja oraz sieć wschodnich kontaktów łączy Labirynt z białostockim Arsenalem. Owocem tego siostrzeństwa była m.in. wystawa *Uwaga! Granica*, odbywająca się jednocześnie w dwóch miastach. Pokazała ona, że żelazna kurtyna wcale nie znikła, tylko nieco się przesunęła.

Budowanie tożsamości

Od lat 2010–2011 do mniej więcej roku 2020 można zaobserwować pewne ogólne tendencje, chociaż widać także, że program galerii jest dość płynny. Stałe miejsce zajmują w nim klasycy i klasyczki; Labirynt raz na jakiś czas organizuje także przeglądy swojej kolekcji. Jednocześnie pojawia się wiele uznanych nazwisk młodszych pokoleń, jak: Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Dominik Lejman, Oskar Dawicki, Anna Baumgart czy Wojciech Bąkowski. Twórcy ci stanowią trzon wystaw.

Kontrapunktem są prezentacje młodych artystów i artystek. Labirynt nie boi się organizować im wystaw indywidualnych; mieli je Barbara Gryka, Mikołaj Kowalski, Małgorzata Pawlak, Marcin Janusz i wielu innych. Do rangi reprezentacji najmłodszego artystycznego pokolenia urosł przegląd VideoNews, który początkowo polegał na współpracy z wybranymi ośrodkami; z czasem dołączył do niego *open call*, co umożliwiło stworzenie jeszcze szerszej reprezentacji młodych twórców. Ciekawym eksperymentem była także wystawa *Jak jest?* (2017), na którą zostały przyjęte prace wszystkich osób bez wyjątku, jeśli tylko spełniały warunki formalne. Pomysł kuratorski polegał tym razem na rezygnacji z kuratora i pokazaniu autentycznego obrazu pokolenia.

Wspomniany już wschodni kierunek należy uzupełnić o Izrael. W Labiryntcie odbywały się prezentacje Yael Frank, Nelly Agassi, Roe Roseny czy Yael Bartany. Wystawa *Działania na miejscach*, dla której punkt wyjścia stanowiła praca Bałki ze sfilmowanym planem Lublina na terenie byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego na Majdanku, odbyła się także w Petach Tikva Museum of Art w Izraelu. We współpracy z tą instytucją powstawała również wystawa *Make up* izraelskich artystów.

Ogromną zmianę w funkcjonowaniu galerii przyniósł 2013 rok. Z kameralnej, piętrowej przestrzeni na Starym Mieście Labirynt przeniósł wtedy swoją główną siedzibę do postindustrialnych, dawnych warsztatów samochodowych przy ul. Popiełuszki 5. Specyficzna architektura, mogąca stanowić utrudnienie, z czasem zrosła się z tożsamością Labiryntu, którego fasadę zdobi aktualnie modernistyczny neon nieistniejącego już kina Kosmos.¹¹

W zróżnicowanej ofercie wystaw i wydarzeń od początku można zauważyć zainteresowanie równością obywatelską, wartościami demokratycznymi i prawami mniejszości. Refleksem tych tematów były m.in. wystawy *Wojna i pokój* (2015), *Trzy plagi* (2019), a także, mająca inny charakter, *DE-MO-KRA-CJA* (2016). Dwie pierwsze ekspozycje, o kuratorskim charakterze, zwracały uwagę m.in. na postępującą faszycyzację i gloryfikację militarystyki.

Polska jest, przynajmniej w 2015 roku, wciąż niezawisła i dumna, a jedyna wojna, jaka się na niej toczy, to ideologiczna wojna domowa, za którą odpowiadają wyłącznie politycy. Natomiast nasi żołnierze są zajęci raczej nie zawsze jasnymi interwencjami w innych częściach świata lub obroną granic Polski przed uchodźcami z krajów dotkniętych wojną lub biedą, których Polska z niechęcią przyjmuje – pisał wówczas Paweł Leszkowicz, jeden z kuratorów *Wojny i pokoju*.¹²

W przypadku *Trzech plag* – nawiązujących do *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, którzy przestrzegali przed plagami rasizmu, nacjonalizmu i religijnego fundamentalizmu – kuratorski koncept uległ pewnemu rozszczelnieniu. Wystawa została wpisana w obchody Roku Antyfaszystowskiego;¹³ interesującym zabiegiem było także stworzenie *open calla* dla artystów i artystek urodzonych po 1989 roku, aby uzyskać wgląd w perspektywę młodszego pokolenia.

W przypadku *DE-MO-KRA-CJI* (tytuł pochodzi od hasła krzyczanego na ulicach) rola kuratora polegała bardziej na koordynacji i organizacji. Pracom napływającym na wystawę towarzyszyła dyskusja o stanie demokracji w Polsce. Niskobudżetowe przedsięwzięcie, zorganizowane w miesiąc, pokazało także potrzebę takich działań. Magazyn *Newsweek* podsumował je następująco: „Debata uświadomiła wszystkim konieczność organizowania kolejnych spotkań, w trakcie których podjęte zostaną decyzje o dalszych działaniach środowiska artystycznego w odniesieniu do obecnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce.”¹⁴

W ciąg takich misyjnych przedsięwzięć wpisują się również: udział w Transeuropie

w 2011 roku, projekcja zakazanego we Wrocławiu filmu Thomasa Rafy,¹⁵ wydarzenia takie jak: *Polska przeciwko rasizmowi i przemocy*, *Global Justice Night*, goszczenie LGBT Film Festiwalu i wiele, wiele innych inicjatyw po najgłośniejsze wystawy ostatniego czasu: *Jesteśmy ludźmi* i *Nigdy nie będziesz szła sama*.

Galeria jako żywy organizm

Tatarczuk od początku starał się, aby Labirynt był miejscem jak najbardziej otwartym i przyjaznym dla różnorodnych grup. Od pierwszego roku jego kierownictwa był realizowany program dla dzieci. Jednak szczególnie uwagę przykuwa audiodeskrypcja towarzysząca wystawie *Kilkanaście koanów na (nie)istnienie* z 2010 roku. W 2012 roku odbyła się zaś *Synestezja*, wystawa dla osób z dysfunkcjami wzroku. Takie działania, z czasem jeszcze pogłębiane, zaczęły się zatem bardzo wcześnie. Obecnie wszystkie ważniejsze wydarzenia są tłumaczone na polski język migowy, a także podaje się informacje o przystosowaniu miejsca dla osób z niepełnosprawnością ruchową czy też o dostępności audioprzewodników. Wiele miejsca Labirynt poświęca również młodzieży i seniorom, adresując do nich specjalne programy, czy też cudzoziemcom nieznającym języka polskiego.

Zapytany o to, czy w galerii istnieje określony program, Tatarczuk szczerze odpowiada:

Nie wiem. Nie jestem teoretykiem czy historykiem sztuki, tylko praktykiem. Wiele rzeczy robię po prostu intuicyjnie. A zaczynam od zastanowienia się, czego brakuje; tak było z cyklem działań adresowanych do społeczności LGBTQ+. Jeśli zaś chodzi o sam model funkcjonowania instytucji, to mam oczywiście pewne wzorce. Pierwszym z nich jest to, jak Wojciech Krukowski budował CSW Zamek Ujazdowski, drugim – model muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego, który próbował go wdrażać w Muzeum Narodowym w Warszawie.

O ile *DE-MO-KRA-CJĘ* można nazwać popolitym ruszeniem w imię konstytucyjnych warto-

ści, o tyle *Jesteśmy ludźmi* (2020) stała się zmasowanym, wielofalowym manifestem solidarności z mniejszościami seksualnymi w Polsce. Bardziej demokratyczna i aktywistyczna interwencja niż wystawa zamieniła się w krzyk sprzeciwu wobec dyskryminacji osób LGBTQ+. Nazwiska uznanych artystów stanęły w jednym rzędzie z nazwiskami tych aktywistów czy osób, którzy po prostu zgłosili swój akces do tego przedsięwzięcia. Ta w pełni inkluzywna formuła powtórzyła się kolejny raz podczas wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama* (2021), która składała się z manifestowych eksponatów, przyniesionych do galerii przez uczestniczki Strajku Kobiet, a także filmów, fotografii oraz prac artystek i artystów.

Jeśli uważnie prześledzimy poczynania Labiryntu, opowiedzenie się po stronie ofiar systemowej przemocy nie dziwi wcale. Szczególna jest za to siła i forma, jednak – z drugiej strony – też nigdy wcześniej prezydent Polski nie wypowiadał się o obywatelach, że nie są ludźmi,¹⁶ a Trybunał Konstytucyjny nie zmuszał kobiet do rodzenia dzieci obciążonych poważnymi wadami genetycznymi.¹⁷

Patrzę na galerię jak na żywy organizm, który może się zmieniać. Uważam, że model galerii dziewiętnasto- i dwudziestowieczny, który koncentruje się na realizowaniu wystaw, już się przeżył. Bardzo mnie interesuje galeria jako narzędzie, co nie stoi w sprzeczności z prezentowaniem w niej sztuki. Jednak patrzę na nią szerzej: jak na instytucję, która może służyć czemuś więcej niż tylko zaspokajaniu ambicji kuratorskich czy artystycznych – mówi Tatarczuk.

Innym przykładem trzymania ręki na pulsie była odbywająca się wiosną 2020 roku *Pandemiokracja*. W cyklu spotkań, zorganizowanym w rekordowo krótkim czasie, wzięło udział ponad osiemdziesiąt osób ze świata sztuki. Gdy galerie i muzea o programie myślą w perspektywie nawet dwu- czy trzyletniej, w Labiryncie wydarzenia czy wystawy potrafią się pojawić w ciągu miesiąca, a niekiedy i kilku, kilkunastu dni.

W galerii funkcjonują klub młodzieżowy Piwnica Labiryntu i queerowa Biblioteka Azyli. Na skwerku, gdzie okoliczni mieszkańcy chętnie

spacerują z psami, mieści się żółty kiosk – nietypowa przestrzeń ekspozycyjna inicjatywy Otwartego Studia Antyfaszystowskiego. Na podstawie ostatnich dwóch lat widać, że galeria szuka nowej formuły, stawiając na bardziej egalitarne i mniej typowe¹⁸ sposoby prezentacji. Troska o to, by kuścić publiczność wybitnymi nazwiskami, nie jest już tak silna jak dążenie do otwartości, a także pewnej edukacji publiczności. Niewykluczone, że galeria nadal będzie podążać tym aktywistycznym tropem – o ile tylko Tatarczuk będzie mógł kontynuować to założenie bądź, co wydaje się wątpliwe, będzie to chciała robić inna osoba wybrana na stanowisko dyrektora.

Po decyzji o nieprzedłużeniu mu kadencji Tatarczuk jest obecnie pełniącym obowiązki dyrektora.¹⁹ Atmosfera wokół Labiryntu gęstnieje. Środowiska ultraprawicowe przygotowały petycję o odebranie galerii finansowania,²⁰ a także doprowadziły do dyskusji nad nią na sesji rady miasta, gdzie padła cała masa zarzutów, często kuriozalnych.²¹ Jednak prawdziwe ekstremum osiągnęły one w zawiadomieniu do prokuratury, złożonym przez inicjatorkę petycji – Fundację Życie i Rodzina, w którym artystka Barbara Gryka została oskarżona o zjadanie ludzkich płodów...²²

Trudno w obliczu tego wszystkiego patrzeć na powyższą decyzję inaczej niż jak na kalkulację, próbę odcięcia się od kontrowersji bądź próbę pacyfikacji. O tym, jakie będą losy Labiryntu i jej dyrektora, przekonamy się już w przyszłym roku, a niemałą rolę odegrają w niej polityczna odwaga oraz solidarność samego środowiska artystycznego.

Przypisy

- ¹ Andrzej Mroczek, „Kilka myśli o sztuce,” w „*Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*,” red. Andrzej Mroczek i Tadeusz Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2006), 20.
- ² To szacunkowe dane, zebrane na podstawie wyliczeń uczestników i uczestniczek wystaw, dostępnych na stronie www.labirynt.com.
- ³ Sylwia Hejno, „Galeria Lipowa 13: »Zamknij oczy i patrz« Khoroshki,” *Kurier Lubelski* online, 22 lutego 2011, dostępny 17.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/galeria-lipowa-13-zamknij-oczy-i-patrz-khoroshki/ar/372002>.
- ⁴ Sylwia Hejno, „Galeria Labirynt: Ucho czule na ceramikę. Jason Lim w Lublinie,” *Kurier Lubelski* online, 20 maja 2011, dostępny 17.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/galeria-labirynt-ucho-czule-na-ceramike-jason-lim-w-lublinie/ar/405830>.
- ⁵ Karol Sienkiewicz, „»Mikołaj Smoczyński retrospektywnie« w Lublinie,” *Dwutygodnik* online, 1 października 2011, dostępny 18.07.2021, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2685-mikolaj-smoczynski-retrospektywnie-w-lublinie.html>.
- ⁶ Magdalena Linkowska, *Trzy róże – Maria Pinińska-Bereś, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki* (Lublin: BWA Lublin, 2011), 2. Kat. wyst.
- ⁷ Andrzej Mroczek, *Historia sztuki performance w Lublinie*, maszynopis z 1999 r., będący w zbiorach Galerii Labirynt, s. 5.
- ⁸ Sławomir Marzec, „Idiomatyczne obecności,” *EPAF 2006–2010*, wstęp do katalogu, red. Waldemar Tatarczuk (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2010), 4.
- ⁹ Waldemar Tatarczuk, „IN-STY-TU-CJA,” z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur, *Szum* nr 24 (2019): 140.
- ¹⁰ Sylwia Hejno, „W czerni. Sztuka ukraińska w Galerii Labirynt,” *Kurier Lubelski* online, 8 sierpnia 2016, dostępny 18.07.2021, <https://kurierlubelski.pl/w-czerni-sztuka-ukrainska-w-galerii-labirynt/ar/10493012>.
- ¹¹ Małgorzata Domagała, „Wraca neon po Kosmosie. A gdzie reszta designu z PRL?” *Gazeta Wyborcza Lublin* online, 4 czerwca 2013, dostępny 18.07.2021, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,14030677,wraca-neon-po-kosmosie-a-gdzie-reszta-designu-z-prl-zdjecia.html>.
- ¹² Paweł Leszkowicz, „Wojna (!!!) i pokój (?). Fascynujący militarizm w polskiej sztuce współczesnej,” w *Wojna i pokój*, red. Anna Granat, Anna Kiszka i Halina Kosienkowska (Lublin: Galeria Labirynt, 2015), 8–9.
- ¹³ Strona internetowa wydarzenia, dostępna 18.07.2021, <https://rokantyfaszystowski.org/wydarzenia/trzy-plagi>.
- ¹⁴ AO, „Wystawa DE-MO-KRA-CJA. Wolność, równość, tolerancja,” *Newsweek* online, 27 czerwca 2016, dostępny 18.07.2021, <https://www.newsweek.pl/kultura/wystawa-de-mo-kra-cja-wolnosc-rownosc-tolerancja/98tfybs>.
- ¹⁵ Marcin Hołubowicz, „Wrocław: Odwołany pokaz filmu w BWA. Przez marsz NOP-u?” *Nasze Miasto Wrocław* online, 1 marca 2013, dostępny 18.07.2021, <https://wroclaw.naszemiasto.pl/wroclaw-odwolany-pokaz-filmu-w-bwa-przez-marsz-nop-u/ar/c13-1754815>.
- ¹⁶ „Próbuje się nam prosić państwa wmówić, że to ludzie. A to jest po prostu ideologia” – tak się wyraził Andrzej Duda na wiecu w Brzegu, cyt. za: Przemysław Malinowski, „Andrzej Duda o LGBT: Próbuja wmówić, że to ludzie. To ideologia,” *Rzeczpospolita* online, 13 czerwca 2020, dostępny 18.07.2021, <https://www.rp.pl/Wybory-prezydenckie-2020/200619782-Andrzej-Duda-o-LGBT-Prubuja-wmowic-ze-to-ludzie-To-ideologia.html>.
- ¹⁷ Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r. sygn. akt K 1/20, Dz.U. 2021 poz. 175.
- ¹⁸ Przykładem może być *Fasada* Moniki Sosnowskiej, praca otoczona przez wystawę *Nigdy nie będziesz szła sama*, a także stanowiąca tło, jak i część tanecznych performance Lubelskiego Teatru Tańca.
- ¹⁹ Zarządzenie nr 96/2/2021 Prezydenta Miasta Lublin z dnia 26 lutego 2021 r. w sprawie powierzenia Panu Waldemarowi Tatarczukowi pełnienia obowiązków Dyrektora instytucji kultury pn. Galeria Labirynt.
- ²⁰ Jej autorzy stworzyli stronę internetową: <https://pilnubudzetu.pl/>.
- ²¹ Dominik Smaga, „Ideologiczny spór w Radzie Miasta Lublin. Pornografia, aborcja, LGBT i inne upiory,” *Dziennik Wschodni* [Lublin] online, 9 czerwca 2021, dostępny 18.07.2021, <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/ideologiczny-spor-w-radzie-miasta-lublin-pornografia-aborcja-lgbt-i-inne-upiory,n,1000290385.html>.
- ²² Tomasz Kowalewicz, „Artystka zjada połędwicę, prawicowa fundacja mówi, że to plód dziecka i idzie do prokuratury. »Kogoś poniosła wyobraźnia«,” *Gazeta Wyborcza Lublin* online, 23 kwietnia 2021, dostępny 18.07.2021, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27012507,prawicowa-fundacja-oskarza-galerie-labirynt-o-sianie-zgorszenia.html>.

Bibliografia

AO [podpis stosowany przez autora], „Wystawa DE – MO – KRA – CJA. Wolność, równość, tolerancja.” *Newsweek*, 27 czerwca 2016. Dostępny 18.07.2021. <https://www.newsweek.pl/kultura/wystawa-de-mo-kra-cja-wolnosc-rownosc-tolerancja/98tfybs>.

Biuletyn Informacji Publicznej. *Zarządzenie nr 96/2/2021 Prezydenta Miasta Lublin z dnia 26 lutego 2021 r. w sprawie powierzenia Panu Waldemarowi Tatarczukowi pełnienia obowiązków Dyrektora instytucji kultury pn. Galeria Labirynt.*

Domagała, Małgorzata. „Wraca neon po Kosmosie. A gdzie reszta designu z PRL?” *Gazeta Wyborcza Lublin*, 4 czerwca 2013. Dostępny 18.07.2021. <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,14030677,wraca-neon-po-kosmosie-a-gdzie-reszta-designu-z-prl-zdjecia.html>.

Dziennik Ustaw 2021r, poz. 175, *Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 r.*, sygn. akt K 1/20.

- Hejno, Sylwia. „Galeria Lipowa 13: »Zamknij oczy i patrz« Khoroshki,” *Kurier Lubelski* online, 22 lutego 2011. Dostępny 17.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/galeria-lipowa-13-zamknij-oczy-i-patrz-khoroshki/ar/372002>.
- Hejno, Sylwia. „Galeria Labirynt: Ucho czułe na ceramikę. Jason Lim w Lublinie.” *Kurier Lubelski*, 20 maja 2011. Dostępny 17.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/galeria-labirynt-ucho-czule-na-ceramike-jason-lim-w-lublinie/ar/405830>.
- Hejno, Sylwia. „W czerni. Sztuka ukraińska w Galerii Labirynt.” *Kurier Lubelski*, 8 sierpnia 2016. Dostępny 18.07.2021. <https://kurierlubelski.pl/w-czerni-sztuka-ukrainska-w-galerii-labirynt/ar/10493012>.
- Hołubowicz, Marcin. „Wrocław: Odwołany pokaz filmu w BWA. Przez marsz NOP-u?” *Nasze Miasto Wrocław*, 1 marca 2013. Dostępny 18.07.2021. <https://wroclaw.naszemiasto.pl/wroclaw-odwolany-pokaz-filmu-w-bwa-przez-marsz-nop-u/ar/c13-1754815>.
- Kowalewicz, Tomasz. „Artystka zjada połędwicę, pravicowa fundacja mówi, że to plód dziecka i idzie do prokuratury. »Kogoś poniosła wyobraźnia«.” *Gazeta Wyborcza Lublin*, 23 kwietnia 2021. Dostępny 18.07.2021. <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27012507,pravicowa-fundacja-oskarza-galerie-labirynt-o-sianie-zgorszenia.html>.
- Leszkowicz, Paweł. „Wojna (!!!) i pokój (?). Fascynujący militarizm w polskiej sztuce współczesnej.” W *Wojna i Pokój*, red. Anna Granat, Anna Kiszka i Halina Kosienkowska. Lublin: Galeria Labirynt, 2015.
- Linkowska, Magdalena. *Trzy róże - Maria Pinińska Beres, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki*. Lublin: BWA Lublin, 2011. Kat.wyst.
- Malinowski, Przemysław. „Andrzej Duda o LGBT: Próbują wmówić, że to ludzie. To ideologia.” *Rzeczpospolita*, 13 czerwca 2020. Dostępny 18.07.2021. <https://www.rp.pl/Wybory-prezydenckie-2020/200619782-Andrzej-Duda-o-LGBT-Probuja-wmowic-ze-to-ludzie-To-ideologia.html>.
- Marzec, Sławomir. „Idiomatyczne obecności.” W *EPAF 2006-2010*, red. Waldemar Tatarczuk. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2010.
- Mroczek, Andrzej. „Kilka myśli o sztuce.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956-2006*, red. Andrzej Mroczek i Tadeusz Mroczek. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Mroczek, Andrzej. *Historia sztuki performance w Lublinie*. Lublin, 1999 r. Maszynopis w zbiorach Galerii Labirynt.
- Sienkiewicz, Karol. „»Mikołaj Smoczyński retrospektywnie« w Lublinie.” *Dwutygodnik*, 1 października 2011. Dostępny 18.07.2021. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2685-mikolaj-smoczynski-retrospektywnie-w-lublinie.html>.
- Smaga, Dominik. „Ideologiczny spór w Radzie Miasta Lublin. Pornografia, aborcja, LGBT i inne upiory.” *Dziennik Wschodni [Lublin]*, 9 czerwca 2021. Dostępny 18.07.2021. <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/ideologiczny-spor-w-radzie-miasta-lublin-pornografia-aborcja-lgbt-i-inne-upiory,n,1000290385.html>.
- Tatarczuk, Waldemar. „IN-STY-TU-CJA.” Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur. *Szum* nr 24 (2019): 126-153.
- Strony internetowe:
- Galeria Labirynt. <http://www.labirynt.com>
- Inicjatywa Pilnuj Budżetu. <https://pilnujbudzetu.pl/>.
- Rok Antyfaszystowski. Dostępny 18.07.2021. <https://rokantyfaszystowski.org/wydarzenia/trzy-plagi>.



IKONOGRAFIA

DEKADA LABIRYNTU

TRZY PLAGI



Katarzyna Kozyra, *Joram*, 2018, wideo, 11'35"



Gustaw Maj, *Radykalne Zabawki Miejskie*, 2018/2019, obiekty, fot. Wojciech Pacewicz.



Widok wystawy, fot. Wojciech Pacewicz.



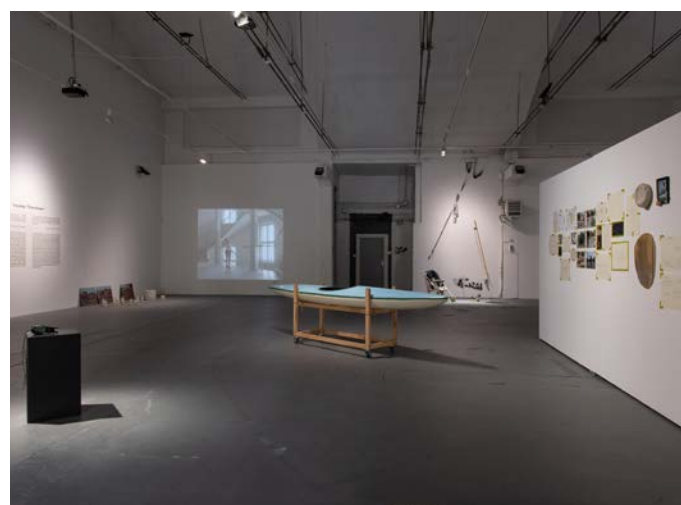
Barbara Gryka, *Co zabrać na wojnę?*, 2018/2019, wideoinstalacja, 6'23"; fot. Wojciech Pacewicz.



Artur Żmijewski, *Pomiędzy*, 2018–2019, cykl fotografii



Jadwiga Sawicka, *Noce i dni*, 2019, animacja poklatkowa, 0'58"

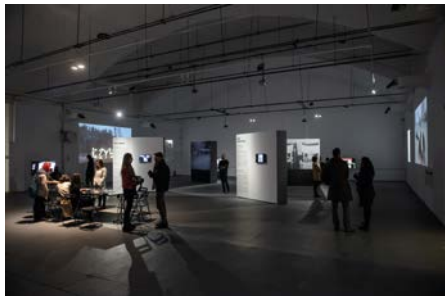


Od lewej: Łukasz Horbów, *Europa02*, 2019, audio, 3'24"; Marianna Grabska, *Nie będę udawać, że mnie tu nie ma*, 2018, ceramika, puzzle, krzesło dziecięce; Agnieszka Mastalerz, *H rekonstrukcja pozycji*, 2018, 1-kanalowa instalacja wideo, 8'42"; Gustaw Maj, *Radykalne Zabawki Miejskie*, 2018/2019, obiekty; Justyna Lach, *Kajak Iqđowy*, 2019, instalacja, fot. Wojciech Pacewicz.



Jarosław Kozłowski, Bez tytułu, 1991, cykl fotografii

AKCJA LUBLIN! RODZIAŁ 2



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, fot. Wojciech Pacewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



Akcja Lublin! Rozdział 2, otwarcie, fot. Wojciech Pacewicz



performance PDP, fot. Nadia Markiewicz

A-Y/Y-A



A-Y-Y-A, instalacja, wszystkie fot. Diana Kolczewska



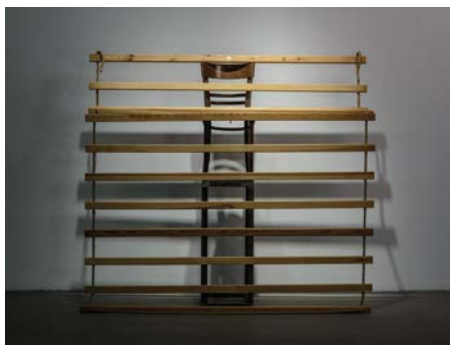


DE-MO-KRA-CJA



DE-MO-KRA-CJA, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Taras KAMENNOY *JESTEM UKRAIŃSKIM ROBOTNIKIEM*



Taras Kamenny, *Jestem ukraińskim robotnikiem*, performance, fot. materiały Labiryntu



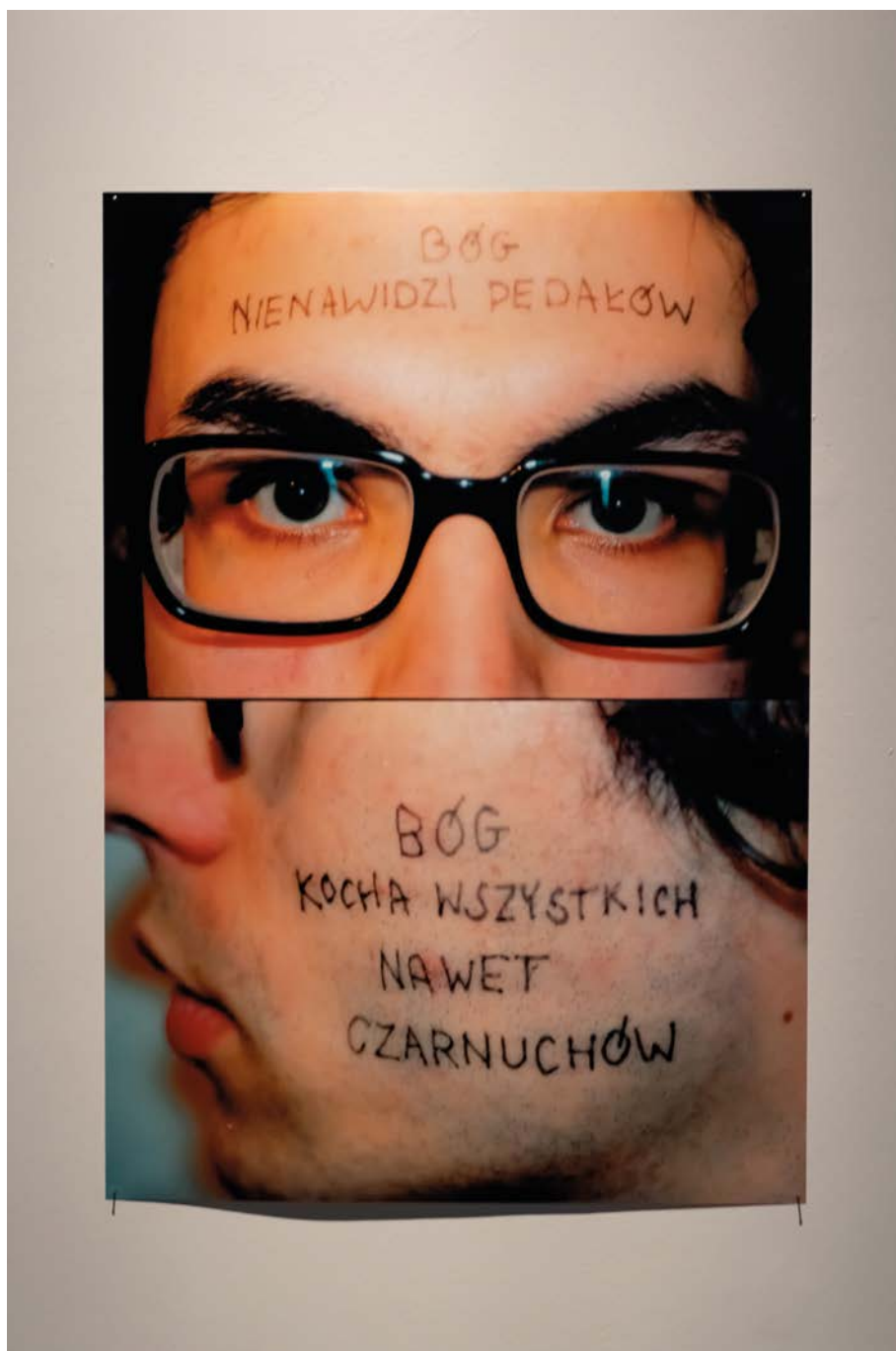
Taras Kamennoy, *Jestem ukraińskim robotnikiem*, instalacja, fot. Diana Kolczewska

JESTEŚMY LUDZMI



Jesteśmy ludźmi, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

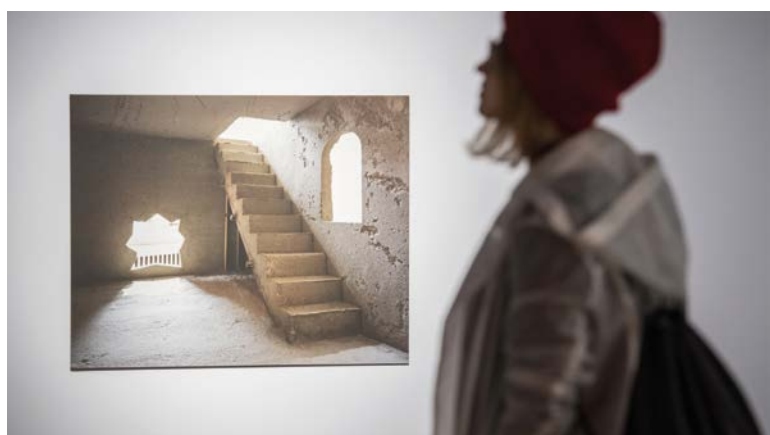




MAKE UP



Make up, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Monika SOSNOWSKA, *FASADA*



Monika Sosnowska, *Fasada*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz



Nelly AGASSI, -7-13-



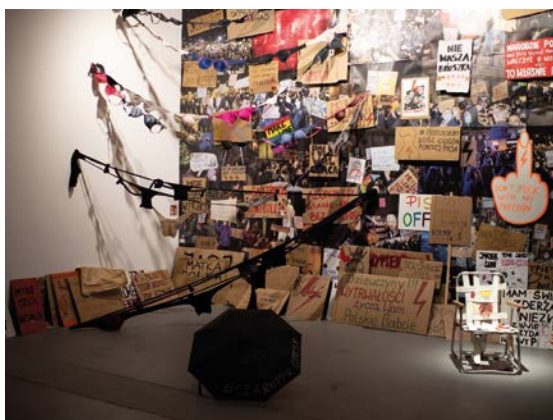
Nelly Agassi, -7-13-, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz

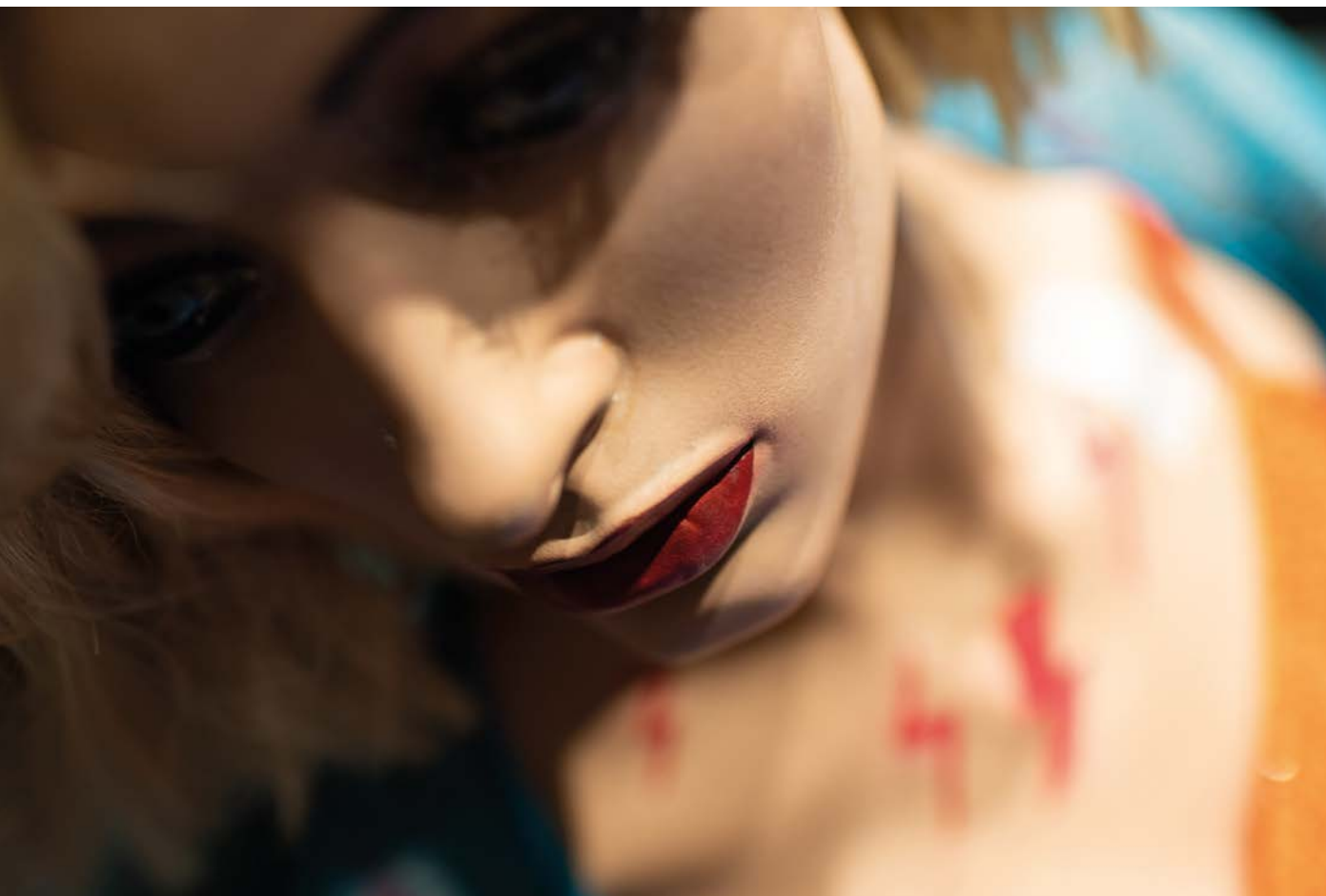


NIGDY NIE BEDZIESZ SZŁA SAMA



Wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





Olexiy KHOROSHKO, *ZAMKNIJ OCZY I PATRZ*



Olexiy Khoroshko, *Zamknij oczy i patrz*, instalacja, wszystkie fot. Diana Kolczewska

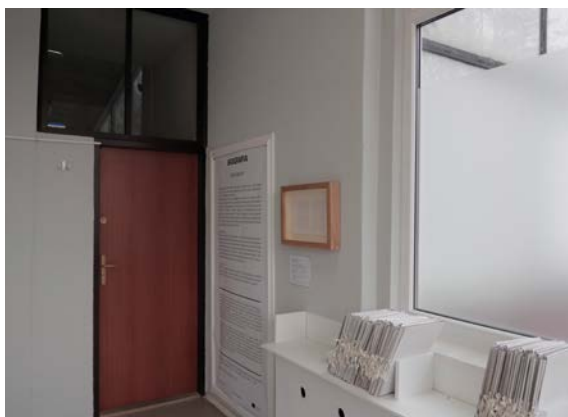




OPEN GROUP, *BIOGRAFIA*



Open Group, *Biografia*, instalacja, wszystkie fot. Diana Kolczewska



OTWARTE STUDIO ANTYFASZYSTOWSKIE



fot. materiały Labiryntu





R.E.P

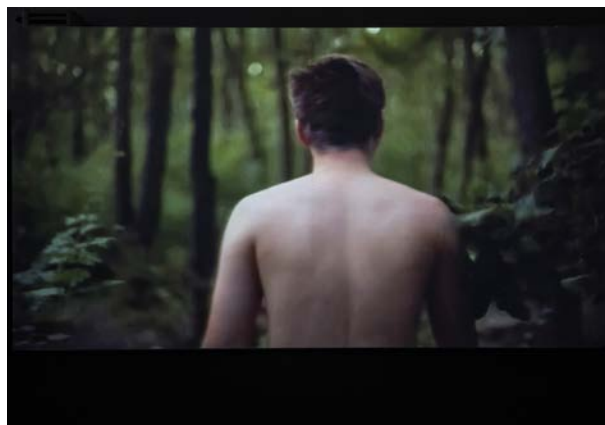


R.E.P, instalacja, wszystkie fot. Borys Lewandowski



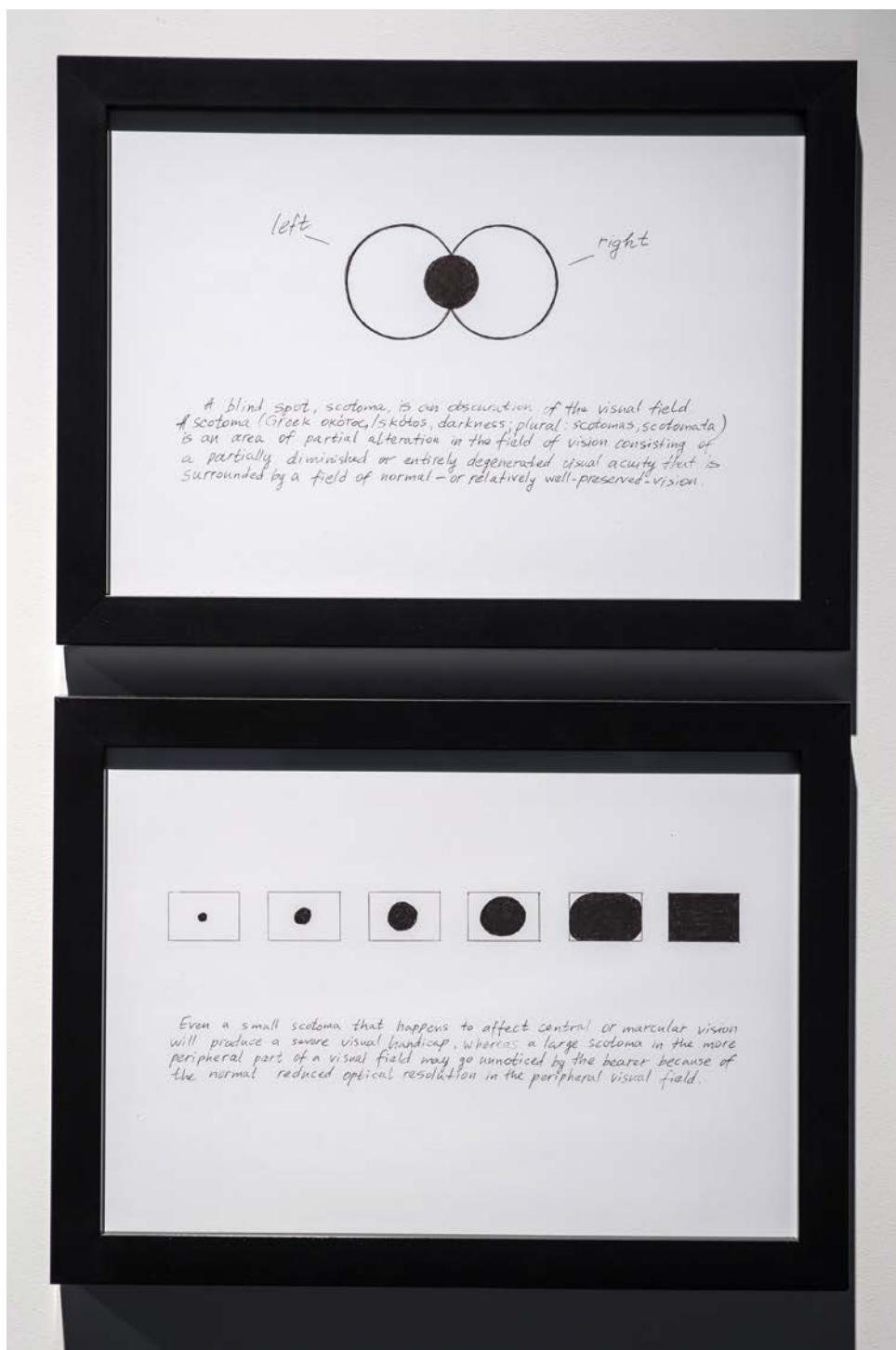


Mykola RYDNYI *TWARZĄ DO ŚCIANY*



Mykola Rydnyi, *Twarzą do ściany*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





TAM GDZIE TERAZ, STYPENDYŚCI GAUDE POLONIA



Tam gdzie teraz, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





TEARAZ W POLSCE



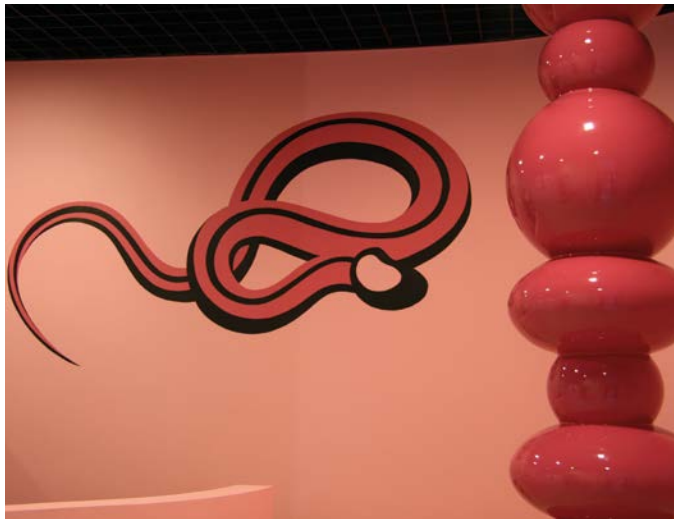
Teraz w Polsce, instalacja, wszystkie fot. Karol Cichoń



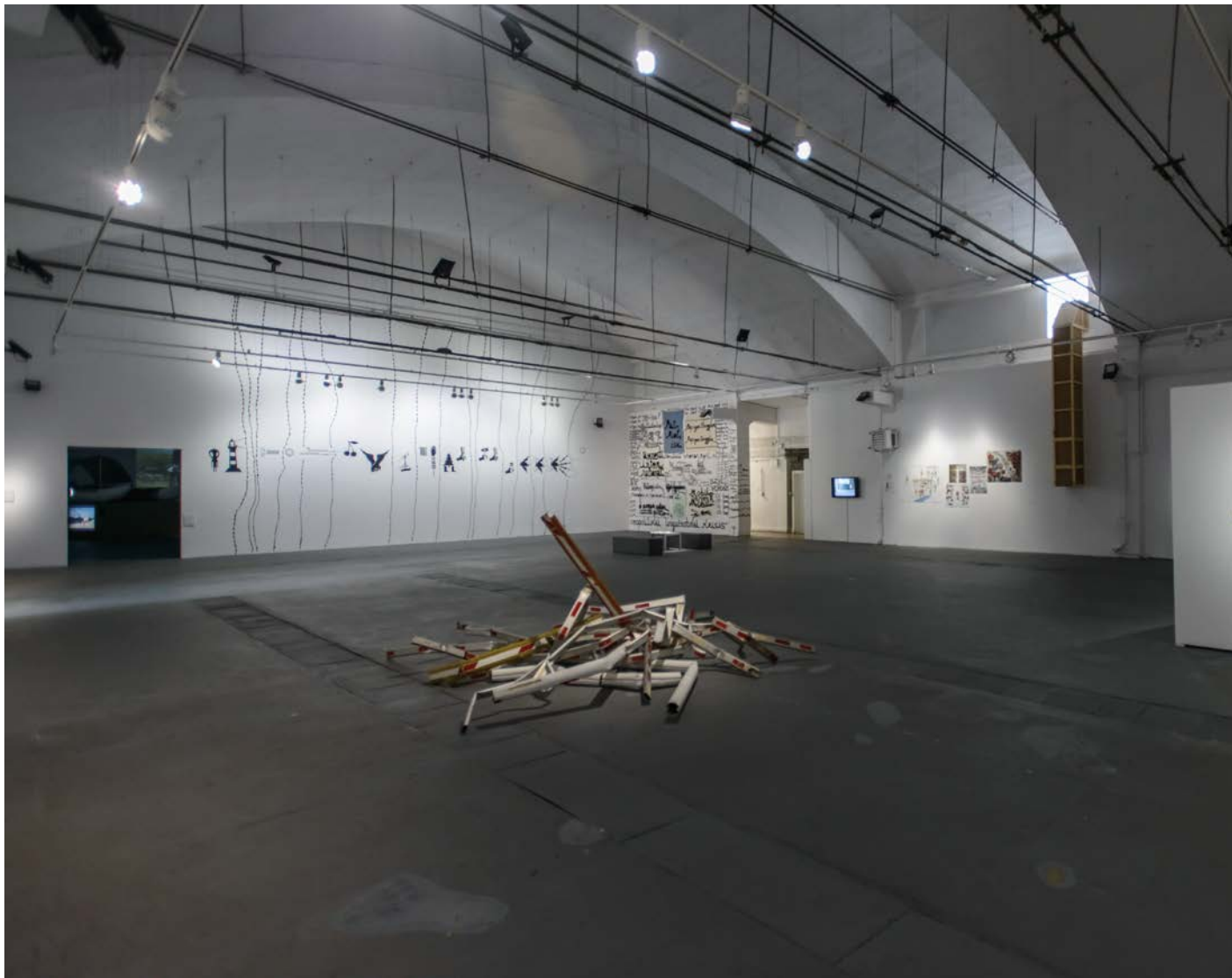
TRZY RÓŻE



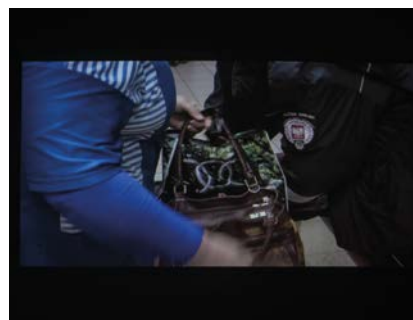
Trzy róże, instalacja, wszystkie fot. Diana Kołczewska



UWAGA! GRANICA



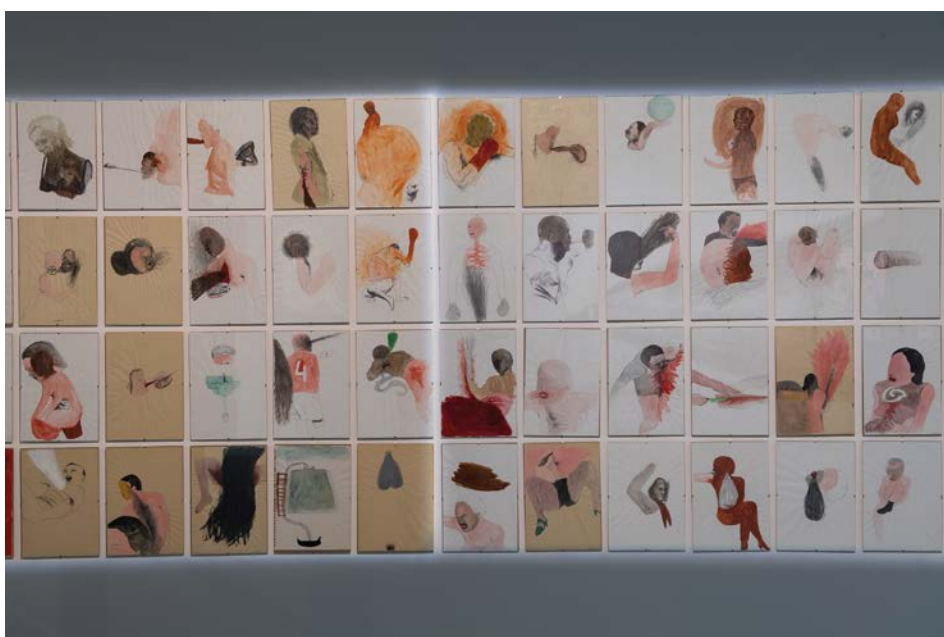
Uwaga! Granica, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz



Vlada RALKO, *RZECZY OSOBISTE*



Vlada Ralko, *Rzeczy osobiste*, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz





WOJNA I POKÓJ



Wojna i pokój, instalacja, wszystkie fot. Wojciech Pacewicz



Barbara GRYKA



Kadr z filmu nagranych podczas tiktokowej rezydencji w Labiryncie.

ENG- LISH SUM- MA- RY

Sylwia HEJNO

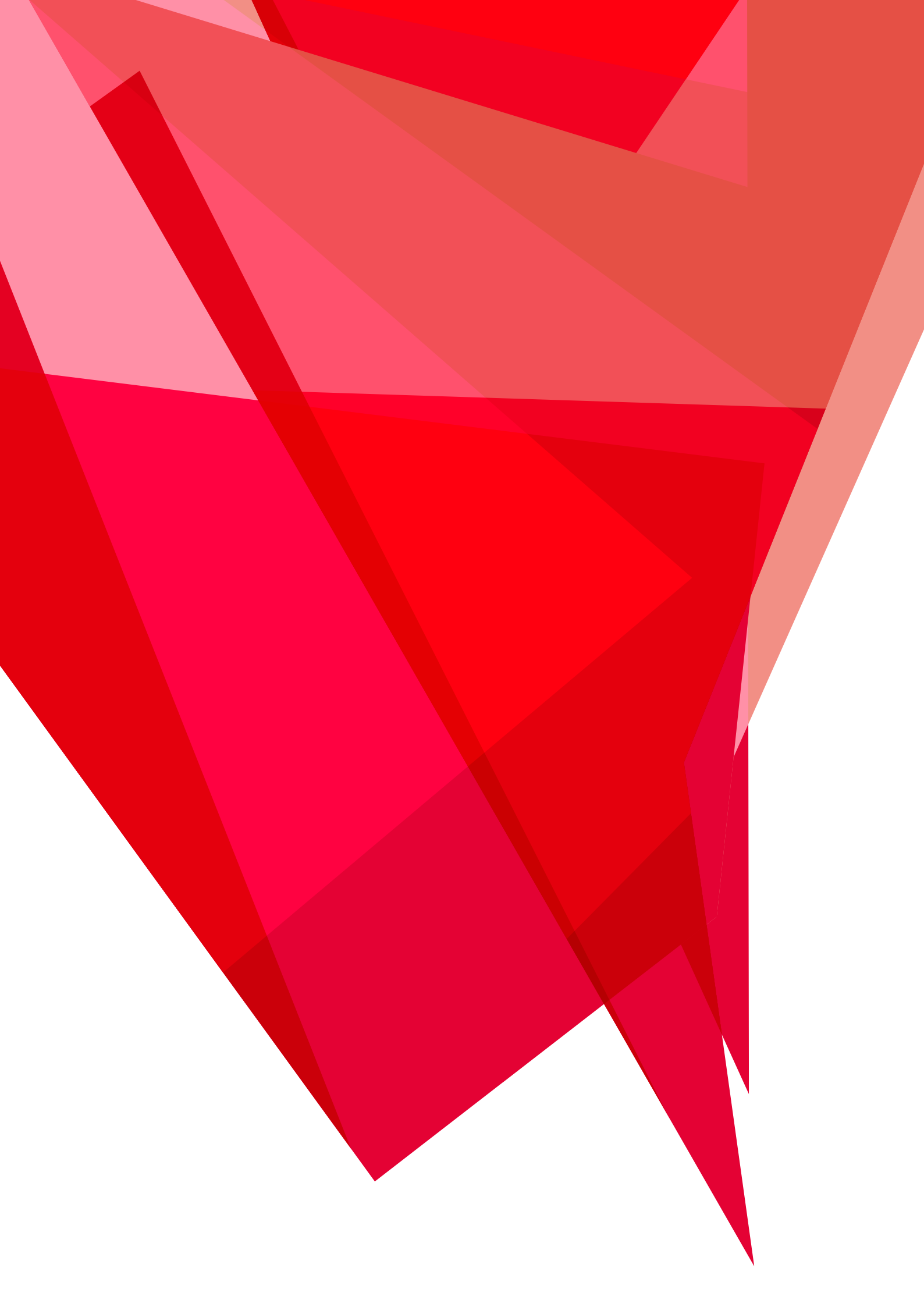
THE LABYRINTH DECADE: CONTINUING THE TRADITION AND REACTING TO REALITY

The last decade of the existence of the Galeria Labirynt has coincided with the work of its director, Waldemar Tatarczuk, currently the acting director. The confusion related to the attempt not to extend his position can be seen as a "punishment" for a brave gallery program. At the same time, the last ten years have been a period of significant changes, challenges, and dilemmas. This article is an attempt to put them together, which allows to objectively assess the role of the Labyrinth as a modern cultural institution focused on art.

The Lublin gallery has changed its public image. Continuing some of the ideas of the previous long-term director Andrzej Mroczek, Waldemar Tatarczuk adapted the exhibition program and introduced many events that were more reflective of the new trends and artistic phenomena. As he has repeatedly emphasized, something like a program does not exist at present - he sees the gallery's strength in a quick response to the changing artistic and socio-political reality.

These attempts can be observed from the beginning of the Labyrinth led by Waldemar Tatarczuk. They are visible not only the cross-sectional exhibitions but also in the relatively early-implemented programs for children or the emphasis on the accessibility and openness of the gallery to various audiences and recipients: foreigners, immigrants, LGBT+, the elderly, or people with disabilities. Cooperation with artists from Ukraine and Belarus, as well as from Asia, is also an important part of Labirynt's goals. The gallery is currently using the legacy of the earlier period (maintaining, among other things, an exceptionally rich archive), but is still looking for new and more inclusive forms of presenting art. There are many indications, for example, that the Labyrinth is heading towards a more collective approach to organizing exhibitions.

ARTStudies



Jens HAUSER

Medical Museion/University of Copenhagen

FRUITFUL MISUNDERSTANDINGS: ARTISTIC RESEARCH IN ART/SCIENCE WITHIN THE EPISTEMOLOGICAL TURN

The current trend of an increased mutual interest between the arts and the techno-sciences can be addressed as an “epistemological turn”—it not only results in the production of new forms and narratives, but unfolds in poetic and critical ways of alternative knowledge production, especially including hands-on practices with shared media, materials, and matters. Weary of the gilded cage of metaphor and representation, symbolic intervention, formalistic evocations, or critique at a safe distance, such techno-science related artistic strategies call for an analysis that is not based primarily on imagery but on material media and epistemic connections, meanwhile the techno-sciences themselves have become powerful producers of aestheticized images today. Phenomena that once assumed the form of artistic images are being translated, scattered, and fragmented into a variety of instances of mediality—they are not only means to an end but fully integrated elements of the aesthetic object. However, these encounters and entanglements should not be seen as a new paradise of interdisciplinarity; they rather continuously provoke misunderstandings—however fruitful both for the actors engaged in such relationships,

and for outside observers. And what if the greatest misunderstanding would be the mantra-like claimed art/science binary itself?

World wide, art/science programs, residencies, funding schemes and institutional initiatives spring up like mushrooms, giving raise to research activities branded as *artistic research* or *arts-based research*. However, the focus is often placed on the different finalities and methodologies of understanding, researching and communicating, while the two distinct fields are, indeed, equally affected and inextricably linked precisely through the technological media and apparatuses of our time—a fact that clichés inherent in this binary tend to obscure. Of course, despite the pervasive trend of interdisciplinary encounters enabled by the broad field of art seen as a pluripotent catalyser, stereotypic misunderstandings persist here and there. We may still find, on the one hand, researchers in the natural sciences who apprehend collaborations with an artist in terms of “beauty,” “creativity” or “genius.” Others, driven by a clear utilitarian mindset, would expect an artist to assist them in visualizing their findings to communicate in a more convincing way to their community. On

the other hand, there may also still be artists who, when crossing the threshold of a scientific laboratory, will perceive an army of technicians potentially at their service, inclined to materialize their preconceived ideas. Such misunderstandings will rarely be fruitful.

“Fruitful misunderstandings” within the framework of an “epistemological turn,” on the contrary, should turn participants’ different expectations, asymmetric relationships and institutional constraints into productive tension, by overcoming binary thinking inherited from the two cultures debate initiated by Charles Percy Snow¹ as the most prominent point of reference since the 1960s, and not waiting for sociological miracles for a much desired “third culture”² suddenly to happen. Some fundamental questions need to be raised: Why is it that only the natural sciences are still considered the only “true sciences”? Why does the very notion of the “humanities” not include the status of science as claimed in the German term of *Geisteswissenschaften* coined by Wilhelm Dilthey³ with the intention to consider research in the humanities to have equal value than in the natural sciences. Dilthey’s goal was to establish *Geisteswissenschaften*’s proper methodological foundation, distinct from, but equally ‘scientific’ as the so-called natural sciences which he considered being reduced to positivist cause and effect logics, and neglecting the complex relationships at stake with regards to human “understanding.” To go even further: Why are the arts, then, so often associated primarily with the humanities, and not with engineering, while especially in the media arts many practitioners today have a background or a focused interest in the natural sciences, and highly specialized expertise in the most diverse technologies? How can one see the arts then, still today, as natural science’s “natural other”? At the same time, natural scientists often aim at clearly distinguishing themselves from engineers, in a way comparable to artists distinguishing themselves from designers. Artists and scientists generally converge in their desire to reflect on *how they know what they know*, instead of straightforward utilitarianism with regards to the subsequent tools they use. Since the inquiry into

how knowledge and cultural production itself operates—the aforementioned “epistemological turn”—it is worth to refer to philosopher of sciences Hans-Jörg Rheinberger’s concept of “epistemic things”⁴ coined to describe not only the tools and agencies used in scientific research, e.g. model organisms and technical apparatuses, but also the special social dynamics of research processes, in line with the work of anthropologists, sociologists and historians of science, such as Bruno Latour⁵ and Donna Haraway.⁶ While the techno-sciences have become powerful producers of aestheticized images, art is no longer merely concerned with the aesthetic transposition of knowledge, but with knowing and feeling of *how knowledge is being produced*. In this sense, the very notion and finality of the term “research” needs to be questioned as well, and framed in a two-fold way when conducting *artistic research* or *arts-based research*, taking into account art’s inherent feature of *criticality*: One can either do research to find a solution or an answer to a problem or analytic question, or do research with the aim to generate new questions.

Historians of science interested in the interdisciplinary potential of the arts flag up the urgency of a “practical turn” which, according to Hans-Jörg Rheinberger, should emphasize the very making and the material means of research in the debates concerning an adequate notion of science and “disclose even the natural sciences and scientific knowledge of nature itself as cultural phenomena in their historical specificity and, insofar, to pull them over to the side on which the humanities have always found themselves”⁷ – whereby not only the sociology of science and philosophy of technology are meant here. In particular, it is the contemporary network of experimental systems, e.g. with the requisite technical arrangement of model organisms, that must be examined self-reflexively as “the genuine working units of contemporary research” beyond merely results and insights. For in them “the scientific objects and the technical conditions of their production are inextricably interconnected. They are, inseparably and at one and the same time, local, individual, social, institutional, technical, instrumental, and, above all, epistemic

units. Experimental systems are thus impure, hybrid settings. It is in these “dynamic bodies” that experimenters shape and reshape their epistemic things.”⁸ In this context, the supposedly untouchable art/science binary turns out to be a misunderstanding as such, since an increasing number of artists ground their practice precisely at this threshold.

However, the assumption that artists or curators approaching researchers in the natural sciences are first and foremost interested in aesthetic images is still widespread even in educational environments with established art/science programs. An anecdote from Michigan State University, where I co-direct the trans-disciplinary artist-in-residence program BRIDGE⁹ together with artist and researcher Adam Brown, may be indicative of such unconscious logics at work. While contacting the biochemistry and molecular biology lab on campus in order to promote the idea of artists physically engaging hands-on with the available tools and media, a dear colleague running the plant research laboratory got straight to the point: “Oh, since you’re interested in art: I have some nice spectroscopic images from my photosynthesis research, and beautiful time-lapse movies from our chloroplasts as well...” It took me some time to explain that the purpose of my visit was less to contemplate these colourful and spectacular images than to borrow a number of the portable spectrometers the MSU lab has developed to conduct field studies allowing real-time analysis of photosynthetic and protective metabolisms in plants—for art projects. “Oh, you really plan to work with artists hands-on with our devices?” The inquiry into opportunities for artistic research using the lab’s inexpensive MultispeQ hand-held devices¹⁰ able to measure plant, soil, water, and environmental parameters and to easily view, map, analyze and share collaborative research data was motivated by a research agenda that feminist philosopher of sciences Donna Haraway has described as “situated knowledge”—a stance that inspires many artists. Since in the sciences the focus has for long shifted from *visibility* to *measurability*, and art still counts on its traditional competence

to produce powerful images, the idea was to encourage cultural practitioners to explore the manifold possibilities of measuring “greenness”¹¹ with regards to ecology and climate related modelling while insisting on the political and epistemological aspects not only of *what* we measure but *how* and *from where* we measure. Technical devices and color-code conventions are neither naturally given nor neutral or objective, while the mediality of green plays a central role in climate-related measurements, modeling and visualizations. On the one hand, the abstract remote measurements of the satellite-based Normalized Difference Vegetation index (NDVI) scrutinize large pixels of more or less uniform greenery to map carbon exchange crucial to assess impacts of CO₂ sequestration strategies. Here, vegetation is considered monotonous greenery and quantifiable CO₂ neutralizers while qualitatively neglecting biodiversity. On the other hand, hand-held devices such as the MultispeQ may encourage the collection of ground-based data and focus on qualitatively relevant parameters of biodiversity, not on abstract greenness indexes, corresponding to Haraway’s critique of tools that claim mechanical objectivity:

Vision requires instruments of vision; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints. (...) Positioning is, therefore, the key practice in grounding knowledge organized around the imagery of vision (...) Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality.¹²

More and more initiatives that boost interdisciplinary artistic research embed such attitudes of situated knowledge and “hands-on” practice, such as demonstrated as well by the results of MSU’s BRIDGE artists-in-residency program and its final exhibition *MATTER(S) matter(s): Bridging Research in the Arts and Sciences* at the Eli and Edythe Broad Museum.¹³

With their shared interests in materiality and topical issues—the dual “matters” invoked in the exhibition title—artists and natural scientists addressed the deceptively seamless influence of the techno-sciences which increasingly determine, physically and mentally, the world today — addressed by theoreticians such as Helga Nowotny as the “scientification of society”¹⁴ — while their pervasive entanglement with their technological tools and sociopolitical contexts are often overlooked.

In a similar way, the Max Planck Institute’s recent initiative KLAS¹⁵ — Knowledge Links through Art and Science — has been investigating the mutual benefits of art-science collaborations related to the vast research field of Synthetic Biology and its public perception and understanding. In order to justify its utility or usefulness, KLAS conducted extensive interviews about the participants’ personal experiences in relation to their conceptual and methodological exchange.¹⁶ Some typical patterns indicative of asymmetric expectations appear in these interviews as well. Questions articulated by biologists include “What I can learn from artists? To be designers. They could help design our microfluidics channels,” and express affirmed utilitarian desires with regards to the tools of research themselves. Other natural scientists hope to benefit from artists’ communication skills with regards to “public engagement: if the artists can help with our work, that would be useful;” “I have learned to better explain my work to people outside my field.” Some cultural practitioners, for their part, think that “artists can certainly contribute for the advancement of science, a field that requires both imagination and creativity.” Interestingly, after a while these interviews reveal aspects that show an enhanced willingness to engage in critical self-reflection on both sides. Influenced by the artists’ presence, a biologist addresses the epistemological blind spots as follows:

One of the biggest temptations facing scientists today is the use of high-end technology instead of reason. (...) If we are given a “technological” solve we would

rather just throw everything in a machine and see what comes back. A lot of artists have noticed this back and forth with technology, while a new technology can help us see something differently, it can also obscure or distract from the original intention.

This last aspect points precisely to a potential benefit that the arts can provide for the natural sciences highlighted by Hans-Jörg Rheinberger, namely to work against natural science’s sometimes uncritical use of metaphors and “media blindness:”

There is a general tendency on the part of scientists to blend out the epistemic dimension of their work: the ever-changing means and media. (...) They tend to look through them, (...) to view them as allowing (...) immediate access to the “findings.”¹⁷

Should all natural science labs then have an artist in residency? It is worth asking whether art/science interactions, which often are framed at an institutional level, can be abstracted from the constraints inherent in the respective individual or collective frameworks. Idealists may hope for new Leonardos¹⁸ and Frank Malinas¹⁹ to emerge, but such hybrid figures acknowledged for both sides of their expertise remain extremely marginal. While some art academies, like the French Le Fresnoy, have started to offer residencies for scientific researchers²⁰ as well, the contrary case of the artist in residency in a natural science context largely prevails. Here, a sort of homogeneity is often misleadingly assumed with regards to what happens when a cultural practitioner crosses the threshold of a “laboratory” — which regularly creates fruitful misunderstandings and friction. Oron Catts, artist and co-founder of SymbioticA, the internationally known laboratory at the University of Western Australia where artists can acquire scientific methods, has criticized the vagueness of the term and described very different roles an artist might take on when entering a life science lab:

1) the illustrator, 2) the commentator/representer, 3) the visitor/guest/onlooker, 4) the appropriator, 5) the entertainer, 6) the user, 7) the industry worker, 8) the hoaxer, 9) the hobbyist/amateur, 10) the after-hours/under-the-table, 11) the mail-order/ready-made, 12) the researcher/embedded in science/technology setting.²¹

In addition, artists in labs may be tempted to creatively turn their dealing with, or struggling against their hosts into an attitude known in the context of art as the genre of “institutional critique,” and conducting their own laboratory studies in a resolutely post-Latour-ian way. However, a trend can be witnessed that artists in scientific contexts increasingly try to go beyond visualization, sonification, data translation, and text-based narration. In this regard there is a helpful distinction made by German media philosopher Dieter Mersch²² who argues that we are living in a culture where text-based *discourses* are generally articulating claims of *truthfulness*, while *images* are widely responsible for the production of *evidence*, in a fruitful division of labour. But instead of corresponding to traditional genres of artistic expression, here, *visuality* and *discursiveness* just become part of the hybrid “epistemic objects” generated by experimental systems, including the social structures of the lab, the material arrangements of model organisms, instruments, the contemporary technologies and media shared by the arts and the sciences. After the paradigm shifts brought about by the *linguistic, performative and pictorial turns*, an *epistemological turn* emerges: Art here is no longer merely concerned with the aesthetic transposition of knowledge, but with knowing, analyzing, processing and transmission of how knowledge is produced.

Notes

¹ ‘The Two Cultures’ was an influential lecture held in 1959 by Charles Percy Snow. Snow’s main thesis was that Western society was irreconcilably split into two cultures — the natural sciences and the humanities.

² John Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution* (New York: Simon & Schuster, 1995).

³ Wilhelm Dilthey (1833-1911) was a German philosopher known for his distinction between the natural and human sciences, claiming that the main task of the natural sciences is to provide causal explanations, while the core task of the human sciences is the understanding of the organizational structures of human and historical life.

⁴ Hans-Jörg Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube* (Stanford: Stanford University Press, 1997).

⁵ Bruno Latour and Steve Woolgar were among the first anthropologists and sociologists to study the daily work processes of empirical researchers at a scientific laboratory. Their book *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts* was published by Princeton University Press in 1979.

⁶ Donna Haraway’s theoretical work on technoscience addresses traditional scientific practices in a critical way.

⁷ Hans-Jörg Rheinberger, *Natur und Kultur im Spiegel des Wissens* (Heidelberg: Universitätsverlag, 2015), 34.

⁸ Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things*, 2-3.

⁹ <http://bridge.art.msu.edu>.

¹⁰ <https://photosynq.org>.

¹¹ Jens Hauser, “Greenness: Sketching the Limits of a Normative Fetish,” in Natasha Lushetich, ed., *The Aesthetics of Necropolitics* (London: Rowman and Littlefield, 2018), 97-118.

¹² Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14 (3)(1988):586, 590.

¹³ The *MATTER(S) matter(s) exhibition from October 27th 2018 to March 3rd 2019* was co-curated by Jens Hauser and Steven L. Bridges. Featured artists included Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin), Evelina Domnitch & Dmitry Gelfand, Tagny Duff, HeHe (Helen Evans & Heiko Hansen), Zbigniew Oksiuta, Kuai Shen, Stelarc, and Sissel Tolaas.

¹⁴ Helga Nowotny, Peter B. Scott and Michael T. Gibbons, *Re-Thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty* (Cambridge: Polity Press, 2001).

¹⁵ <https://klas.mpikg.mpg.de/aims/>.

¹⁶ https://klas.mpikg.mpg.de/wp-content/uploads/2018/10/KLAS-WS-Booklet_Otavio.pdf.

¹⁷ Hans-Jörg Rheinberger, “Risking Reason: The Productive Tension of Art and Science the Work of Paul Vanouse,” in Jens Hauser, ed., *Paul Vanouse - Fingerprints...: Index - Imprint - Trace* (Berlin: Argobooks, 2011), 95.

¹⁸ It is impossible to establish an exact number of publications or programs evoking Leonardo da Vinci (1452-1519), the Italian polymath of the Renaissance, in order to idealize the reconciliation of artistic and scientific creativity.

¹⁹ Frank Malina (1912-1981) was an American aeronautical engineer and painter, especially known for being a pioneer in both the art world and the realm of scientific engineering.

²⁰ <https://www.lefresnoy.net/en/school/research-and-production-residency>.

²¹ Oron Catts, “Contribution to an online-symposium”, in Suzanne Anker and J.D. Talasek eds., *Visual Culture and Bioscience. An Online Symposium* (Baltimore: University of Maryland, 2008), 120-121.

²² Dieter Mersch, “Visuelle Argumente: Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften,” in: Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser and Cornelia Renggli, eds., *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse* (Weilerswist: Velbrück, 2006), 96-97.

Bibliography

Brockman, John. *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*. New York: Simon & Schuster, 1995.

Catts, Oron. “Contribution to an online-symposium.” In Suzanne Anker and J.D. Talasek, eds., *Visual Culture and Bioscience. An Online Symposium*, 120-121. Baltimore: University of Maryland, 2008.

Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14 (3)(1988): 575-599.

Hauser, Jens. “Greenness: Sketching the Limits of a Normative Fetish.” In Natasha Lushetich, ed., *The Aesthetics of Necropolitics*, 97-118. London: Rowman and Littlefield, 2018.

Latour, Bruno and Steve Woolgar. *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills, Calif., and London: Sage Publications, 1979.

Mersch, Dieter. “Visuelle Argumente: Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften.” In Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser and Cornelia Renggli, eds., *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, 95-116. Weilerswist: Velbrück, 2006.

Nowotny, Helga, Peter B. Scott and Michael T. Gibbons. *Re-Thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press, 2001.

Rheinberger, Hans-Jörg. *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Rheinberger, Hans-Jörg. "Risking Reason: The Productive Tension of Art and Science the Work of Paul Vanouse." In Jens Hauser, ed., *Paul Vanouse - Fingerprints...: Index - Imprint - Trace*, 87-104. Berlin: Argobooks, 2011.

Rheinberger, Hans-Jörg. *Natur und Kultur im Spiegel des Wissens*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2015.

Internet sources

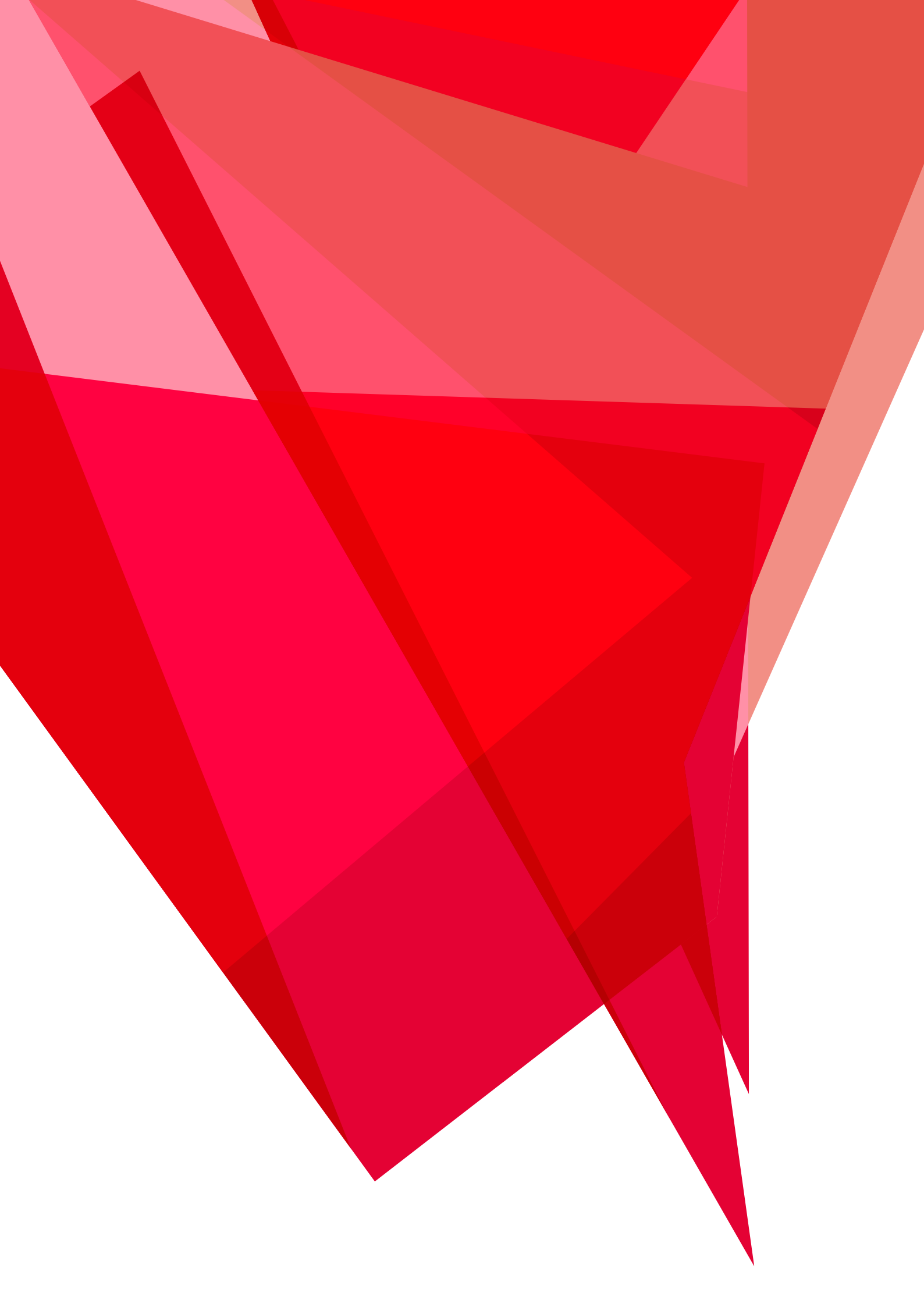
<http://bridge.art.msu.edu>.

<https://photosynq.org>.

<https://klas.mpikg.mpg.de/aims/>.

https://klas.mpikg.mpg.de/wp-content/uploads/2018/10/KLAS-WS-Booklet_Otavio.pdf.

<https://www.lefresnoy.net/en/school/research-and-production-residency>.



Nina CZEGLĘDY

CONTEMPORARY ART PRACTICE: AN EXPLORATION OF ALTERNATIVE STRATEGIES

In the last decade, nearly every phase of art practice including production and dissemination has been changing or has already changed. Numerous conferences and publications have been focused on this theme, this presentation is based mostly on personal observations gained via independent curatorial practice. According to my experience the changing paradigms include:

- Research in the arts
- Interdisciplinary collaborations
- Art production including hybrid projects
- Changing curatorial roles
- The impact of digital technologies:
- Altered presentation and dissemination modes

Research in the arts

A couple decades ago, the term “research” indicated investigations mostly limited to the field of bioscience, engineering or economics. There were very few exceptions. Lately, these long established presumptions have been challenged and it has been recognized that research has significant implications for art, design and by extension for culture. Today, research forms an

integral recognized part of contemporary art practice particularly involving interdisciplinary collaborations. According to Shaun McNiff, art-based research can be defined as “the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience by both researchers and the people that they involve in their studies.”¹

As Janinka Greenwood noted: “The use of arts-based approaches to research... has grown from the desire of researchers to elicit, process and share understandings and experiences that are not readily or fully accessed through more traditional fieldwork approaches.”² Graeme Sullivan, in his book *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, provided a powerful argument that the creative and cultural inquiry undertaken by artists is a form of research. Sullivan argues that legitimate research goals can be achieved by choosing different methods than those offered by the social sciences. The common denominator in both approaches is the attention given to rigor and systematic inquiry.³

Interdisciplinary collaborations

A growing number of interdisciplinary collaborations are apparent between art and science but especially between art and technology, mostly due to the impact of digital technologies. Quoting Earnshaw et al: "Collaboration in art, design and media has traditionally taken place in the studio. Recent experiments in collaboration and interaction have sought to identify the factors that promote productive and creative collaboration and those that do not."⁴ Extensive literature is available on the various concepts as well as the practice of interdisciplinary collaborations. As Piibe Piirma noted: "Art and science collaboration and various hybrid research practices have become common vocabulary of the 21st century. The intertwining of different fields and paradigm change that involves scientific innovation, new technologies and historical/cultural traditions are reflected in many of the works of art that expand our imagination and provoke several questions that are important today."⁵

Collaborative Art production including hybrid projects

Today cross-disciplinary teams connect from remote locations and collaborate in hybrid environments. Within the process of these collaborations, some questions emerge, but many of these questions remain unanswered:

- How do you define the most important element of collaboration?
- What are the obstacles?
- Are there any rules?
- Is there an applicable methodology?
- How can we define the underlying artistic, social and political motivations?
- How do we approach cultural differences?
- How can technological requirements and access be best addressed in the process?
- How do the politics of spatial practices influence (remote) collaborative projects?
- How do we involve our audiences?

While extensive flexibility, modularity and mutually satisfying professional and personal relationships seem to contribute to the ultimate success of the collaborative process, many of the above points remain unresolved. My practice is based on interdisciplinary collaborations. I find that trust and respect for inter-cultural contexts are the most useful means towards a successful collaboration.

At the same time as we witness the growth of digital and data art, the wide variety of materials and instruments used today also include low-tech tools such as the glow sticks that South African artist, Marcus Neustetter, employs as a medium for storytelling. *Light Experiments: A Night beneath the Stars* created with event participants "using glow sticks, laser pointers, and strung lights"⁶ is an excellent example.

Eco art forms a new ever expanding element in today's cross-disciplinary art scene. Urban beehive projects by artists have been growing worldwide. In the centre of Brussels, the Urban Bee Laboratory operates with real time on-line video streaming, real time audio acquisition and processing from 12 microphones, pre-amps, soundcard, amplifier and speakers.⁷

Many art projects today – and I have been involved in some – utilize on-line real time data and are expressed in a great variety of forms. *The Galactic Wind* installation for example transforms cosmic ray data into water drops and sound. The scientific source for the installation is based on Cosmic Ray data from the Cosmic Ray Station at Oulu University / Sodankyla Geophysical Observatory in Finland. Our interdisciplinary team exhibited *Galactic Wind* in Puke Ariki Museum, New Zealand in 2013.⁸ At this point in time it is difficult to tell how the immense range of new formats will be viewed in the future.

Changing curatorial roles

The role of the curator has evolved, expanded in unexpected and radically different ways beyond previously un-imagined settings and conditions. In addition to the rise of new collaborative models, and on-line exhibition opportunities such as YouTube or Second Life, curatorial selections, dissemination and audience reception, have shifted considerably. The current emphasis is often on a process rather than on objects. According to Benny Wed “In the white cube, the role of the curator functions as intermediary between the art works and the public.”⁹ Corina Oprea, in her doctoral thesis *The End of The Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge*, explores the convoluted liaison between knowledge production, collective work and curating, through practices that have been neglected by mainstream curatorial platforms and art history.¹⁰

“There has been a lot of chatter in recent years about the »death of the curator.« But is the role of the curator really dead, or is it just evolving?” - asked Erinn Roos-Brown in his *Arts Forward* blog in May 2015. According to Roos-Brown, today the role of curating is focused on audience engagement and collaboration rather than specialized knowledge.¹¹ Could the altered curatorial practice validate Ellen Gamerman’s declaration in *The Wall Street Journal* that “Everybody’s an Art Curator”?¹² As a proof of Gamerman’s proclamation, amid the “evolving” curatorial strategies crowd curating - a relatively recent phenomenon - seems to have gained rapid popularity in major museums. The *Click* photo exhibition in 2008 by the Brooklyn Museum presented an early benchmark of this approach.¹³ Over the Web the on-line community evaluated and judged the initial submissions for *Click* with the resulting exhibition in 2008. A more recent example (October 2014–January 2015) was the *#SocialMedium* show, a “hypercontemporary exhibition” of 40 paintings chosen by public vote at the Frye Museum in Seattle.¹⁴

The traditional point of view is that the artist and the curator inhabit very different roles. Although this is the case in many situations, my

own work and that of many of my collaborators aim to break down this sharp demarcation and propose a model of cultural production that recognizes the shared ground of “certain types” of artists and curators by seeking common-ground. In my opinion we find that these days more and more time is spent as a mediator. Accordingly, the curator today is considered:

- As a champion of objects and/or interactivity,
- As a producer,
- As a collaborator,
- As a hacker,
- As a broadcaster,
- As a context provider,
- As a communicator,
- Or as an outsourcer and many more....

The impact of digital technologies:

Altered presentation and dissemination modes

The impact of new technologies is one of the most dominant influences in the changing scene of art production, presentation and dissemination. Think about wearables; a terrific example of the impact of rapidly developing technologies is the work of Anouk Wipprecht who presents “a rare combination of fashion design combined with engineering, robotics, science and interaction/ user experience design to make fashion an experience that transcends mere appearances.”¹⁵

As Alice Vincent noted: “just as the internet is capable of finding hackneyed or comically ugly art, its ubiquity in everyday life has affected the art world in ways some are comparing to the way photography changed 20th century painting.” Quoting Gregor Muir, Director of the Institute of Contemporary Art in London, Vincent wrote: “Today, most young artists are finding inspiration online, making Google as significant a technology as the camera was for the last century: Francis Bacon took images from newspapers and medical textbooks. Now artists like Parker Ito trawl the Internet for imagery. That’s an immediate difference.”¹⁶ Digital technologies - quoting Mohamed Zaher - “have expanded horizons

of creativity and opened new artistic frontiers. However the broad array of options now available to artists through new technologies may sometimes have a dangerously negative effect precisely because they offer the artists means of expression they never imagined were possible.”¹⁷

The Pew Research Center’s survey about the impact of digital technologies on the arts confirmed the major role of the Internet in broadening the boundaries of what is considered art. The survey results also corroborated the well-recognized premise “that the internet and social media have »increased engagement« and made art a more participatory experience, and that they have helped make »arts audiences more diverse«.”¹⁸

Altered presentation and dissemination modes

Another major change in the art production exhibition process is the mode of presentation. In the last few decades, the notion of exhibition sites have changed substantially. The shifting boundaries between public space and personal space have created an additional aspect of audience interactions. Today more and more artists consider moving out of the white box of museums and galleries – to public venues, streets, waterways and of course the Internet. Art presentation, like other artistic expression, has become more experimental, more conceptual; more varied and more personal noted Armand Lee in his article entitled “Art Presentation – When Walls Have Meaning.”¹⁹

The major shifts in showcases have led to a greater range, and an entirely different type of, venues and audience interaction. The variety of these on-site and on-line expressions is so vast that it is beyond the framework of this text and requires further discussion. In my practice I explored some of the presentation/audience issues through organizing informal participatory curatorial discussions and walking symposiums often as part of international festivals and conferences. These participatory events where

people can express themselves through movement or discussion are becoming very popular.

Nevertheless once again we have questions. How is consciousness (of the participant/viewer) addressed in interactive artworks? Surprisingly few artists examine in depth the social relations of the viewer with art objects. This is an intriguing point, as current technological advances clearly enable the search for enhanced communication between the artwork and the audience, providing a variety of options for an effective exploration of the state of consciousness within the interactive loop.

In conclusion - hopefully a bird’s eye view can be gained through the examples based on personal experience of the changing strategies and possibilities in contemporary art practice.

Notes

- ¹ Shaun McNiff, *Art-based research*, 2007, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.738.4618&rep=rep1&type=pdf>. See also: Shaun McNiff, *Art-based research* (London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1998); Shaun McNiff, "Arts-based research," in J. Gary Knowles and Andra L. Cole, eds., *Handbook of the arts in qualitative research: perspective, methodologies, example and issues*, 83–92. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2007.
- ² Janinka Greenwood, "Arts-Based Research: Weaving Magic and Meaning," *International Journal of Education & the Arts*, 13 (Interlude 1) (2012). Retrieved [Feb 17 2021] from <http://www.ijea.org/v13i1/>. (PDF) https://www.researchgate.net/publication/279371991_Arts-based_research_Weaving_magic_and_meaning.
- ³ Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2005).
- ⁴ Rae Earnshaw, Susan Liggett and Karen Heald, "Interdisciplinary collaboration methodologies in art, design and media," 2013, https://www.academia.edu/5779593/Interdisciplinary_Collaboration_Methodologies_in_Art_Design_and_Media; https://www.researchgate.net/publication/290543290_Interdisciplinary_collaboration_methodologies_in_art_design_and_media.
- ⁵ Piibe Piirma, "Foreword," in *Rhizope, Art & Science – Hybrid Art and Interdisciplinary Research*, ed., Piibe Piirma and Veronika Valk (Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2014), 7. https://www.researchgate.net/profile/Lennart_Lennuk/publication/272087955_On_the_borderland_of_art_and_science_-_the_amazing_language_of_music_in_nature/links/54da2130cf25013d0440f05/On-the-borderland-of-art-and-science-the-amazing-language-of-music-in-nature.pdf.
- ⁶ Ann Borden, "Light Show," *Emory Magazine*, Spring 2015, http://www.emory.edu/EMORY_MAGAZINE/issues/2015/spring/register/backpage.html.
- ⁷ Urban Bee Lab, *research.annemariemaes.net*, <https://research.annemariemaes.net/doku.php>.
- ⁸ Nina Czegledy, "Galactic Wind," *ninaczegledy.net*, <http://www.ninaczegledy.net/projects/galactic-wind>.
- ⁹ Benny Wed, "How the role of the curator has changed since the 1960s," https://www.academia.edu/9672194/How_the_role_of_the_curator_has_changed_since_the_1960s.
- ¹⁰ Corina Oprea, "The End of The Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge" (Loughborough University, School of the Arts studentship, phd diss., 2017), <https://hdl.handle.net/2134/25605>, or https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_end_of_the_curator_on_curatorial_acts_as_collective_production_of_knowledge/9332957.
- ¹¹ Erinn Roos-Brown, "Is the Role of the Curator Evolving?" *artsfwd.org*, May 16, 2013, <http://artsfwd.org/changing-curators/>.
- ¹² Ellen Gamerman, "Everybody's an Art Curator," *The Wall Street Journal*, Oct. 23, 2014, <http://www.wsj.com/articles/everybodys-an-art-curator-1414102402>.
- ¹³ Click! A crowd-curated exhibition, Brooklyn Museum, June 27–August 10, 2008, *brooklynmuseum.org*, <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/>.
- ¹⁴ #SocialMedium, Frye Museum, Seattle, October 4, 2014 – January 4, 2015, <http://fryemuseum.org/exhibition/5631/>.
- ¹⁵ Annouk Wipprecht, <http://www.anoukwipprecht.nl/#intro-1>.
- ¹⁶ Alice Vincent, 2014. "How has the Internet changed art?" *The Telegraph*, 01 October 2014, <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/11130492/How-has-the-internet-changed-art.html>.
- ¹⁷ Mohamed Zaher, "The impact of digital technologies on Art and Artists," *Midan Masr*, 2018, <http://www.midanmasr.com/en/printerfriendly.aspx?ArticleID=200>.
- ¹⁸ Kristin Thomson, Kristen Purcell and Lee Rainie, "Arts Organizations and Digital Technologies," Pew Research Center, 2013, <http://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/>.
- ¹⁹ Armand Lee, "When Walls Have Meaning," *armandlee.com*, 2018, <http://armandlee.com/art-presentation-walls-meaning/>.

Bibliography

- #SocialMedium. Frye Museum, Seattle, October 4, 2014 – January 4, 2015. <http://fryemuseum.org/exhibition/5631/>.
- Borden, Ann. "Light Show." *Emory Magazine*, Spring 2015. http://www.emory.edu/EMORY_MAGAZINE/issues/2015/spring/register/backpage.html.
- Click! A crowd-curated exhibition. Brooklyn Museum, June 27–August 10, 2008. *brooklynmuseum.org* <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/>.
- Czegledy, Nina. "Galactic Wind," *ninaczegledy.net*, <http://www.ninaczegledy.net/projects/galactic-wind>.
- Earnshaw, Rae, Susan Liggett and Karen Heald. "Interdisciplinary collaboration methodologies in art, design and media." 2013. https://www.academia.edu/5779593/Interdisciplinary_Collaboration_Methodologies_in_Art_Design_and_Media. https://www.researchgate.net/publication/290543290_Interdisciplinary_collaboration_methodologies_in_art_design_and_media.
- Gamerman, Ellen. "Everybody's and Art Curator." *The Wall Street Journal*, Oct. 23, 2014. <http://www.wsj.com/articles/everybodys-an-art-curator-1414102402>.

- Greenwood, Janinka. "Arts-Based Research: Weaving Magic and Meaning." *International Journal of Education & the Arts*, 13(Interlude 1) (2012). Retrieved [Feb 17 2021] from <http://www.ijea.org/v13i1/>. (PDF) https://www.researchgate.net/publication/279371991_Arts-based_research_Weaving_magic_and_meaning.
- Lee, Armand. "When Walls Have Meaning." *armandlee.com*. 2018. <http://armandlee.com/art-presentation-walls-meaning/>.
- McNiff, Shaun. *Art-based research*, 2007, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.738.4618&rep=rep1&type=pdf>.
- McNiff, Shaun. *Art-based research*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1998.
- McNiff, Shaun. "Arts-based research." In J. Gary Knowles and Andra L. Cole, eds., *Handbook of the arts in qualitative research: perspective, methodologies, example and issues*, 83–92. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2007.
- Oprea, Corina. "The End of The Curator: On Curatorial Acts as Collective Production of Knowledge." Loughborough University, School of the Arts studentship, phd diss., 2017. <https://hdl.handle.net/2134/25605>, or https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_end_of_the_curator_on_curatorial_acts_as_collective_production_of_knowledge/9332957.
- Piirma, Piibe. "Foreword." In *Rhizope, Art & Science – Hybrid Art and Interdisciplinary Research*, Piibe Piirma and Veronika Valk, eds., 7. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2014. https://www.researchgate.net/profile/Lennart_Lennuk/publication/272087955_On_the_borderland_of_art_and_science_-_the_amazing_language_of_music_in_nature/links/54da213c0cf25013d0440f05/On-the-borderland-of-art-and-science-the-amazing-language-of-music-in-nature.pdf.
- Roos-Brown, Erinn. "Is the Role of the Curator Evolving?" *artswfd.org*, May 16, 2013. <http://artswfd.org/changing-curators/>.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2005.
- Thomson, Kristin, Kristen Purcell and Lee Rainie. "Arts Organizations and Digital Technologies." Pew Research Center. 2013. <http://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/>.
- Urban Bee Lab. *research.annemariemaes.net*. <https://research.annemariemaes.net/doku.php>.
- Vincent, Alice. "How has the Internet changed art?" *The Telegraph*, 01 October 2014. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/11130492/How-has-the-internet-changed-art.html>.
- Wed, Benny. "How the role of the curator has changed since the 1960s." https://www.academia.edu/9672194/How_the_role_of_the_curator_has_changed_since_the_1960s.
- Wipprecht, Annouk. <http://www.anoukwipprecht.nl/#intro-1>.
- Zaher, Mohamed. "The impact of digital technologies on Art and Artists," *Midan Masr*, 2018, <http://www.midanmasr.com/en/printerfriendly.aspx?ArticleID=200>.

Karin M. HOFER

AVANT-GARDES AND THE CHANGING IMAGE OF THE INNOVATIVE SUBJECT

Concerning Contemporary

The euphoria of the Velvet Revolution and Millennium-excitement have been behind us for quite a while, now. It is time to ask ourselves where we stand. Starting at the beginning of history, it might be helpful to see its development structures, as Ernst Cassirer's model of *Symbolic Forms*¹ describes them: out of a basic mythic consciousness, (religious) belief emerges nearly together with art. So they are very closely connected. Rationality has its foundation on them.

So we can understand that the common belief of an age (religious and/or secular) is implicitly expressed by its art, but perhaps also by the self-image and habitus of artists. So the Modern period (between the French and Velvet Revolution) was dominated by a belief in a rational one-way progress, and avant-gardes have been the adequate form for agitative behavior to put innovations through. Nevertheless, the strength of this belief that first increased, and finally decreased (with a maximum in the first half of the twentieth century) modified the appearance of advanced movements and their proponents.

Today our belief has turned in the direction of pluralism as way of salvation and therefore there is no need for avant-garde fights, because we have at the same time a multiple-choice between different equivalent truths.

In days of pluralism, the art-recipient is explored: first by the humanities, for example art-historians like Horst Bredekamp analyse the aesthetic inter-action (*Bildakt*). Then he became a proband for scientific experiments of Neuroaesthetics. What was around 1900 called *Einfühlung* (empathy) by Theodor Lipps, Wilhelm Worringer for example, now becomes credible by the discovery of mirror neurons. On the other hand different imaging procedures and improved analysis methods made it possible to understand the brain-activities involved in innovation and creativity much better. But of course, they can explain only very fundamental facts. So advanced art will escape at any case the rules of statistics always by transcending the given rules.

To understand the meaning of contemporary art, it may be useful to look upon the evolutionary development of the *phenotype* of the innovative subject (and its avantgardistic context) here as short overview in the timeline from late Baroque until now in five steps.

The Innovative Subject

Looking back the approximately 200 years of the Modern period, what can be said about the innovative subject that kept it going? A person like this is never satisfied with traditions or *status quo*, she or he is always trying to change it to something better and to reach this aim it will use different strategies like, subversion, or open fight, which possibly leads to artistic revolutions.

Progress in art was already narrated by Duris of Samos.² Vasari collected stories of *Artists of the Renaissance* and seeing a certain development, put them in a row chronologically. At the beginning of the twentieth century the two art historians and psychologists Ernst Kris and Otto Kurz³ compared these narrations and found correspondent patterns to each other and to the hagiographies of saints, which underlined that innovative artists adopted the roles of prophets, martyrs and fools at the same time in a secular society.

During the turning phase to a secular and civil society, Immanuel Kant (as an important transformer) defined the *genius* as the most excellent subject of this society. It has internalized culture so deep, that it changed to a kind of sublime nature, where cause and purpose require each other in a circular and auto poetic way. A condition, initiating a habitus of outstanding liberation.

Jean-Jacques Rousseau had thought about art, genius and society and in 1750 gave a less idealistic estimation⁴ of the situation:

Each artist wishes to be praised. What will he do if he was unlucky enough to be born in a century, when modern critics of a decadent generation give young people the possibility to be successful? (...) What will he do, messieurs? He will adapt his talents to the low level of his times and produce pleasing objects, who are admired more at his lifetime, than great works who will be appreciated long time after his death. (...) If there should be a genius nowadays, who had the strong will, not to compromise at all with his era, and would refuse to make

infantile nothings, than woe to him! He will die unknown and in misery.

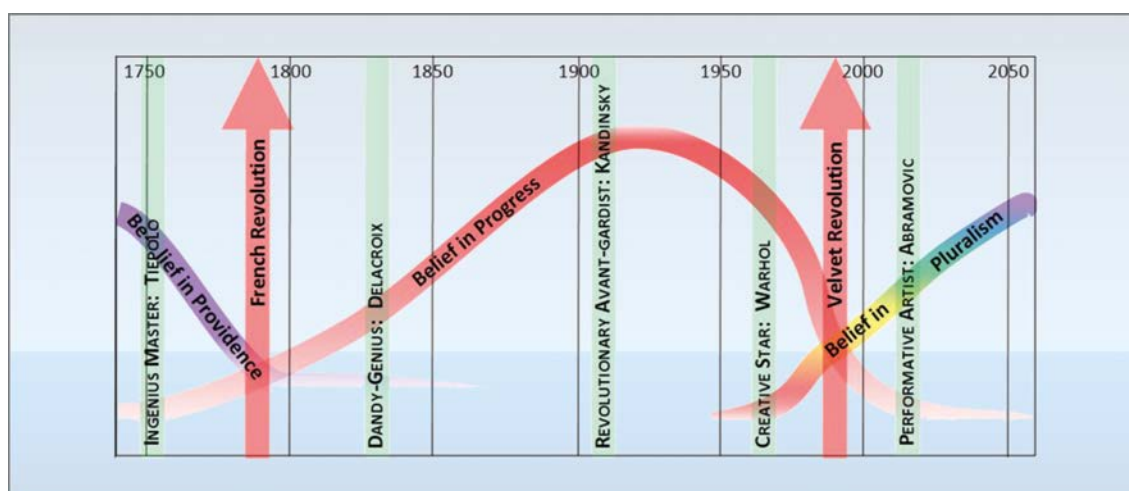
Reading these words today, the question arises whether the most innovative artist of the modern period are really still unknown, and wait to be discovered? For instance by a branch of art history about the submerged futures.

En Garde, Avant-Garde!

Philosopher Peter Sloterdijk described avant-gardes as an irritating challenge for every society: “Avant-gardism is the competence, to force all the members of a society to make decision upon a proposal they did not make.”⁵ From this aspect, it seems to be remarkable that art innovations very often appear in a social and revolutionary atmosphere (in most cases without intended political meaning).

In issue 21 of the *Art and Documentation* journal, the invariant constitutive structures of avant-garde (groups) are explored. For the development of avant-garde groups, constitutive phases for their rise and decline were described, which surprisingly corresponds with the story arc of classical drama: investigating different groups, each time there could be seen the phases of Protasis-Prefiguration, Epitasis-Conspiracy, Katastase-Scandalon, Peripetie-Bataille, Retardation-Iconostasis, Lysis-Epigony and Katharsis-Mythification.

The meaning of “avant-garde” is a phenomenon invented by social philosophers. In 1825, Henri de Saint-Simon transferred the notion from the military idiom to social-philosophy by seeing avant-garde artists as constitutive for intellectual revolution and society to come. Since then, it was the intellectual topic of mainly social thinkers, reflecting whether avant-gardes could be autonomous within a bourgeois society. One of them was Peter Bürger,⁶ asking (in the seventies) for the difference between art as institution and the singular art piece from the view of literature science. This connects him with Pierre Bourdieu, who asked for the social conditions of art-making and art reception.



The changing common belief (religious and/or secular) of an era is implicitly expressed by its art, but also by changing habitus-types of artists. So Modern age (between French and Velvet Revolution) was dominated by the belief in one-way progress (with a maximum in the first half of twentieth century), and its avant-gardes have been the adequate form for agitative behavior to put innovations through. Today our belief turned to a pluralism of possible truths, expressed in Contemporary art were no more avant-garde fights are needed.

In the avant-garde research of the last centuries, the question of why they vanished is a central point of discussion: have they failed, or have they been victorious to the death? The latter was suggested in the book⁷ of sociologist Klaus von Beyme. This field of art theory research is dominated by (positivistic) sociology, so the approach used here by the term “belief” will certainly be looked at as an exotic proposition. The term “belief” was replaced during the age of Enlightenment and later in the Modern period by the term “knowledge,” but it was Kant himself, who pointed out, that every rational system has to be based on an axiomatic believable “ultimate reason” that cannot be proved.

In the more complex situation of society, the common belief of a group (religious and/or secular) shaped every expression of life, as Max Weber⁸ pointed out. Art, especially, was a medium for the rituals of shamanism, polytheism and the Christian church, and even after French Revolution, the belief in secular aims.

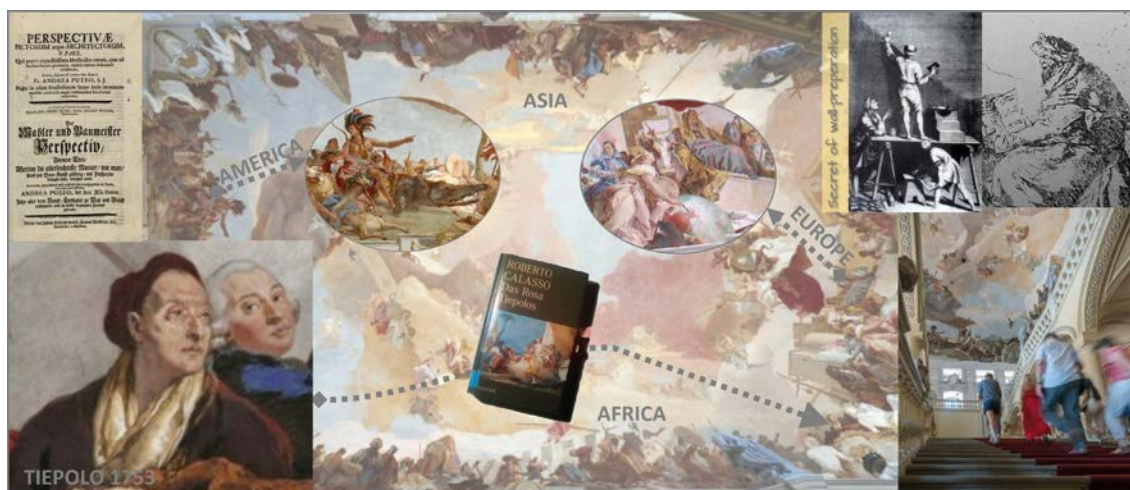
My following considerations attempt to look at the time-dependent modifications of innovative subjects and their avant-gardist and the “creative milieu,” the self-estimations they might have had and the social image of the artist within its era, exemplified by an ideal-typology.

Progress and innovation in art

The belief of the period comprises the implicit and strongly articulated basis of art. In the modern period trust was placed in linear progress and rationality, as had been postulated by the Enlightenment. Ernst Gombrich⁹ started to describe that in his speeches of 1971, but it looks like he lost the sight of the structures of progress while talking about the many examples. However, he worked out that progress is what happens, when innovative people advance it by expecting it.

Concerning changes of style, it is very interesting to look at people, living in the turning phases of history. Looking back and ahead at the same time, they estimate the culture they see around them as decadent and obsolete, and are fighting for a better one. But the acceptance of the anticipated future, expressed by artwork, depends on the art-field’s development stage, as Pierre Bourdieu¹⁰ explained.

The aim of this text is an investigation of the characteristics of the *phenotype* of the exceptional innovative subject (artist) of an époque, seen in terms such as: **Ingenious master, Genius, Avant-gardist or Creative star and Performative artist.**



An Ingenious Master (of fresco painting): In 1753 Giovanni Battista Tiepolo came from Venice to Würzburg with his team, to make the large ceiling-painting for the archbishop's residence and (using his Italian *sprezzatura*), smuggled ironic details into the crowded composition with allegoric figures impersonated the four continents (known at this time)

This time series forms a coarse, idealised typology of subjects that saw themselves as unique and never wanted to be classified in this way. They would have disapproved, but this is the way of science and art-history: making distinctions and categories. But I hope the illustrative tableaux (*d'art historienne*) speak another language: they don't use long chains of (sometimes logically argued) sentences, but are able to show complex and pluralistic relations on a two dimensional surface at one glance.

1) The Masters, incredible "ingenuity"

Definition: an "ingenious" master (of the late Baroque) relied on his advanced technical skills and on his abilities in art and geometry. His religious belief trusted in Divine Providence, but sometimes was critically assessed by the incipient secular rationality of the Enlightenment: to be seen in the (lightly subversive) irony of Rococo.

Skies were so blue during the late seventeenth century: at least for owners of monasteries, castles and country seats, having – in the best case - large and "enlightened" libraries. Arts and Sciences were quite *à la mode* for those who were interested and for those who ordered painted skies. These ceilings were part of the aesthetical and educational program of the Baroque period: After the Reformation, the civil war between Protestants and Catholics in the Middle-European countries of Germany, Austria,

Czechoslovakia and Poland had been pacified again by the clergy and nobility. The Peace of Westphalia in 1648 had been the starting point for Counter-Reformation programs, while protestants had to convert or to leave and often fled to Northern Germany. Due to political circumstances the Baroque education and cultural program, with what was at the same time one of an absolutistic "enlightenment," by constructing churches, spreading religious orders, often Jesuits,¹¹ and by founding new monasteries and schools including pupil theatres¹² in every small town to get back control. Pupils often performed the play of the *theatrum mundi*, where God himself (as director) allocated different dresses (for different social figures) which are finally given back to him, and this way turned out to be less important. This way a strict *ordo-system* was installed again by performative propaganda, and also by new stage-like buildings for clergy and nobility.

While in the High-Renaissance some artists got divine admiration as *uomo universale* and developed their own art theories (like Alberti¹³) or in the late Baroque (Vitruvius¹⁴) had been often cited: he differentiated the three qualities of the innovative subject: *ars* for craft-skills, *ingenium* for talent and *doctrina* for learnt knowledge; and of course, the performative pomp of the Baroque *Theatrum mundi* had to be the expression of divine providence and the *Ecclesia triumphans*.

In the middle of the century, philosophers and artists were interested in the distinction

and presentation of emotions: René Descartes corresponded with Elisabeth of Pfalz on “passions,”¹⁵ explaining emotions by connection with physical processes of metabolism, brain and the pineal gland, while Charles Le Brun gave examples of how to draw or paint certain emotional mimic expressions.

Some decades later, the art of crafts had changed to a more self-controlled attitude. Educated people showed a distanced and enlightened smile: *Contenance!* Many portraits of, for example, Isaac Newton, David Hume or Lord Shaftsbury show them with wigs and a slightly distanced smile. Educated people showed an attitude of *sprezzatura*, an Italian term, already described in a renaissance book from the early sixteenth century: Baldassare Castiglione’s *Il Libro del Cortegiono*. In a fictional dialogue it describes the qualities of an ideal nobleman and his behaviour of noble and polite slackness to make complex knowledge or skills appear light.

Skills like those of architects, fresco-painters and masters of *trompe l’œil* perspective like Andrea Pozzo who in his book *Perspectivae pictorum atque architectorum* from 1749 gives technical and geometric explanations of how to prepare colourful pigments and wet mortar grounding, and how to construct and produce large ceiling paintings. It gives detailed lessons of erecting scaffolds, preparing suitable mortar, choosing the right pigments to achieve stable chemical combinations with the grounding, how to sketch the figures on the vaults and last but not least, how to construct spatial illusions by means of geometry. How the work of such masters has been organized and contracted, was shown during an exhibition in Vienna in 1996, presenting the correspondence of Anton Maulbertsch and his clients¹⁶ as an example of the Rococo art scene. After the French Revolution, fresco-painting had been considered the art of feudalism and artists turned to painting on canvas.

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) was born in Venice and worked in many places of Europe. His first paintings in Venice already showed an incredible lightness and made him famous. Being an artist of his times, he hoped for many orders from the church and noblemen.¹⁷ As a person of the Enlightenment, he was cultivated and kept his distance and personal feelings to himself. He used to propose complex iconographic

concepts to his sometimes less informed patrons, taking advantage of his sketches, he had in on dozens of portfolios (his thesaurus).¹⁸ While working, being aware of his technical skills and his competence as artist, he might have reached a state of mind, where anything is going well at the best: this state had been described as “flow”¹⁹ much later.

He knew well how to treat vain noble clients and was smart in presenting his iconological programs to them. While working on his large frescoes, he possibly changed some details and the meaning in a subversive way. For instance in 1753 for the prince-bishops residence in Würzburg, where he had to produce two frescoes: a large one for the stair hall (of 677m²) and a smaller one in the emperors hall. Tiepolo got his orders from the count of Greiffenclau and he inserted some ironic comments on the court’s society. With his team of assistants (including two of his sons) skilled craftsmen and local helpers he produced crowded stage play paintings: for the representative entrance hall, the team painted: *Apollo and the four Continents*, allegorically impersonated by four young women and their picturesque entourage. Within the exotic scenes (next to *Asia*), and according to archaeological discoveries of this time, he combined ancient fragments (with Greek letters) and a block of stone showing the creators name: Tiepolo. Near *America*, there is a crawling figure with brown coat and a big drawing portfolio, possibly trying to escape, maybe an annoyed artist looking for a better place?

When Tiepolo worked for the Spanish court in Madrid, he was confronted with young and very self-assured Anton Mengs, who was supported by his friend Winckelmann. These two considered Tiepolo as old-fashioned, they felt as upcoming Classicists and preferred *contour* to *colour*. They underestimated the old master and they didn’t know better.

Of course Tiepolo kept his secret well: Since 1745 he worked on a series of etchings, called it *Scherzi di Fantasia* and let only good friends see them. While times turned more and more *Apollonian*, he added some *Dionysian* visions of strange ancient ceremonies next to archaeological fragments, rising from the ground. These enigmatic pieces connect him with Goya and the “gothic” romantic branch of art, while painters like him were considered as figures of feudalism.



The type of an inborn genius: Eugène Delacroix portrayed himself in his famous picture: fighting on the barricades (of the 1830 revolution) for liberty (also of the new romantic art). At that time he was part of the Jeune France Group (>center) whose members were dressed dandylike, and made fun of the bourgeoisie (like in the famous battle of Hernani). But his special enemy was Ingres, who dictated the academic painting-rules and kept him out of the academy. Nevertheless he was admired as a genius of his generation (>right).

2) The “Genius” with (super)natural abilities

Definition: After the French Revolution, “ingenious” masters were replaced by the idea of the “Genius.” This rather platonic idea follows the belief of a gift given to humans by supreme nature. This gift is a certain ability to become a unique creator and initiator of progress (like Prometheus), it can be developed (by self-education) or lost (by decadent civilization).

This thinking began with Lord Shaftsbury already who in 1707 considered “enthusiasm” as the main feature of the genius, later there was Edward Young, who saw a potential genius in every child, being degenerated by education.

Which person can be called a “Genius” had been a difficult problem of the eighteenth century, with many different definitions. On one hand it refers to philosophy and ways of living of Greece in antiquity, on the other hand it refers to the future in an utopian way. One attempt to describe it was an article of the French *Encyclopedie*,²⁰ published in the pre-revolutionary years from 1750-80:

Genius – the wideness of the spirit, the imagination and alertness of the soul, this is what forms a genius. (...) The genius human is the one, whose widely spread soul, affected by perspective sensations of all the living beings, is interested in everything to be seen

in nature, receives no idea who does not wake an emotion, everything affects them and everything is preserved by them.

The collection of the complete knowledge of the eighteenth century began with the British *Cyclopedia* in 1728 and on the Continent was based on the strong-headed editors of the French *Encyclopedie*: mathematician Jean Le Rond d’Alambert and the polyglot philosopher Denis Diderot, as well as many other writers. On one hand, there were readers/buyers from the nobility, on the other hand were middle class citizens, who became aware of their society-building self-confidence. They considered themselves as individuals who were permanently learning, who came together in the evenings to listen to readings, or spent hours with reading a book for themselves.

The citation includes some characteristic terms of the intellectual history of those times: “power of imagination,” “sensation,” “perception” or “interest.” This is a terminology that had been prepared in the writings of Alexander Baumgarten, and defined and categorized by Kant. Kant’s definition of the “Genius” in his *Kritik der Urteilskraft*²¹ presumes an inborn state of mind (ingenium). Here he uses the Latin term “genius,” which means approximately “creating power.” So he denotes an ability, given to humans by birth: a person is able to perceive, to feel, and from this basis develop some imagination. In the eighteenth

and early nineteenth century, the term “genius” is applied mainly to describe men, although there lived many educated and brilliant women, like Mme de Stael, Angelica Kauffmann, Mary Shelley, Bettina von Arnim, and the Berlin-based artist-sisters Lisiewski.²²

The “wide” spirit, as described by the *Encyclopedie*, can be developed by education by culturally interested parents, and continued as a grown-up adult through self-education. Those mostly middle-class young men focused completely on just one topic and created things, never experienced before: for example C. F. Gauss, Ludwig van Beethoven or Napoleon. Others developed as universalists, like Voltaire, Alexander von Humboldt, or Carl Gustav Carus.²³

In the early nineteenth century (Romanticism), genius seemed related to developing one’s individuality and inner life. How that was done, looked different from country to country: in Britain and France it seemed to be important, to show an eccentric (dandy-like) lifestyle and behavior, like Byron, Eugène Delacroix and Charles Nodier, connected with some “gothic” attitude.²⁴ While in Spain, after Tiepolo, Goya etched and painted his nightmares, being contemporary with processes of the Inquisition. In Germany, it was both contemplative (painting ambivalent landscapes like Caspar David Friedrich) or analytic: pre-scientific psychology like Carus, Philip Otto Runge’s research on colour, or the writings of the Schlegel brothers.

Eugène Delacroix (1798-1863) found a first taste of freedom and Byron-like dandy-style in London in 1825. Back to Paris, he got to know Victor Hugo, who invited the young painter to his weekly salon and introduced him to Charles Nodier, Gérard de Nerval, Théophile Gautier and Petrus Borel. This was the beginning of a little romantic cenacle, called Jeune France. This group of eccentric young men enjoyed being dressed colorfully, having unconventional conversation and feeling quite “gothic” in a genial way.²⁵ They were in a restless state of mind, anticipating their life to begin and great things to do: In 1826, Delacroix was invited to paint some pictures in benefit of the struggle for liberty of occupied Greece, to be shown and sold in a gallery. One of the pieces he did was *Greek on the Ruins of Missolochi*.

He admired Byron, who went to Greece to support their fight. Delacroix sympathized and supported the Philhellenic movement, which spread all over Europe. Young people supported freedom-fighters, they related to each other under the title Young Europe, a movement founded by Giuseppe Mazzini. Part of these was the movement Young Poland/ Młoda Polska, as Poland was occupied by Russia, Prussia and Austria at this time. Jeune France had their battle too, in the theatre, where a play of Hugo was performed on February 21th, 1830. This was the well-known *Bataille de Hernani*, where the young, colourful and long-haired Romantics slapped the stuffy *bourgeoisie*. Delacroix kept his dandy-style and wrote his diary, where in 1824, he had thought about what a genius could be: “The essence of a genial person or rather his work does not lie in new ideas, but in the conviction that everything that has been done before him, was not done well enough.”²⁶

Still he thought of himself as a freedom-supporter: for his *Barricade* painting from the 1830 revolution, he present himself as a fearless dandy with top-hat and hunting-gun, fighting for liberty (especially of art and against academism). This painting shows a kind of ruthless enthusiasm, of one who does not care for anything else but the chosen aim. It was a great success at the Salon the following year and was bought for the Louvre.

The following years, Delacroix was a successful painter, he kept the attitude of a gentleman, being very enthusiastic for his art in a cultivated way (as Baudelaire described him in an essay).²⁷ After his death, in 1864, Henri Fatin-Latour’s painting *Hommage à Delacroix* honored his influence on Édouard Manet and James Whistler, Charles Baudelaire and Champfleury.

3) The “Avant-gardist” anticipating the future and being a step ahead

Definition: the avant-gardist (in a narrow sense) is the type of innovative subject in the first half of the twentieth century. His belief in progress is expressed in the conviction, that art can and must change the life of a decadent society. Art can do this by discovering new ways of perception and artistic possibilities. While the avant-gardists (in a wider sense) in the nineteenth century had to fight for liberty of art and against the domination of the Salon (in France) and all the academies, the twentieth century avant-gardists fought for the priority of their discovery, for instance the expressive value of colours and materials, abstraction, primitivism or the poly-perspective of cubism and the velocity of futurism. Therefore artists had to anticipate the future and new dimensions of life by being a step ahead.

During the nineteenth century, official institutions of education and confirmation had lost their relevance, for example when the impressionists had found a possibility to show their pieces by founding an art-association, this was the end of the Salon de Paris, which was held for the last time in 1886. An Academy was no longer the only way to become an artist. Post-impressionists developed innovative ways of looking and making art, that could be the basis for the avant-gardists of the beginning of the twentieth century. The innovative person of this time had to develop innovative solutions, and as soon as possible mark them by written publications: papers, essays, patents or in case of art: manifestos in order to put his sign on it, usually related with scandals and exhibitions, using the means of early print-media. This way, in the first decades of this century, many art-isms followed each other.

The avant-gardist of art often got together with congenial friends to give each other resonance and help. Often they live and work together for some years in a kind of bohemian lifestyle. Mentally, they were engaged in creating a “new human being” by their art and way of life. The generations after 1900 had been influenced by Nietzsche’s *Zarathustra* to do so.

In some cases, following the ideals of “originality” and *Lebensreform*, avant-garde-groups left the crowded towns to settle down in the countryside, to live an unspoiled and true life. The aim was to become truer, more spiritual and innocent again.

Nevertheless, the self-evidence of artists changed to the direction of more theoretical approach and the enthusiastic “natural born genius” was replaced by a both intellectual and sensual individual, using both his brain hemispheres²⁸ to make relevant art. In the twentieth century, scientists tried to get on the track of the innovative idea and to analyze the creative process. French mathematician Henri Poincaré reported in 1905 of his experience, how he succeeded to solve a mathematical problem and he recognized four steps in this procedure:

1. **Preparation:** studies in literature and collection of material concerning a certain problem.
2. **Incubation:** activities on other things, in his case it was a trip to the seaside.
3. **Illumination:** unexpected inspiration and problem-solving while getting off a bus.
4. **Verification:** the found solution has to be proved and evidence has to be furnished.

This process leads to the question of possible sources of creativity: the vast field of consciousness and the darkness of sub-consciousness. During the nineteenth century, it was attractive in different ways: in the excitement of spiritaulistic séances, which caused serious consequences sometimes. The other case were the narrow paths of scientific expeditions, trying to install categories and definitions, as the incipient neurology or psychoanalysis did.

There were some avant-garde-groups in France, looking for innocence and originality in art, for instance the Pont-Aven Group or the Fauves who got inspiration by the post-impressionists, just like the Bruecke Group²⁹ or the Blue Rider Group in Germany. In Russia and Italy, futuristic avant-gardes were affected by technical progress and had utopian aims.



An Avantgardist (in a narrow sense): Wassily Kandinsky about 1910, was fighting for the priority of his discovery: abstract painting, that was prefigured by his book *Das Geistige in der Kunst* (Concerning the Spiritual in Art) and proposed during the exhibition-tournee of the Blue Rider Group in Europe 1912. At that time, the inner circle (>left) lived at Murnau, a village near Munich. Kandinsky was not sure, if he really was the first abstract painter, and indeed, there have been predecessors (>right)

Wassily Kandinsky (1866-1944) grew up in Odessa, after studying law, he moved to Munich in 1896³⁰ to become an artist. At the art-school of Anton Azbè, he met Alexej of Jawlensky and Marianne of Wexler. In 1901, he and others founded the art-association and school The Phalanx. One of his students was Gabriele Münter, becoming his partner in life and in art. Together they visited the Salon des Indépendants in Paris in 1905, which was of great influence for both of them. When Münter bought a house in the village Murnau, in 1909, they spent much time there to work together. Kandinsky started to work in the garden, collect Bavarian folk art, and of course paint the countryside in a (still) expressionistic way. But he had already set his mind on something else: his paintings of this years show an increasing tendency to abstraction.

Being interested in many things, he took notice of innovative discoveries of science, as well as esoteric thoughts for example theosophy, as described by Mme Blavatsky and Rudolf Steiner. He believed in the spiritual progress of mankind by the means of art. He had been approaching pure abstraction for two years: he replaced sensual impression from outside by inner sensation. This was a direction of development that was hanging in the air at the time and was tried in different places, too.

In 1911 he published his book *Über das Geistige in der Kunst/Concerning the Spiritual in Art*, to explain his own first abstract paintings, presented at the exhibitions of the expressionist

The Blue Rider Group, initiated by him. He wrote this book to mark abstraction as his invention and to introduce his model of spiritual progress of society: an uprising “triangle of creators”³¹ with prophetic artists (painters, composers, writers) on top, who see the yet Unknown and Unsecure. In the layers below them, there are creators of less innovation, till at the triangle’s bottom there are traditionalists, epigones and decorators.

Kandinsky felt the need to express the inward and spiritual world in an intellectual way. He did this by means of colours, bringing them into a balanced harmony, colours that he seems to perceive synesthetically. His intention to approach spirituality, needs the development of sublime perception. To him an artist is a servant of higher aims. In his book he noted:

An Artist must be adequate to his talent. (...) his actions, thoughts and emotions are material of his creations, which again are effectual to spiritual atmosphere. (...) If the artist is the “priest” of Beauty, so this Beauty is to be searched by a principle of inner value. Beautiful is what comes from the inward need of the soul.³²

4) The Creative Star

Definition: this type is an invention of middle of the twentieth century postwar times. US stars of film and sport became famous in Europe, why not stars of art? Privately he or she might be shy, but his official *persona* (representing the future) shines brightly. Creativity now could be tested and trained and everyday life polished with glamour. When art mingles with marketing, cultural industry and mass-media-attitude, a star is born.

Becoming hegemon of the Western World, the US made much effort to overwhelm Europe with its pragmatic, materialistic, glamorous lifestyle of mass-consumerism: by attracting people with shiny products and rocking rhythms on the one hand. The other one was to influence the art world, by installing galleries (Maeght, Kootz) and cultural institutions, like the American Institute in Paris, with the aim to dominate European art.³³ Because cultural influence was a condition of the Marshall Plan, and a Campaign of Truth began at 1948, followed by culture-politics, featuring popular sensations and events, assisted by Hollywood. American fine arts started with Abstract Expressionism with high theoretical expectations, later replaced by Pop Art, which was considered as more American-way-like by many US artists and collectors. It used the pictorial language of advertising and seduction, well-known by everyone, without causing the anti-art reflex, but also could be seen as ironic comment.

During the Cold War, when the USSR turned out to be able to develop a technical device like the Sputnik, that flew over US territory, America was shocked. Until then there had been great efforts to find the most intelligent persons (by IQ programs) for military research. Since 1950, the leading inquirer of individual psychology, Joy Paul Guilford had been working in researching creativity as part of individual personality. There he made a distinction between convergent and divergent (determined and digressive) thinking. After him, it was Ellis Paul Torrance, who developed a creativity-test for pupils in the years after 1960. This was a simple test in divergent thinking, with four scales: fluidity, flexibility, originality and ways of practice. The starting-question of a test used to be: "What can be done with a brick?"

In popular creativity-research, Arthur Koestler edited a book with the title *The Act of Creation*, that became a bestseller. On approximately 500 pages Koestler tried to analyze the creative process in the arts and science. As a model, he suggests a process, that can happen after a certain time of puzzling and reflecting, if the researcher turns his mind to different, easier topics. But what leads then to a sudden almost automatic problem-solving? He explained this procedure, called "bisoziation," as a crossing of two already familiar circumstances, which had been separate and suddenly became linked. This is a subconscious ongoing process, resulting in Archimedes' "heureka" and to numerous problem-solvings in the history of arts and science.³⁴ He described parallels to playing and to unexpected changes in meaning of words in jokes, producing laughter. French mathematician Henri Poincaré and his four phases of problem-solving had been mentioned before, as well as psychologist Joy Paul Guilford and his distinction of convergent and divergent thinking.

The belief in "Genius" was replaced by the mechanism of "Explorative behaviour." The expanded field of creativity research seem to offer a better understanding in the disciplines of psychology, sociology and neurosciences. So de Bono's term "Lateral Thinking" seems to be fruitful for the understanding of creative phases. Or the model of neuronal network, proposed in Margaret A. Boden's book *The Creative Mind* with a degree of complexity from which unexpected and incalculable solution emerge.

French sociologist Pierre Bourdieu described how creative artists interact with the surrounding social art-field, (consisting of critics, curators, academies, art-dealers, collectors, galleries, museums, etc). His book *Kunst and Kultur* is about, how these institutions and individuals influence each other, accumulating "cultural capital."



The creative star: Andy Warhol is a new type of artist who belonged to the pop-art-group, kept together by Leo Castelli gallery as their sales-center. The Factory was Warhol's NY headquarter, open for visitors, where he produced his screen-printings with a young bohemien entourage. The exhibition of Brillo boxes at Stable gallery 1964 caused Arthur C. Danto to write his book, and it was the time when psychologist Guilford proclaimed the dominance of creativity over intelligence. Warhol's experiments films und music productions proved this.

Andy Warhol (1928-1987) was the shy and sick child of a family of *Ruthenians* (Slovakian/Polish) migrants, living in Pennsylvania. Grown up, he moved to New York and started a career as commercial artist, designing fashion magazines, shop windows and posters. In 1962 he showed his silkscreens of *Campbell Soup cans* at Martha Jackson gallery and at Elanor Wards Stable gallery (November), where at the opening he gave away buttons (with a Soup can motive) and ribbons (with his name) to make visitors remember him. During the next year, he opened his first factory in a warehouse and started to produce his first films: *Empire* and *Sleep*.

In 1964, he was really busy, in January he had a show at Sonnabend gallery in Paris, where he presented his flower-silkscreens. In February he participated in an exhibition at the Virginia Dwan gallery in Los Angeles called *Boxes*, together with Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Tom Wesselmann and Louise Nevelson. The catalogue consisted of a roll of documenting photographs glued together inside a cardboard box. While Warhol watched the world of advertising and fashion around him, he turned to a white-haired alien and started to think about "what else he could do with a box?"³⁵ In April he showed his wooden *DelMonte* and *Heinz* and *Brillo Boxes* at the Stable gallery, stapled like in a warehouse.³⁶ At this time, critic Arthur Danto³⁷ took notice of him and reflected about fluidity of everyday and art aesthetics.

What was it that made Pop Art so appealing? Richard Hamilton wrote in a letter, in 1957 already:

Pop Art is: Popular (designed for a mass audience), Transient (short term solution), Expendable (easily forgotten), Low cost, Mass production, Young (aimed at youth) Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous, Big Business.³⁸

Warhol and his creative entourage manufactured many silkscreens (semi-originals with changed colours), experimental or trash films, and music in the silver-wallpapered Factory, a meeting-place of the creative community (like Velvet Underground, Dali etc.). His new art-dealer was Leo Castelli, who assembled a kind of "commercial avant-garde," and Andy was the Star. His pictures were the perfect mirror of the one who looked at them: they could be seen as affirmative or as critique of mass and advertisement culture. So his art-pieces did not lose their relevance during the Hippie Revolution of 1968. The ambivalence of his *Disaster*, *Race-riot*, *Thirteen Most wanted men* series, and his *Flower* series left ambivalent impressions, and Warhol increased that with his enigmatic statements of sublime triviality, he published in 1975 as *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and back again*.



The Performative Artist, speaking body-language: Marina Abramović's project *The artist is present* at MoMA NY 2010 started around the time, when Italian Neurophysiologist V. Gallesse and his group proved the experimental evidence of empathy: the question, why we can feel, what our vis-à-vis (in his individuality) is feeling: a much more fundamental means of communication than spoken language and its logic, on which the belief in progress of modern era was based. Here art is moving towards therapy.

5) The Pluralistic Performative Artist

Definition: a person of complex and pluralistic thinking, who appreciates living in different cultures and situations, and who can create situations of "liminality"³⁹ (a process of uncertainty and vulnerability in three steps: alienation from common life > transformation phase and > incorporation with a more sensible mindset and modified status) between him/herself and the recipient. This offers a high grade of potentiality.⁴⁰

While common belief in the modern period focused on one-way progress, in the times after the Velvet Revolution, it turned towards pluralism as new way of salvation. Jean-Francois Lyotard started the discussion with his proposal concerning *Postmodern knowledge* for the Canadian government already in 1979. He deconstructed the hegemony of Western competences and valued narrations and traditions of other cultures as equivalent. Could this be seen as a trial to re-start modernism again and hope for better results, by more listening and less proclaiming?

However, since then, many "cultural turns" drew attention in various directions without causing a fundamental change of paradigm. Therefore, at the same time different but equal truths seemed to describe the world better than before, and avant-gardes struggles were obsolete. Art curators sought salvation by presenting images and objects of divergent cultural traditions as innovative for

western audience, which was not always convincing. The trend of "relational"⁴¹ shows produced mostly wellness-places for informal encounters of little mental impact, sometime it reminds one of the exoticism of former times. Often the over-presence of aesthetics turned to "anaesthetics."⁴² Are we living not in the best possible world of available information, but in an amnesic gambling mall of amusement and *Zerstreuung* (this German word denotes both amusement and being dispersed to little items, without useful centre); in the literary sense of the word, without having strength and concentration? We, the people of planet Earth, are still practicing to find the best possible ways to sculpture our individual lives and social interactions by training, what Peter Sloterdijk calls "anthropotechnique," he proposes in his volume *You must change your life*.

Contemporary belief in pluralism demands many efforts, ambiguity, tolerance and patience on both sides, and as the mental starting points are so different, true understanding cannot be guaranteed. It is difficult, not to be lost in translation, but yet possible, if patience is strong enough. So diversity can be the main factor of creativity, as a group of psychologists (Fink/Benedek)⁴³ at Graz University showed: during a creative process (like in Guilford's brick-test) good results appeared when the areas of the right and left brain showed different activities (comparable with Koestler's "bisoziation" or de Bono's "Lateral Thinking").

But with the condition, that this divergence found its interaction (as the solution of the problem) in the frontal cortex of the brain.

Everyone has seen the disadvantage of rationalism and the thinking in linear chains, which has caused the global problems of today. Vivid living systems consist of many interacting, partially autonomous sub-systems and their dynamic is too complex for the (exact) science of today that has no methods to describe that. But there are system theories considering the behaviour of the part and the whole and that argue that complex systems are more than the sum of their parts and show the surprising ability of optimal self-organization (*autopoiesis*). This is the paradigmatic biological guiding idea of the present day, which is related to a philosophy, ideology and belief of (mono-) pluralism, and which is not yet completely understood. Certainly it is not the unstructured collection of different pieces with only weak interactions.

But art seems to be a good training for pluralistic behaviour: painting a picture is just the process or organizing different forms and colours on a surface until they interact in a way, that gives us the good feeling of resilient liveliness. The complexity of this activity increases in an ongoing performative situation in which the presence of the artist has a catalytic function.

Marina Abramović (b.1946) entered the art-scene with her expressive performances in the 1970s. Headstrong and often close to self-damage, she challenged the audience and its reactions. 1975-88 she and her partner Ulay performed in (female-male) relationships and in contemplative/ascetic practices, then they quit the relationship with a final performance on the Chinese Wall.

Sitting face to face to each other without moving, without eating or drinking was the setting of the *Night Sea Crossings* she did with Ulay in the eighties. Sitting quietly and looking at the opposite person is also, what she did in her exhibition *The Artist is Present* at MoMA in New York in 2010.

The visitor had to go through a ceremony, until taking a seat opposite her. At the entrance of MoMA she/he could already see a large poster with the artist's face. After having bought the ticket, in the morning, the audience had to wait downstairs

for the opening by security. Then they rushed up the stairs to be the first in a row, which got longer and longer, soon: the first step of the "liminal process" – the alienation of common life and a phase of preparation. After waiting, individuals were admitted to the "audience" by museum assistants: there she sat like an Oracle or like a Buddhist priest, with lowered head. With the first steps toward her, the person entered the second step of the transitory process. Watched by the (still waiting) audience, the artist raised her head and looked at the person in front of her. Doing nothing else,⁴⁴ she caused everyone to refer to her- or himself (which moved many to tears). Now the visitor was part of the art-piece, wordlessly communicating with the artist and possibly had a quite intimate moment. A few people tried to perform themselves and were removed quickly. The third step of the transitory process was getting back into common life, but maybe with changed mindset or status, and a higher grade of freedom now. After the exhibition ended, she offered workshops with the "Abramović-method."

What happened could be compared to a poem of Rainer Maria Rilke, who in 1908 was assistant of August Rodin and, after having seen a *Torso of Apollo* in the Louvre, wrote the lines:

(...) from all the borders of itself burst like a star; for there is no place that does not see you. You must change your life.

Sloterdijk adopted these words for his book, published in 2011, thinking about, what he called "anthropotechnique." This expression is near to the term of "eudaimonia," the antique philosophy to find inner freedom and fortune by mental exercise. This is like the school of the Stoa and also Epicurius, where scholars trained to find the so-called *ataraxia*, that could be translated as "peace of mind" or "serenity," the conditions of higher mental states.

Multi-perspective Epilogue

Describing the different types of excellent innovative subjects, the question arises, what their constant basic disposition is. Because such subjects exist since the rise of Homo Sapiens. Perhaps some disciplines may help partially to explain this phenomenon:

Behavioural sciences examine the inborn driving forces of curiosity and play in young and adult animals and humans. This explorative behaviour is affected by stress, connected with uncertainty on one hand, and on the other hand by the happiness-making endorphins when the exploration is successful.

Evolutionary epistemology looks upon this phenomenon in the context of cultural development and one of the results is that the period of playful childhood increases in human high cultures and some advanced subjects (for instance in science and art) will stay childlike as source of intellectual curiosity. Konrad Lorenz explained this by his own habitus. In anthropology, the term “Homo ludens” denotes the main aspect of humanity and it is used by Johan Huizinga, and before him by Friedrich Schiller in his *Aesthetic education*.

Curiosity and play are basic conditions in the field of creativity research, where also many other parameters are examined to find useful heuristics to discover the new. Moreover, it is funny to see the difficulties of this discipline to measure the creativity of contemporary artists, because researchers get their values by statistic average, while artists intend to escape the common. Common popular culture has misused the terms of “curiosity,” “play,” “creativity” and “innovation” to justify all those low level aesthetic productions for instance of the internet community; who doesn't want to spend years of effort to understand art or science. They just want to have fun. Immediately!

But to discover something advanced and “new” needs a high level of information, otherwise the “wheel is reinvented,” which for children should be useful and exciting. Exciting, because an idea always comes suddenly (like from above), and the result shows the surprising evidence of truth, by the *heureka* experience.

But the creative act in most cases is a joyful, but isolated moment and needs publication, to turn a creative person to an innovative subject. When the new discovered or invented matter is honored in the right context, and slowly diffuses to a wider part of society, it changes the way of reception and thereby the way of life. This was the basic intention of all the modern avant-gardes: to find a new way of living. System theory is the discipline that perhaps is able to describe such suddenly emerging changes of perception, and therefore could help to explain their neighbourhood to social revolutions.

The belief in the power of beliefs and ideologies, concerning especially art here, is inspired by Emile Durkheim⁴⁵ and Max Weber and their sociological publications around 1900, but also Arnold Toynbee's philosophy of history. If we consider our chain of innovative subjects under this aspect, we see (distilled from the artist's work and documents) that:

- **Tiepolo's belief was still based on divine providence, but with ironic sidesteps: because French Revolution was coming closer.**
- **Delacroix's belief had a pathetic, revolutionary impetus: the “genius” has to go ahead fighting for progress and liberty.**
- **Kandinsky's belief was centred in the spiritual progress of mankind and “avant-gardists” are the priests of this evolutions.**
- **Warhol's belief in progress was driven by a narcotic Baroque lifestyle between glamorous fame and memento mori.**
- **Abramović's belief was experienced by ascetic training, and extreme states of consciousness, leading to a cult of empathy.**

Summarizing the above, it can be predicted that the advanced innovative subject (based on the common belief of his time) also in the future, will find its controversial/admired individual way to an adequate new.

Notes

¹ Ernst Cassirer published his text *Freiheit und Form* in 1916. Being the brother of editor Bruno Cassirer and gallerist Paul Cassirer, he was in close contact with the art and philosophy of his time. He looked at the construction of Western civilization and discerned its genesis in terms of the “symbolic patterns” of Language, Mythos, Religion and Art. From this emerges a matrix of specific human actions whose semantic expressions are built by signs, icons or terms. This structure Cassirer calls a “Symbolic form.” Cassirer published *The Philosophy of Symbolic Forms* in three parts: the first part concerning *Language* in 1923, the second part *Mythical Thought* in 1925 and the third part *Phenomenology of Knowledge* in 1929. Cassirer’s *An Essay on Men* was published in 1944 instead of a translation of *The Philosophy of Symbolic Forms*: here he adds further distinction: he supplies Science, History and Technics. Art offered him a possibility to put structure into human thought, and some kind of liveness. The art-recipient’s ability to reflect increased and causes a higher intensity of experience.

² Which, in my case, I learned from: Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* (Köln: Dumont, 2002), 9.

³ Ernst Kris and Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler* was published in the 1930s.

⁴ Rousseau’s essay for the Dijon academy of 1750 was cited and translated after: Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee* (Köln: Dumont, 2002), 25.

⁵ Cited after: Peter Sloterdijk, *Sphären I* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1998), 11.

⁶ Peter Bürger in the *Theorie der Avantgarde*, the way of his questioning is based mainly on the philosophy of Marx and Marcuse.

⁷ Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden* (München: Beck Verlag, 2005).

⁸ Max Weber published his famous *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* for the first time in 1904/05. In the 1930s, Talcott Parsons translated it to English and called it *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*. Weber’s text underlines, that (in contrary to Catholics), Protestants believe in a God who selects certain people, and the indicator for this grace is their economic wealth. That is the way, how capitalism can become an expression of religious belief and determines a social structure.

⁹ Published by Ernst Gombrich under the title *Ideas of Progress and their Impact on art* and *Kunst und Fortschritt* in German.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur* (Berlin: Suhrkamp, 2015).

¹¹ For example in the Upper-Austrian town Steyr, where the Jesuits settled down in one side of the town-center and the Dominicans on the other. They had large monasteries, churches and schools built, and controlled the education and behaviour of their subjects.

¹² Christoph Nebgen, “Religiöses Theater.“ In *Europäische Geschichte Online Institut für Europäische Geschichte*, Mainz, 2010-12-03. <http://www.ieg.ego.eu/nebgenc-2010-de>.

¹³ Leon Battista Alberti was an *uomo universale* of the Renaissance, philosopher, artist and writer of famous books on painting and architecture: *Della pittura* from 1436 and *De re aedificatoria libri X* from 1452.

¹⁴ The *De architectura libri decem* of Vitruvius, giving full details about the architectural theories of antiquity, were published in the 1st century BC.

¹⁵ The correspondence with Elisabeth von der Pfalz was published in the last two years of Descartes life: 1649 in Paris and 1650 in Amsterdam; I refer on the German volume *Die Passionen der Seele*, published in 2014 by MeinerVerlag.

¹⁶ Nora and Gerhard Fischer, *Maulbertsch*, 1996 Vienna; this quite interesting exhibition related to a Maulbertsch fresco in the Viennese Academy of Science with the colour-pigments the artist used. On the floor, under that ceiling, artist Nikolaus Lang placed many patterns of all the pigments used by baroque artists. The whole installation reminded of a colourpoint carpet.

¹⁷ Annette Hojer, „Spielräume der Fantasie,“ in *Tiepolo der beste Maler Venedigs* (Stuttgart: Sandstein Verlag, 2019), 18.

¹⁸ As brilliantly described in Roberto Calasso’s essay on Tiepolo. See: Roberto Calasso, *Das Rosa Tiepolos* (München: Hanser Verlag, 2010), 93.

¹⁹ Mihály Csíkszentmihályi’s book *Flow: The Psychology of Optimal Experience* was first published in 1990, translated into many languages and had many editions.

²⁰ Günter Berger, *Jean Le Rond d’Alembert, Denis Diderot u.a. Enzyklopädie – Eine Auswahl* (Frankfurt: Fischer Verlag, 2013), 163

²¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Köln: Köhnenmann Verlag, 1995), § 46.

²² These two ladies were raised in an educated family of Polish migrants, and are characteristics of the transformations from feudal-court art genially self-determined art-practice, they are better known as Rosina de Gasc (1713–83) - Anna Rosina Lisiewska and Anna Therbusch (1721–92) - Anna Dorothea Lisiewska. De Gasc painted mainly portraits, became a member of the Art Academy in Dresden in 1769 and painter of the court in Braunschweig in 1777 and was part of the circle around Lessing. Therbusch went to Paris in 1765, there painted Denis Diderot and exhibited in the *Salon* of Paris. In 1768, she was accepted by the Academy of Arts in Vienna with a portrait of Jakob Phillip Hackert. Back in Berlin she did a portrait of Friedrich II and founded a successful atelier with her brother. There have been published scholarly and fictional books on both of them.

²³ Who was a medical man, researcher and painter, and wrote a book concerning the Psyche: Carl Gustav Carus *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Pforzheim, 1846.

²⁴ And wrote some gothic novels like Mary Shelley's *Frankenstein*, or Theophile Gautiers *Onuphirus*, etc. Another aspect of the gothic attitude was architectural: all over Europe, ruins were built, to create some melancholy or lightly scary atmospheres.

²⁵ In 1856, Gautier published a volume on the *cenacle*, called *Jeune France* with a front-cover in gothic style.

²⁶ Cited from Erich Hanke, ed. *Eugène Delacroix, Mein Tagebuch* (Zürich: Diogenes Verlag, 1993), 15.

²⁷ After Charles Andres, ed. *Charles Baudelaire, Aufsätze* (München: Goldmann Verlag, 1960), 78.

²⁸ The different brain-centers had been localized during the 19th century, for instance by phrenologist Franz Gall (1758-1828) whose method became well-known and then obsolete. Investigations went on and Paul Broca (1824-1880) discovered the different functions of the hemispheres: the left one functions better with linear-logical input like language; the right one processes pictorial information. Both parts have to cooperate for creative output.

²⁹ Karin M. Hofer, "Avant-Garde Groups and Their Invariant Development-Structures. Example: The Bruecke Group." *Art and Documentation* no. 21 (2019): 105-118.

³⁰ His legend narrates, that he was strongly impressed by seeing Monet's *Haystacks* at an exhibition in Moscow.

³¹ After Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (München: Piper Verlag, 1912), 11 passim.

³² *Ibidem*, 118.

³³ As Wyss described it in his book, see: Beat Wyss, *Die Wiederkehr den Neuen* (Hamburg: Philo Fine Arts Verlag, 2007), 90 passim.

³⁴ Arthur Koestler, *Der göttliche Funke, Der göttliche Funke* (München: Scherz Verlag, 1966), 105.

³⁵ www.warholstars.org/timeline.

³⁶ Described in: Lucy Lippard, *Pop Art* (München/Zürich: Knauer Verlag, 1969), 106.

³⁷ Arthur Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen [The Transfiguration of the Commonplace]* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1996).

³⁸ www.warholstars.org/timeline.

³⁹ Arnold van Gennep and later Erika Fischer-Lichte described a process of performative (group) action to create a transitory process of reaching a more advanced mindset and status than before.

⁴⁰ Karin M. Hofer's text of 2014, *Strategien der Potentialität*, reflects the potential content and consequence of twenty first century art, by giving examples of expanded sculpture.

⁴¹ Nicolas Bourriaud is a French art-historian and curator of *Global art*, who writes about his theoretical and organizational works, that he understands as "relational."

⁴² Wolfgang Welsh, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam Verlag, 1990).

⁴³ Who published their papers in 2014 and 2018.

⁴⁴ *The Artist is Present*, DVD and leaflet published by MoMA in 2010 This film documented the exhausting practice of the artist during the show: sitting motionless for many hours is the hardest exercise.

⁴⁵ Durkheim denotes this as *Kollektivbewusstsein*, see: Emile Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung, Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1992), 128.

Bibliography

Albert, Robert S., ed. *Genius and Eminence*. Oxford: Pergamon Press, 1992.

Althaus, Karin, Mathias Mühling and Sebastian Schneider, eds. *Weltempfänger*. München: Hirmer Verlag, 2018. Exhibition catalogue, Lenbachhaus.

Andres, Charles, ed. *Charles Baudelaire, Aufsätze*. München: Goldmann Verlag, 1960.

Asanger, Roland and Gerd Wenninger, eds. *Handwörterbuch Psychologie*. Augsburg: Belz Verlag, 2000.

Bachmann-Medik, Dori. *Cultural Turns*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2018.

Berger, Günter, ed. *Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a. Enzyklopädie – Eine Auswahl*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2013.

Boden, Margaret A. *Die Flügel des Geistes [The creativemind]*, 1990]. München: DTV, 1995.

Bono, Edward de. *Laterales Denken*. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt Verlag, 1971.

Bourdieu, Pierre. *Kunst und Kultur*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2015.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede [La distinction, Critique sociale du Jugement]*, 1979]. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1982.

Bourriaud, Nicolas. *Radikant*. Berlin: Merve Verlag, 2009.

- Bourriaud, Nicolas. *Radikant*. Berlin: Merve Verlag, 2009.
- Breidbach, Olaf. *Die Materialisierung des Ichs*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Calasso, Roberto. *Das Rosa Tiepolos [Il rosa Tiepolo, 2006]*. München: Hanser Verlag, 2010.
- DaCosta Kaufman, Thomas. *Höfe, Klöster und Städte [Court, Cloister and City, 1995]*. Köln: DuMont Verlag, 1998.
- Danto, Arthur. *Die Verklärung des Gewöhnlichen [The Transfiguration of the Commonplace]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Doidge, Norman. *Neustart im Kopf: wie sich unser Gehirn selbst repariert*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2017.
- Durkheim, Emile. *Über soziale Arbeitsteilung, Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Fink, Andreas and Mathias Benedek. "EEG alpha power and creative ideation." *NeurosciBiobehav Rev.* 44(100) (2014, Jul): 111–123. doi:10.1016/j.neubiorev.2012.12.002
- Fink, Andreas Fink and Mathias Benedek. *The Neuroscience of Creativity*. <https://doi.org/10.1515/nf-2019-0006>.
- Fink, Andreas Fink and Mathias Benedek. "Toward a neurocognitive framework of creative cognition: the role of memory, attention, and cognitive control." *Current Opinion in Behavioral Sciences* 27 (2018): 116–122. doi:10.1016/j.cobeha.2018.11.002.
- Fischer, Nora and Gerhard Fischer (aka Daedalusgroup), eds. *Mauer, Kalk und Sand oder der Maler Franz Anton Maulbertsch: Materialien zu Leben und Werk 1724- 1796*. Vienna: daedalus, 1996. Exhibition catalogue.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.
- Floßdorf, Bernhard. *Kreativität, Bruchstücke einer Soziologie des Subjekts*. Frankfurt/Main: Syndikat, 1978.
- Gell-Mann, Murray. "Regularities in Human Affairs." *Clodynamics 2, The Journal of Theoretical and Mathematical Affairs* (Santa Fe Institute), 2011. doi:10.21237/C7clio21205.
- Getzels, Jacob W. and Mihaly Csikszentmihaly. *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*. New York: John Wiley&Sons, 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Die Wahlverwandtschaften*. Ditzingen: Reclam Verlag, 2017.
- Grundmann, Melanie. *Die Jeunes France*. Berlin: Mathes & Seitz, 2011.
- Hanke, Erich, ed. *Eugène Delacroix, Mein Tagebuch*. Zürich: Diogenes Verlag, 1993.
- Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck Verlag, 1990.
- Hentig, Hartmut von. *Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff*. München: Hanser Verlag, 1998.
- Hofer, Karin M. "Avant-Garde Groups and Their Invariant Development-Structures. Example: The Bruecke Group." *Art and Documentation* no. 21 (2019): 105-118.
- Hofer, Karin M. "Fluxus, Event, Flashmob und republica, Beispiel eines Kulturellen Kreislaufs (Cultural Circle)." *kunstexte.de* 4 (2012). <https://www.edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8114>.
- Hofer, Karin M. "Strategien der Potentialität, Möglicher Grundtenor einer (plastischen) Kunst des 21. Jahrhunderts." *kunstexte.de* 4 (2014). <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7992>.
- Hojer, Annette. *Tiepolo Der beste Maler Venedigs*. Stuttgart: Sandstein Verlag, 2019.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowolt Verlag, 1956.
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. München: Piper Verlag, 1912.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Köln: Köhnmann Verlag, 1995.
- Kleine, Gisela. *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1990.
- Koestler, Arthur. *Der göttliche Funke [The Act of Creation]*. München: Scherz Verlag, 1966.
- Kreuzer, Helmut. *Die Boheme*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1971.
- Kreuzer, Helmut. *Die zwei Kulturen, Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, C.P. Snows These in der Diskussion*. München: dtv, 1987.
- Kris, Ernst and Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler [The Image of the Artist]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2014.
- Kuhn, Thomas S.. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen [The Structure of Scientific Revolutions, 1970]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1976.
- Lenk, Franz and Günther Niggel. *Theatrum Mundi*. Berlin: Ducker& Humblot, 1981.
- Lippard, Lucy. *Pop Art*. München/Zürich: Knauer Verlag, 1969.
- Lorenz, Konrad. *Die Rückseite des Spiegels, Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*. München: Piper Verlag, 1973.
- Mandl, Heinz and Hans Spada, eds. *Wissenspsychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1988.
- Mayer, Frederick. *Kreativität*. Wien: Europaverlag, 1989.

- Nebgen, Christoph. "Religiöses Theater." In *Europäische Geschichte Online Institut für Europäische Geschichte*, Mainz, 2010-12-03. <http://www.ieg.ego.eu/nebgenc-2010-de>.
- Recki, Birgit. *Cassirer*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2013.
- Romminger, Christian, Papousek Ilona, Corinna M. Perchtold, Mathias Benedek, Elisabeth M. Weiss, Andreas Schwerdtfeger, Andreas Fink. *Creativity is associated with a characteristic U-shaped function of alpha power changes accompanied by an early increase in functional coupling cognitive Affective and Behavioral Neuroscience* (2019) 19:1012-1021. doi:10.3758/s13415-019-00699-y.
- Sacks, Oliver and Stephen J. Gould. *Verborgene Geschichten der Wissenschaft [Hidden histories of Science, 1995]*. München: Knaur Verlag, 1998.
- Schiler, Friederich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Seth, Anil, ed. *Das Gehirn [30 second brain, 2013]*. Kerkdriel: Libero IBP, 2019.
- Sloterdijk, Peter. *Du musst dein Leben ändern [You must change your Life]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2011.
- Sloterdijk, Peter. *Sphären I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- Toynbee, Arnold. *Mankind and Mother Earth, A Narrative History of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Truntz, Erich, ed. *Goethe, Italienische Reise*. München: Beck Verlag, 2010.
- Vasari, Giorgio. *Künstler der Renaissance*. Köln: Anaconda Verlag, 2014.
- Weber, Max. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. München: Beck Verlag, 2010.
- Welsch, Wolfgang. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1990.
- Wid, Udo. "The Four Cultures/Die vier Kulturen." *Trans* no. 15/1.5. http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/wid15.htm.
- Wohlers, Christian, ed. *René Descartes, Die Passionen der Seele*. Hamburg: Meiner Verlag, 2014.
- Wyss, Beat. *Die Wiederkehr den Neuen*. Hamburg: Philo Fine Arts Verlag, 2007.



DO-
KU-
MIENI-
TA-
GA

DOCUMENTATION

Katrin and Felicitas WOELGER

GHANA DOSSIER

Katrin and Felicitas Woelger have been working together as a duo since 2014. Both are also active as individual artists - together they regularly develop performative sequences and interventions that they visualise in the form of performances, videos or photographs.

PERFOCRAZE INTERNATIONAL ARTIST RESIDENCY, APRADE, KUMASI, GHANA

The residence is located just outside Kumasi, Ghana's second largest city.



Hassan Issah's studio

Va-bene Elikem Fiatsi, aka CrazinisT ArtisT has founded the residency. She lives and works there with her family and several assistants.

The assistants who were present in January 2021 were:

- Martin Toloku, sculptor and performance artist, working with wood and sometimes termites;
- Mawuenja Amudzi, media artist;
- Edward Onsoh, photographer and painter.

From January to July they receive international artists at the residency.

The guests are accommodated in double rooms. Cooking is done by Ghanaian teams or - on weekends - voluntarily by the guests. The artists stay for at least one month.

In January 2021, eight foreign artists were supposed to come, but due to the Covid situation, only one other artist from out of town was present, apart from my daughter Felicitas and me:

- Amina Gimba, a Nigerian painter and illustrator.

The residency is decidedly LGBTQ - friendly, although homosexuality is still forbidden in Ghana.

Disability is not forbidden, but it is considered a curse.

INTENTION

We had planned to be on the road a lot, to be visible.

I had taken a lot of research papers on walking, performance, situationists with me.

Felicitas took sketchbooks and pastelchalks.

ON SITE

The tropical climate made things difficult. It was very hot, staying outside during lunchtime was almost impossible. On the second day, we went for a short walk in the neighbourhood at four o'clock in the afternoon, and on the third day Felicitas lay in bed with a sunstroke. One evening we went for a walk, a neighbour was watching us and called "the family" to tell us not to do it, it was not supposed to be safe. That left only mornings to go out.

We visited local museums:

The Manhyia Palace Museum: the old residence of Otumfuo Agyeman Prempeh I and Otumfuo Sir Osei Agyeman Prempeh II, the thirteenth and fourteenth Kings of Asante;

The Kumasi Fort - Ghana Armed Forces Museum: Large collection of pictures, guns, flags, and other relics detailing the history of the armed forces in Ghana from English colonialism in late 1800's to the present.

We went to various markets and neighbourhoods. Mostly we took the local minibuses, often we went back by (private) taxi due to the heat and fragile health of my daughter.

The city contains many brutalist houses in concrete, surrounded by green banana trees, very red earth and bright light, with plastic and textile waste everywhere that seems to grow out of the ground.

Together with Va-Bene Elikem Fiatsi and the assistants we visited KNUST - the Kumasi Art University - one of the best known or the most famous in the country, located between the residence and the city centre, and the studios of:

- Ulla Deventer;
- Samuel Kortey Baah;
- Hassan Issah.

LECTURE

A lecture about our work took place on 6th January in the courtyard of the Residency.

perfocraze_international

Join us tonight 7:00pm GMT for a presentation by Katrin Woelger on her artistic journey, performance practice and her collaboration with Felicitas.

Katrin @anafagri and Felicitas work as multidisciplinary artists whose performance questions the realities of human experiences, relationships, the family, otherness and self assertion of a society.

Their interactive installations and performances as a duo explore and investigate the need for equal protection, human rights, equal rights for physically challenged, people with disabilities and impairments.

#crazinistartiststudio #perfocrazeinternationalartistresidency #performanceart

VISIBILITY & OTHERISM

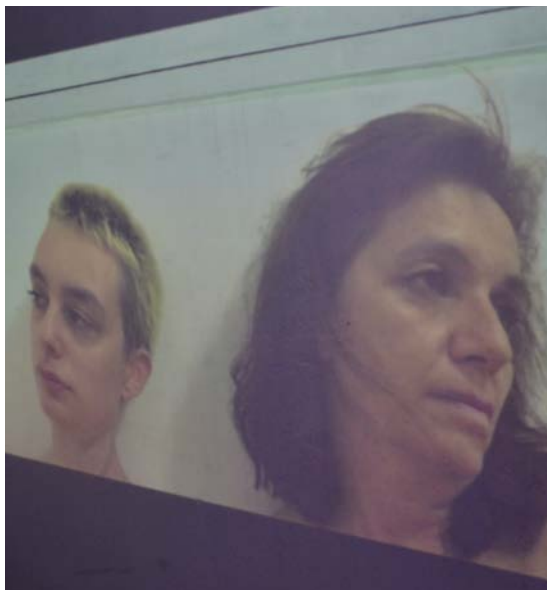
About 15% of the world's population lives with some form of disability, of whom 2-4% experience significant difficulties in functioning (according to WHO 2021).

Felicitas and I have been working together since 2014, starting with performing a status quo. A status quo of our life as mother and daughter and our experience as individual artists. Once a year as a sequel, mostly performing. Every two years we go on a residency to evaluate and to expand our perspectives.

Our collaboration started under my direction and developed into a fully equivalent work. Visibility and otherism are basics. We question intellectualisation and theoretic research as well as we are constructing it (see: N. Katherine Hayles, *Unthought. The power of the cognitive nonconscious*, The University of Chicago press 2017).

We aim to raise the visibility of people with special needs outside the "outsider art – bubble." The health or psychological condition of an artist should not play a role in the evaluation of his/her art, especially it should not override the perception.

People with special abilities are often marginalised. With good intentions and sometimes with compassion they are left in the victim role. Victimisation also plays a role in the former colonised places. I was amazed at how present the topic of colonialism still is. In our case we had a "clash of victims." Who needs more attention, more understanding?



PRIVILEGE

I feel/felt that the opportunity to travel to Ghana at this time in this constellation was a great privilege. In the century before last it was extraordinary for women to travel so far alone; today it is extraordinary for people with special needs to do so, or to visit an artistic residency. But Privilege is also a very sensitive issue in a place where Europeans were privileged per se.

CHALLENGE

We could not be overlooked, we stood out because of our skin colour, which for some meant the representatives of a rich global north, for others we were the descendants of the oppressors. People who are supposed to give. But we were a woman with a disability and an older woman, her mother, both at the bottom of the hierarchy.

The fact that we were therefore impossible to categorise led to invisibility. One day, in front of "China Mall" a global supermarket, Felicitas had an epileptic seizure, and all of a sudden we were totally invisible. It was as if we had vanished. The same thing happened another time at another place.

STUDIO

Since our plan to walk every day was not feasible, we planned a classical performance in front of an audience. We spent the next few weeks gathering materials, ideas and inputs for the performance. These inputs, conversations and other communicative tools of preparation proved rather difficult. It was clear from the start that one can move freely and work anywhere in the residence, the walled house and courtyard. We had to learn that there are cultural differences there, too. I had asked to be allowed to set up a table or something in the courtyard in front of the house, which we could then consider our workplace. Somehow that did not work out. We were offered several times to work in the back of the house, where it was also supposed to be shady, but that seemed too hidden to me, it was also more cramped and above all stiffer than in the big courtyard. We kept trying to use the space and work outside, but as soon as I left something lying around - and my materials were broken glass, old plastic, a wire, an old can or something similar - the things were gone again, although I pointed it out several times. For Felicitas, a table - even a temporary one - would simply have been ergonomically better. She drew on her knees. At some point, we took one of the small tables/stools that were available and then worked in the room, which meant that we were less visible again, but could work more concentrated.

BEAUTIES AND BEASTS

The unusual, extreme, almost 24-hour continuous proximity of mother and daughter - intensified by frequent stays in the room - clearly also led to tensions and both our beasts sometimes came out. Aesthetics/beauty played a role again and again in conversations and observations.

During one of these "room hours" we sat next to each other on the bed. We looked at each other, Felicitas began to make faces and I to answer. This reminded me of Franz Xaver Messerschmidt's heads and I filmed us. This resulted in a series of short videos over the following days. The grimacings has been reduced quite quickly. We set ourselves the task of achieving the greatest possible reduction. The glare of the (daylight) lamp, flickering through the fan, which in turn made a noise that reminded of distant heartbeats, provided the background. One of the videos was shown at the "Love Feast".

RELIGION

There are churches everywhere, at least three in every street, you see a lot of preachers, gospel songs are constantly being sung somewhere around. The country is supplied by missionaries by evangelical churches. This is one of the reasons for discrimination against LGBTQ Communities.

HIERARCHY

The society in Ghana, as we experienced it, was very hierarchical. Also in the residence. The owner Va-Bene Elikem Fiatsi, who had been a pastor before becoming an artist, is on top as the boss, then the family, the assistants and the guests. The roles were there, assigned or crystallised over the course of the four weeks.

MAMA

At some point I had the impression, that I was only perceived as a mother. Most conversations with me revolved around being a mother as an artist or the well-being of my daughter. Mother as a theme was also present through the resident family with two mothers and the two murals that Amina painted on the walls depicting mothers. We addressed the issue by choosing it as the topic for our performance.

QUEEN

"Crown" and "many people" was another starting point. Many people we saw were wearing something on their heads: goods, huge bowls, headdresses. In the museum we saw the different kings and queens, life-size figures or photos.





We found the leaves Felicitas chose to use in the surroundings.
For me, the starting point and goal was the visibility and expansion of space, directing the gaze to below, above and outside, twisting hierarchies, giving up power.





INSTALLATION & PERFORMANCE

23. 1.2021, c. 45 minutes

Material:

Chalk, milk-like liquid, metal, mirror, paper, leaves, plastic, metal leaf, scissors, incense, hair

Actions:

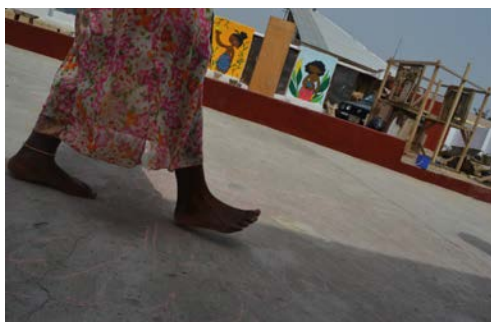
Lying, standing, looking, sitting, asking, having hair cut, burning, singing, speaking, climbing, shouting

Not knowing how the festival would go, we trusted the organisers. In hindsight, we would have changed both the timing and the exact location. As far as the documentation was concerned, I would have done things differently. I had offered to hire one of the assistants as a photographer, which they had refused. They would document everything with two cameras anyway. I shouldn't worry, they always do that. Besides, everything would be broadcast live via facebook and instagram, and I could have these recordings afterwards, too.

On 23 January and the days before, the community was very nervous about the many guests. There was cooking, building a bar, cleaning up, bringing tables and chairs, it looked different every day. For me, who always works site and time specific, this meant daily concept changes.

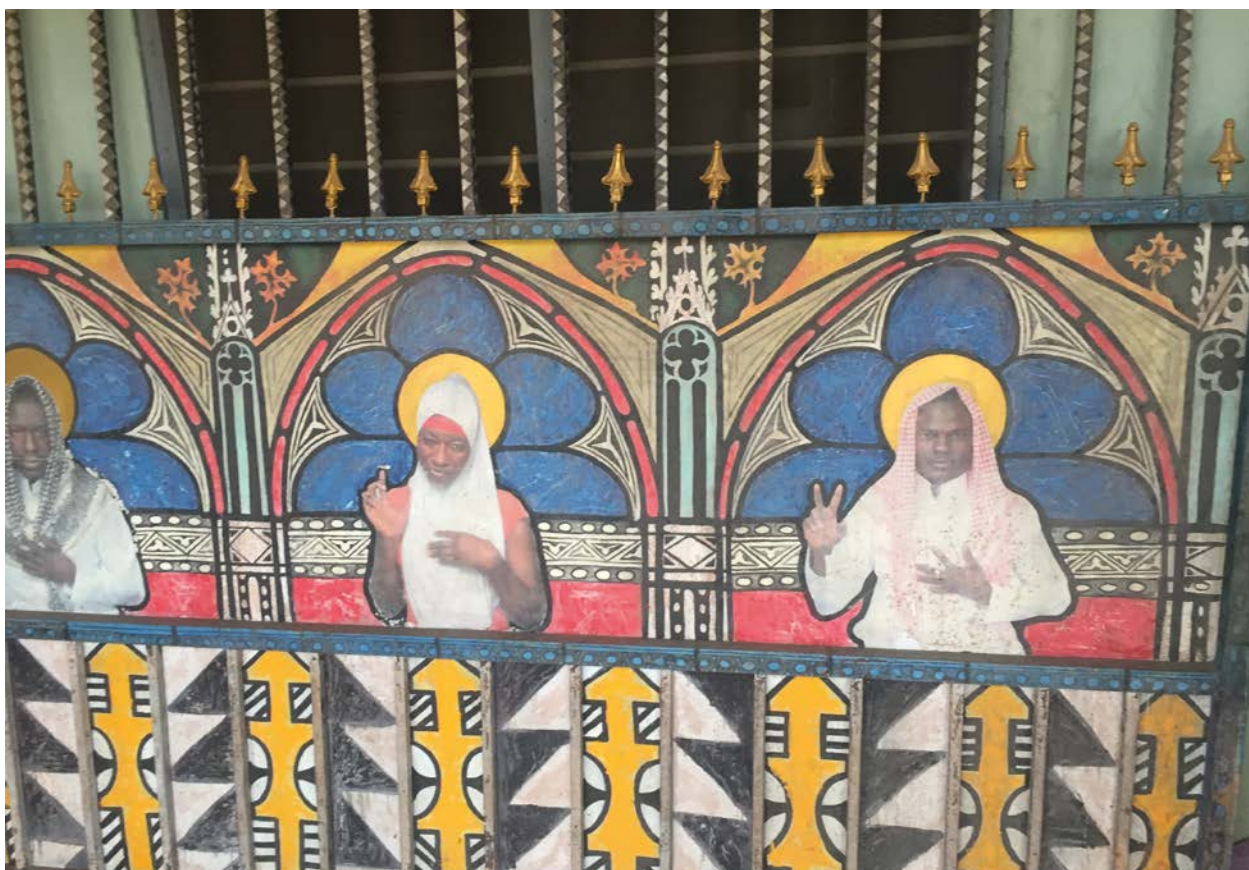
The place designated for our performance was between the house and the space reserved for the audience. Nobody told us that there was a kind of stage set up on the other side and the audience was oriented towards it.

Felicitas' installation consisted of painting the whole area - about 50m² - with hearts. I had gilded patches of paint on the floor and prepared dripping white liquid for the performance, which was supposed to be frozen but wasn't - someone had had to move something around....



Performance (at the residency) by Martin Toloku





An artwork by Hassan Issah



At 5:30 PM, the proposed start, none of the guests were there yet and the team was fully occupied with preparations. Should we start? We started slowly with our actions. I lay down on the floor and Felicitas stood like a statue facing the entrance, we slipped into a "durational performance", without consultation, to start slowly and then increase the rhythm, involving people as they came. The audience was arriving. There were intense moments, when a neighbour, at my and Felicitas' request, cut my hair with the - previously gold-plated - scissors with great force and verve, or when I stood at the top of the water tower and pulled my jacket over my head. The discussed ending would be when I climbed up to the water tower and shouted loudly "Mama" (meaning "grandmother" or "queen" in Ewe according to the colleagues) and ended by welcoming the audience with "Love, Peace and Happiness." There was a wide range of reactions - from enthusiastic to anger or disregard. Unfortunately the organisers had forgotten the end - there was a lot of excitement or they thought that the Durational was the actual performance? There is hardly any documentation. Allegedly, the files were all deleted by mistake.

The way the festival continued, with a stage and very long speeches, the performance could very well have taken place later in the midst of it and the audience. Above all, we would have achieved even more visibility because - the later it got - more and more guests came and then there were also the speeches. But maybe that would have distracted from the original topic: the recognition of the LGBTQ community. And again it was maybe a clash of victims.



ACCRA

Two days after the performance we left for Accra, the capital of Ghana. Accra is an international city on the coast. We visited touristic sites and galleries before leaving back to Europe.

The residency was made possible by a grant from the Ministry of Arts, Culture, Public Service and Sport and the cultural department of the province of Styria.

Katrin Woelger, 2021-03-09

Photo-credits: Katrin Woelger, Valikem Fiatsi, PerfocrazE International Artist Residency

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



Paweł SASIN

Gdańsk University of Technology, Faculty Of Architecture, Department of Visual Arts

SELF PORTRAIT WITH A MASK

“Every *work of art* is the child of *its time*, and, in many cases, the mother of our emotions.”
Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*

The two years 2020 and 2021 were marked by the COVID-19 pandemic – a lengthy period of time in which everyone felt in danger of losing one’s health or life. As a result, many people were experiencing negative emotion, becoming subject to psychological stress: feeling anxious, fearful, frustrated, upset, depressed. In such situations, finding motivations to overcome these feelings is crucial and positive, as it helps people to overcome inactivity and achieve goals. During the phase of stress mobilization, one often experiences elevated efficiency of intellectual and cognitive processes: the ability to make associations and conceive unique ideas is enhanced, as well as one’s sensitivity to stimuli; which results in people accessing a greater range of their potential abilities (Frączek, Kofta, „Frustracja i stres psychologiczny”/ “Frustration and Psychological Stress”).

What I am about to present is an attempt to address the question of the influence which the COVID-19 pandemic, as a socially challenging experience, may have had on the spontaneity and

authenticity of creative imagination possessed by people studying architecture. Obligatory isolation, social distancing and other restraining regulations, dangers stemming from the infectious qualities of the disease, finally the huge number of gravely ill and deceased victims – those circumstance served as a trigger to ask architecture students at the Gdańsk University of Technology to create a piece on the topic *Self Portrait with a Mask* as part of their sculpture course.

It was assumed that the abovementioned circumstance would become a strong context for students’ creative activity. The assignment aimed at each student creating a composition, involving their own bust, that would creatively illustrate the author’s emotional state- sensations, thoughts and feelings experienced at the time of pandemic; along with an additional element – a short description of certain emotions that motivated the author to work. With the information at the back of their heads that the virus is spreading, and inspired by the government regulation that made everyone wear face masks, but at the same time not being literal when it came to the form, each student was obliged to create two black-and-white photographs. The first one – the basis – was to document the person’s appearance, the second one was to present the created piece - *Self*

Portrait with a Mask. Students were free to choose the technique.

Here we present photographic documentation of individual pieces created by students in 2020 and at the beginning of 2021 within the framework of their sculpture course. The course, for obvious safety reasons, was online. This manner of conducting courses by tutors of the Visual Arts Department was compulsory during the spring term of 2019/2020 as well as the winter term of 2020/2021 – during the first and the second wave of the pandemic – so that all students were able to continue their education in an isolated environment, outside the walls of the university. Therefore the presented material may also be analyzed and used to assess the productivity of the abovementioned course having gone online.

Facing the specific convention of the classes, due to the unprecedented situation, academic tutors ensured total creative freedom for their students, and remained engaged in the process by providing regular online consultations. Thus, all authors were supported by their tutors' remarks and guidance offered in a manner that would not interfere with the authentic creative thought or individual expression of each student completing the task, but would gently stimulate imagination. The positive climate of partnership and unforced dialogue enticed everyone's full focus on the task's aim; what is more, it strengthened their faith in the uniqueness of artistic expression. In this situation, an academic tutor has inevitably become the first viewer of numerous a works of art, with a mission to discretely supervise their authors so that the final piece would emerge. And so, we can see the extremely diverse set of artistic forms – unique and individual, stemming from the extraordinary explosion of creative potential. These are mostly unconventional works presenting inorganic visual forms and structural compositions created as an answer to this specific task.

Due to the particular circumstance, the location of realization and, which was often the case, due to the ephemeral character of the pieces, they were photographically documented and submitted via e-mail to be assessed at the end of the term. The next stage, and naturally the final part of the artistic and didactic process, was their permanent exhibition in the representative area at one of the historical

buildings of the Gdańsk University of Technology. This exhibition will include two large-sized photographic boards that would showcase all pieces from the spring term of 2019/2020 and the winter term of 2020/2021. Therefore, it is clear that despite the difficult conditions a monumental set of pieces marking their time was created within this specific course of study, a document of struggle, of everyone's fight with the pandemic which had caused global crisis. This document also illustrates the adaptive response which has ensured our survival (Selye, *The Stress of Life*). Our students, future architects, experienced this response in the form of creative activity, revealing unlimited creative potential and imagination when realizing an artistic task. Employing psychoanalytic theory, developed by Sigmund Freud and those who followed (Freud, *Ego and Defense Mechanisms*), one can associate this positive effect with the students' readiness to sublime their difficult emotions, thoughts and feelings into artistic activity. Sublimation as a psychological skill performed on a bigger, social scale can certainly be life-saving during such a challenging time.

In summary, based on the results of the abovementioned artistic assignment, one can assume that during the extremely trying times of the pandemic the Internet enables us to contact each other and undertake actions; whereas artistic work – remaining a *katharsis* – is a marvelous antidote that in many cases may minimize further development of stress mechanisms.

Acknowledgement

I would like to express my gratitude to prof. Janusz Tkaczyk (died 27th December 2020) for his friendship and wisdom.

Bibliografia

Fraćzek, Agnieszka, Mirosław Kofta. „Frustracja i stres psychologiczny.” In *Psychologia*, ed. Tadeusz Tomaszewski. Warszawa: PWN, 1982.

Freud, Anna. *Ego i mechanizmy obronne*. Warszawa: PWN, 1997.

Selye, Hans. *Stres życia*. Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 1960.

Self-portrait with a Mask
 The first wave of Covid-19 pandemic
 Term IV 2019/2020











Self-portrait with a Mask
The second wave of Covid-19 pandemic
Term III 2020/2021













SZTUKA JAKO GEST PRYWATNY

W artykule Elżbiety Kalinowskiej „*Sztuka jako gest prywatny*” zamieszczonym w *Sztuce i Dokumentacji* nr 18 (2018) i dotyczącym historycznego wydarzenia o tym tytule nie zostały wymienione nazwiska wszystkich uczestników. Publikujemy więc afisz zawierający pełną listę zaproszonych do udziału w tej wystawie.

**BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH I USŁUG PLASTYCZNYCH
UL. PIASTOWSKA 21, KOSZALIN**

wystawa - sympozjum

11-14 wrzesień 1989 ROK

SZTUKA JAKO GEST PRYWATNY

Janusz Bałdyga, Jerzy Bereś, Anna Bohdziewicz, Teresa Bujnowska,
Andrzej Ciesielski, Witosław M. Czerwonka, Andrzej Słowik,
Jerzy Grzegorski, Izabella Gustowska, Elżbieta Kalinowska, Adam
Klimczak, Małgorzata Kościelak, Irena Kozera, Andrzej Lachowicz,
Natalia LL, Danuta Mączak, Antoni Mikołajczyk, Anna Mizak,
Teresa Murak, Ryszard Motkiewicz, Stefan Morawski, Jerzy Busza,
Jolanta Ciesielska, Jerzy Ludwiński, Maria Pinińska-Bereś, Anna
Płotnicka, Zdzisław Pacholski, Anna Maria Potocka, Joanna Przybyła,
Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zofia Rydeł, Zygmunt Rytka,
Mikołaj Smoczyński, Jan Świdziński, Ryszard Tokarczyk, Zbigniew
Warpechowski, Ryszard Winiarski, Stanisław Wolski, Ewa Zarzycka,
Janusz Zagrodzki.

**OTWARCIE DNIA 11 WRZEŚNIA 1989 ROKU O GODZ. 16.00
BWA, UL. PIASTOWSKA 21**

GA LE RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO.
 Dokumenty Artystów 7
 ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY.
 Artists' Documents 7
 GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI.
 Documents d'Artistes 7

Leszek BROGOWSKI

Założenia Programowe 7

Andrzej Pierzgalski (1938–2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Posłanka Gujany Francuskiej do parlamentu Christiane Taubira była w 2001 roku sprawozdawczynią ustawy znanej jako ustawa Taubiry, której artykuł 1 stanowi co następuje: „Republika Francuska uznaje, że transatlantycki handel niewolnikami, jak również handel na Oceanie Indyjskim z jednej strony, i niewolnictwo, z drugiej strony, popełniane od XV wieku w obu Amerykach i na Karaibach, na Oceanie Indyjskim i w Europie wobec ludności afrykańskiej, indiańskiej, malgaskiej i indyjskiej, stanowią zbrodnię przeciwko ludzkości.” Po trzech wiekach tej zbrodniczej praktyki, której nie zapobiegło kilka przejmujących świadectw, takich jak sprawozdania Bartolomégo de las Casasa, rewolucja francuska zniosła niewolnictwo w 1794 roku, ale Napoleon przywrócił je w 1802 roku. Niewolnictwo zostało ostatecznie zniesione we Francji w połowie dziewiętnastego wieku, a nieco później w Stanach Zjednoczonych, ale za zbrodnię – zbrodnię przeciwko ludzkości – uznano je prawie dwa wieki później. Mimo tak wielkiego opóźnienia po przegłosowaniu ustawy Taubiry podniosły się we Francji głosy, by uczyć w szkołach o „pozytywnym bilansie” kolonizacji. Oznacza to, że ideologia

dominacji kolonialnej jest wciąż głęboko zakorzeniona nie tylko w umysłach ludzi, lecz przede wszystkim w kulturze, z której trudno ją wykorzenić. W *Mitologiach* Roland Barthes pokazuje to na budujących przykładach, zwłaszcza z okładek i sprawozdań *Paris Match*, który w tamtych czasach sprzedawał się w nakładzie miliona pięciuset tysięcy egzemplarzy:

(...) wysiłki etnologów zmierzające do demistyfikacji kwestii Czarnych, od dawna przestrzegana przez nich skrupulatna ostrożność, która zmusza do używania niejasnych pojęć typu „Pierwotny” lub „Archaiczny,” intelektualna uczciwość ludzi, takich, jak Mauss, Lévi-Strauss lub Leroi-Gourhan, w zmaganiach ze starą i zakamuflowaną terminologią rasową, pozwolą nam łatwiej zrozumieć jeden z głównych przymusów, którym ulegamy: przygnębiający rozbrat między wiedzą i mitologią. Nauka idzie szybko i prostą drogą, ale przedstawienia zbiorowe nie dotrzymują jej kroku, spóźnione o setki lat, utrzymywane stale w błędzie przez władzę, wysokonakładową prasę i wartości porządku.¹

Dokumentacja przygotowana przez Émilie Blanc wpisuje się w nurt studiów postkolonialnych, które prace Barthes'a zapowiadały już w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, ale które od końca lat siedemdziesiątych rozwijały się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Po dekoloni-

zacji kultura kolonizatorów nie została jeszcze zdekolonizowana. Drogę do tej dekolonizacji uTORował opublikowany w 1978 roku *Orientalizm* Edwarda Saïda. Ważne prace naukowe powstały później we Francji, ale nie ominął ich los wszelkich prac krytycznych: zostały ostatnio oskarżone o „islamo-lewackość,” która miałaby się rozwinąć w ramach francuskiego uniwersytetu (oskarżenie wysunięte przez samą minister szkolnictwa wyższego i badań naukowych). Ale niezależnie od tych anegdotycznych przewrotności losu nauka zajęła się nowymi tematami i problemami, na przykład twórczością czarnoskórych artystek, w tym Combahee River Collective. Tak jest w przypadku Blanc, której praca doktorska została nagrodzona przez Institut du Genre w Paryżu.² W istocie bycie kobietą i osobą czarnoskórą oznacza narażenie na kumulację dyskryminacji, której społeczeństwo nie było gotowe dostrzec i uznać. Podjęcie tej kwestii należało do samych czarnoskórych artystek. Tylko one mogły postawić się w sytuacji badaczy, aby uniknąć stroniczego podejsia.

Podobnie jak Barthes we Francji, zajmowały się one dokumentami kulturowymi, symbolami i mitologią. Gdy weźmiemy pod uwagę niedawny tragiczny przykład: śmierć George'a Floyda, uduszonego 25 maja 2020 roku przez policjanta z Minneapolis, Derecka Chauvina, łatwo dostrzec bitwę prawną o dokument wideo rejestrujący agonię Floyda, która trwała 9 minut i 29 sekund. Ten dokument, który świadczy o tragicznym wydarzeniu, nie może jednak wyjaśnić, dlaczego w Stanach Zjednoczonych czarnoskóry człowiek jest trzy razy bardziej narażony na śmierć z rąk policji niż biały. Z drugiej strony, stereotypy dotyczące osób czarnoskórych, widziane w filmach i reklamach, słyszane w przysłowiaach, a nawet w codziennym języku, który socjolingwiści starają się zdekonstruować, mogą w pewnym stopniu tłumaczyć tę statystykę. Dla Barthes'a wyrazem tych stereotypów były okładka lub fotoreportaż z *Paris Match*.

Natura tych dokumentów odróżnia je od wspomnianego dokumentu wideo, wokół nich nie może być i nie będzie żadnych batalii prawnych, ponieważ są one wszędzie i nawet gdybyśmy chcieli, nigdy nie moglibyśmy sprawić, by zniknęły. Są one wszędzie i są częścią zbiorowej mentalności, która ignoruje ich wielorakie znaczenia. To wła-

śnie takie dokumenty stały się przedmiotem badań Betye Saar i Michelle Cliff. Sama kultura jest dla nich dokumentem, świadectwem i eksponatem. Nie pojawia się pytanie o prawdziwość dokumentu: jest on prawdziwy, ponieważ istnieje. Nie pojawia się też kwestia archiwów, bo kultura stanowi ich niewyczerpany rezerwuuar. Dokumenty te nie są śladami epoki, bo to one ją tworzą i są epoką.

By spojrzeć na te dokumenty inaczej i przeczytać je w nowy sposób, pod nowym kątem, potrzeba świadomości i odwagi, ale także adekwatnego aparatu krytycznego. Siła zadawania pytań jest dla badacza równie ważna, jak metodologia; ta ostatnia określa jego przedmiot, ta pierwsza wytwarza nową wiedzę. O ile jednak prawdziwość tego typu dokumentów jest niepodważalna, o tyle ich znaczenie musi zostać zbadane i zreinterpretowane, a do tego niezbędna jest epistemologia interpretacji, która pozwoli przebić się przez nieświadomość, indywidualną i zbiorową (przez ideologię), w sensie lacanowskim czy marksowskim. Wiedza, którą tworzą badacze, jest uwarunkowana znaczeniem, jakie nadają oni dokumentom i faktom. Fakty, dokumenty i dyskursy nie są tylko tym, czym są, a znaczący wkład studiów postkolonialnych i *gender studies* polega na metodologii, która umożliwia odczytanie innego dyskursu w oficjalnym dyskursie, dostrzeżenie innego obrazu w banalnym obrazie i inne zrozumienie przedstawienia w obiegowym przedstawieniu.

Ale dokumentacja przygotowana przez Blanc celebrytuje przede wszystkim odwagę i metodę artystek, tych czarnoskórych kobiet artystek, które od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku poczynając podjęły się tej pracy badawczej, najpierw w sztuce, za pomocą metody *détournement* i rekontekstualizacji, ale przede wszystkim poprzez zajęcie stanowiska, nierozłącznie etycznego i estetycznego, artystycznego i politycznego. Zobaczymy w artykule Blanc, jak ta walka została uznana dziesiątki lat później, tak jak niewolnictwo, nierozzerwalnie związane z kolonizacją, zostało uznane za zbrodnię przeciwko ludzkości... pięć wieków po jego wynalezieniu przez zachodnie mocarstwa. Niektóre bitwy i badania trzeba wpisać w długi czas historii. Wystarczy na nowo przeczytać *W pustyni i w puszczy*,³ aby zrozumieć szmat drogi, który trzeba jeszcze przebyć.

Programme Assumptions 7

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) established and managed the A4 Gallery in Łódź, in the seventies. In 2012 the Art and Documentation journal created a gallery dedicated to him. Since 2018 Leszek Brogowski has been authoring the gallery's programme.

Christiane Taubira, a member of the National Assembly of France for French Guiana, was the driving force behind the 2001 law – known as *Taubira Law*, – whose first article stated as follows: “The French Republic recognizes both the transatlantic and Indian Ocean Negro slave trade, on the one hand, and slavery itself, on the other, that were practiced from the 15th century, in the Americas, the Caribbean, the Indian Ocean, and Europe against African, Amerindian, Malagasy and Indian populations, as constituting crimes against humanity”. After three centuries of this atrocious practice which had not been prevented even by several poignant testimonies, such as that of Bartolomé de las Casas, the French Revolution prohibited slavery in 1874, yet Napoleon reestablished it in 1892. Finally, slavery was outlawed in France in the mid-nineteenth century, the United States did the same sometime afterwards; however, it was only recognized as a crime – a crime against humanity – nearly two centuries later. Despite this late recognition, soon after the acknowledgement of the Taubira Law in France, there was a project to teach schoolchildren about the “positive balance” of colonization. This means that the ideology of colonial dominance is still deeply rooted not only in the minds of people, but mostly in their culture where it remains difficult to eradicate. In his essays gathered under the title *The Eiffel Tower and Other Mythologies* Roland Barthes brings forth some exemplary evidence of the problem, present mostly on the covers and reports issued by *Paris-Match* which at that time, was sold in 1 500 000 copies:

(...) the ethnologists' efforts to demystify the Black phenomenon, the rigorous precautions they have long since taken

when obliged to employ such ambiguous notions as “Primitives” or “Archaic Societies”, the intellectual probity of such men as Mauss, Lévi-Strauss, or Leroi-Gourhan confronting the old racial terms in their various disguises, we will better understand one of our major servitudes: the oppressive divorce of knowledge and mythology. Science proceeds rapidly on its way, but the collective representations do not follow, they are centuries behind, kept stagnant in their errors by power, the press, and the values of order.¹

The documentation prepared by Émilie Blanc is consistent with the postcolonial studies, begun by the works of Roland Barthes as early as in the fifties, but developed – mainly in the United States – until the end of the seventies. After decolonization, the culture of colonizers has yet remained to be decolonized, and the way to this was paved by Edward Saïd's *Orientalism*, published in 1978. Due to this, some important scholarly articles were written in France afterwards; however, they have shared the fate of all other critical works: accused of being “Islamic and leftist” – a flaw allegedly spread within the French University – the accusation was ushered in by the Minister of Higher Education and Research herself. Still, in spite of these anecdotal obstacles, scholars have taken up new topics and problems, such as the work of black female artists, including the Combahee River Collective. It is so in the case of Émilie Blanc whose doctoral dissertation was awarded by the Institut du Genre in Paris.² Indeed, being a woman, and an African-American one, marks a culmination of discrimination that remained unrecognized by the unprepared society; what is more, bringing this issue forth became the task of the black female artists themselves. Only they could turn themselves into researchers therefore avoiding a prejudiced approach.

Like Roland Barthes in France, they researched cultural documents, symbols and mythology. If we take into account a recent tragic example, the death of George Floyd – choked on May 25, 2020 by Dereck Chauvin – a policeman

in Minneapolis, we notice very clearly the juridical battle concerning a video documenting his agony which lasted for 9 minutes and 29 seconds. This document, however, serving as evidence of a tragic occurrence, cannot provide us with the reason why in the United States a black person is three times more prone to be killed by police than a white one. On the other hand, stereotypes concerning African Americans, present in films, publicity, proverbs and even in the everyday language – which sociolinguists are trying to deconstruct – can provide some insight into the statistics. For Barthes it was the covers or news photographs published in *Paris-Match*.

The nature of these documents is different than that of the abovementioned video, they will never inspire a juridical battle because they are everywhere, and even if we wanted them to disappear, we would never be able to erase them. They are abundant and they are part of a collective mentality which ignores multifaceted meanings. Such documents became the research subject of Betye Saar and Michelle Cliff. Here the culture itself is a document, a testimony, an exhibit. There is no question of the document's authenticity: it is authentic, since it exists. Neither does the question of archives arise, since culture remains an inexhaustible source. These documents are not *evidence of* the era, they are the era, they create it.

In order to see these documents differently, read them from a different perspective and find a new angle, one needs to be conscious and courageous as well as in possession of an adequate critical apparatus. The power of enquiry is as important to a researcher as his or her methodology; the latter defines his/her subject, the former produces fresh knowledge. Since even though the authenticity of such documents is undisputable, their meaning needs to be thoroughly researched and reinterpreted, and that requires an epistemology of interpretation that will allow one to break through the lack of individual and collective consciousness (through ideology), in a Lacanian or Marxian sense. The knowledge that researchers create is conditioned by the meaning they assign to documents and facts. For facts, documents and discourses are not

only what they are, and the immense contribution of postcolonial as well as gender studies relies on a methodology that enables one to decode and see a different discourse within the official discourse, a different image within a trivial image, a different representation within a common representation.

Still, the documentation prepared by Émilie Blanc celebrates mostly the courage and the method of female *artists*, these black women-and-artists, who took up the arduous task in the seventies by starting their research in the realm of art, with the use of the *détournement* method as well as recontextualisation, but primarily by taking a stand – inextricably ethical and political, artistic and political. In the article by Émilie Blanc we will see how (in the same way as the slavery that was indissolubly bound with colonization was recognized as a crime against humanity five centuries after being invented by western empires), this fight came to be recognized decades later. Some battles and researches have to poignantly follow the long line of history. It is enough to reread Henryk Sienkiewicz's classic novel *In Desert and Wilderness*³ to understand the length of the way we still need to go.

Hypothèses du Programme 7

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

Députée de la Guyane française, Christiane Taubira a été, en 2001, rapporteure de la loi dite « loi Taubira », dont l'article 1 stipule que « La République française reconnaît que la traite négrière transatlantique ainsi que la traite dans l'océan Indien d'une part, et l'esclavage d'autre part, perpétrés à partir du XV^e siècle, aux Amériques et aux Caraïbes, dans l'océan Indien et en Europe contre les populations africaines, amérindiennes, malgaches et indiennes constituent un crime contre l'humanité. » Après trois siècles de cette pratique criminelle, que n'ont pas empêché quelques témoignages poignants, comme celui de Bartolomé de las Casas, la Révolution française a aboli l'esclavage en 1794, mais Napoléon l'a rétabli dès 1802. Définitivement aboli en France au milieu du XIX^e siècle, un peu plus tard aux États-Unis, l'esclavage est donc finalement reconnu comme crime – crime contre l'humanité – presque deux siècles plus tard, et pourtant, les voix se sont élevées en France suite à cette reconnaissance, pour qu'on enseigne à l'école le « bilan positif » de la colonisation. Qu'est-ce à dire sinon que l'idéologie de la domination coloniale est encore profondément ancrée non seulement dans les têtes, mais surtout dans la culture, dont il est difficile de la sortir. Dans *Mythologies* Roland Barthes le montre sur quelques exemples édifiants, notamment les couvertures et les reportages de *Paris Match*, vendu à l'époque à 1.500.000 exemplaires:

(...) les efforts des ethnologues pour démystifier le fait nègre, les précautions rigoureuses qu'ils observent déjà depuis fort longtemps lorsqu'ils sont obligés de manier ces notions ambiguës de "Primitifs" ou d'"Archaiques", la probité intellectuelle d'hommes comme Mauss, Lévi-Strauss ou

Leroi-Gourhan aux prises avec des vieux termes raciaux camouflés, on comprendra mieux l'une de nos servitudes, majeures : le divorce accablant de la connaissance et de la mythologie. La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre.¹

Le dossier préparé par Émilie Blanc s'inscrit dans la lignée des études postcoloniales, que Barthes annonce dès les années 1950, mais qui vont se développer surtout et d'abord aux États-Unis à partir de la fin des années 1970. En effet, après la décolonisation, il restait encore à décoloniser la culture des colonisateurs, et l'ouvrage d'Edward Saïd, *Orientalism*, publié en 1978, y ouvre la voie. Les travaux scientifiques importants se sont développés plus tard en France, non sans subir le sort de tout travail critique, se voyant récemment accusés confusément d'« islamo-gauchisme », qui se serait développé au sein de l'université française, accusation portée par sa propre ministre de tutelle. Mis à part ces aléas anecdotiques touchant la science, de nouvelles problématiques ont été découvertes et abordées par la science, notamment lorsque le regard des chercheurs s'est porté sur le travail des artistes-femmes noires à partir des années 1970, notamment sur le Combahee River Collective : tel est le cas d'Émilie Blanc² dont la thèse de doctorat a été primée par l'Institut du Genre à Paris. En effet, être femme et noire, c'est subir les discriminations cumulées que les sociétés n'étaient pas prêtes à voir et à reconnaître, et c'était aux artistes-femmes noires elles-mêmes de se saisir de la question. Elles seules pouvaient se mettre en position de chercheuses pour éviter une approche biaisée.

Comme Roland Barthes en France, elles se sont attaquées aux documents culturels, aux symboles et à la mythologie. En effet, si l'on prenait le tragique exemple récent, la mort de George Floyd, étranglé le 25 mai 2020 par Derek Chauvin, policier de Minneapolis, on constaterait une bataille judiciaire autour du document vidéo

enregistrant son agonie qui a duré 9 minutes 29 secondes. Ce document, qui témoigne d'un événement tragique ne peut pourtant pas expliquer pourquoi aux États-Unis un Noir a trois fois plus de chance d'être tué par la police qu'un homme blanc. En revanche, les stéréotypes des Noirs, tels qu'on peut en voir au cinéma et dans la publicité, qu'on peut entendre dans les proverbes, voire dans le langage quotidien que les sociolinguistes cherchent à décortiquer, peuvent apporter des éléments de la compréhension de cette statistique. Pour Barthes, il s'agissait d'une couverture ou d'un photoreportage de *Paris Match*.

Ce sont les documents dont la nature est différente de celle de la vidéo évoquée ci-dessus ; autour de ces autres documents il ne peut y avoir de batailles judiciaires, car ils sont partout et même si on le voulait, on ne pourrait jamais les faire disparaître. Ils sont partout et font partie de la mentalité collective qui en ignore le sens et les enjeux. C'est à de tels documents – comme on le verra dans le dossier d'Émilie Blanc – que se sont attaquées Betye Saar et Michelle Cliff, en les prenant comme objet d'étude. Ici, c'est la culture même qui est document, témoignage et pièces à conviction. La question de sa véracité ne se pose pas : ces documents sont vrais, puisqu'ils existent. La question des archives ne se pose pas non plus, car la culture en constitue le réservoir inépuisable. Ils ne sont pas traces d'une époque, car ils font l'époque.

En revanche, il faut une prise de conscience, il faut le courage pour pouvoir regarder et lire ces documents d'une nouvelle manière et sous un angle nouveau, et il faut disposer d'un appareil critique adéquat. La force d'interrogation compte pour le chercheur autant que la méthodologie ; celle-là détermine son objet, celle-ci en produit de nouvelles connaissances. Mais autant la véracité de ce type de documents n'est pas en jeu, autant leur sens doit être exploré et réinterprété, et pour cela une épistémologie de l'interprétation est nécessaire pour percer l'inconscient, individuel et collectif (idéologie), au sens lacanien ou marxien. Les connaissances que produisent les chercheurs sont conditionnées par le sens qu'ils donnent aux documents et aux faits. Les faits,

documents et discours ne sont pas que ce pour quoi ils se donnent, et l'apport considérable des études postcoloniales et des études de genre consiste dans une méthodologie qui permet de lire un autre discours dans le discours officiel, de voir une autre image dans une image banalisée, de percevoir une autre représentation dans une représentation courante.

Mais dans le dossier préparé par Émilie Blanc, on célèbre surtout le courage et la méthode des artistes, de ces artistes-femmes noires, qui, dès les années 1970, ont su, par une méthode de détournement et de recontextualisation, mais surtout par une prise de position – indissociablement éthique et esthétique, artistique et politique –, mener ce travail de recherche d'abord dans l'art. On verra en lisant son article comment ce combat a été reconnu des décennies plus tard, tout comme l'esclavage, indissociable de la colonisation, a été reconnu comme crime contre l'humanité... cinq siècles après son invention. Il y a des combats et des recherches qu'il faut inscrire dans la durée. Il suffit de relire *W Pustyni i w puszczy (Le Gouffre noir)*³ pour mesurer l'ampleur du travail qui reste à faire.

Przypisy

¹ Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 93–94.

² Émilie Blanc, „Sous le soleil noir de Californie,” *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Wydana w latach 1910–1911 powieść Henryka Sienkiewicza, na której wychowało się kilka pokoleń polskiej młodzieży, przedstawia karykaturalny obraz Afryki i jej mieszkańców i w szczególnie bezrefleksyjnym duchu propaguje ideologię dominacji kolonialnej, uprawomocnia eksterminację ludów kolonizowanych oraz okazuje pogardę kulturom i ludom kolonizowanym.

Notes

¹ Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, translated by Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1997), 37–38.

² Émilie Blanc, „Sous le soleil noir de Californie,” *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Henryk Sienkiewicz, *In Desert and Wilderness* [*W pustyni i w puszczy*], translated from Polish by Max A. Drezmal, first edition in English (Boston: Little, Brown, and Company, 1917). The novel, first published in years 1910–1911, has remained a compulsory book to read in Polish primary schools for many years; it presents a grotesque image of Africa and its inhabitants, as it propagates, blindly, uncritically, the ideology of colonial dominance, it legitimizes the extermination of the colonized people, while showing resentment towards the locals as well as their cultures.

Notes

¹ Roland Barthes, *Mythologies* (1957) (Paris : Seuil, coll. « Point », 1970), 66–67.

² Émilie Blanc, « Sous le soleil noir de Californie », *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Roman pour la jeunesse de Henryk Sienkiewicz, publié en 1910–1911, qui véhicule une image caricaturale de l’Afrique et de ses habitants et, dans l’esprit particulièrement irréflecti, promeut l’idéologie de la domination coloniale, légitime l’extermination des peuples colonisés et manifeste le mépris pour les cultures et peuples colonisés. *Le Gouffre noir* [*W pustyni i w puszczy*], publié en France pour la 1^{re} fois en 1934, traduit par Paul Cazin, illustré par Maurice Toussaint (Paris: F. Nathan, collection « Aventures et voyages »), 228 p.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

SZTUKA I POLITYKA
W PERSPEKTYWIE
CZARNYCH,
FEMINIZMÓW LAT
SIEDEMDZIESIĄTYCH
I OSIEMDZIESIĄTYCH
DWUDZIESTEGO
WIEKU

ART AND POLITICS
THROUGH THE LENS
OF BLACK
FEMINISMS
IN THE 1970s AND
1980s

ART ET POLITIQUE
AU PRISME DES
FÉMINISMES NOIRS
DANS LES ANNÉES
1970 ET 1980

Przedrukowany poniżej artykuł Michelle Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" (1982), zaproponowany został do galerii dokumentów sztuki przez Émilie Blanc, która jest autorką krytycznej, uzupełnionej ikonografią, analizy tego dokumentu.

The article by Michelle Cliff, reprinted below, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" (1982), was proposed for the art document gallery by Émilie Blanc, who is the author of a critical analysis of this document, supplemented by iconography.

L'article de Michelle Cliff, « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » (1982) est ici reproduit en facsimilé sur une proposition d'Émilie Blanc qui, par la suite, en effectue une analyse critique, et complétée par un dossier iconographique en lien avec l'article.

O dokumencie

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku powstaje wiele kolektywów kobiecych lub feministycznych, aby walczyć z przejawami dyskryminacji w sferze artystycznej. Artystki, kuratorki wystaw i historyczki sztuki organizują wydarzenia, tworzą struktury artystyczne, publikują teksty analizujące mechanizmy wykluczania kobiet jako grupy społecznej czy też zakładają czasopisma. To w kręgu feministycznej prasy artystycznej ukazuje się dokument reprodukowany w postaci faksymile (oryginalne wymiary: 24,13 x 29,21 cm): artykuł „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists” Michelle Cliff, ogłoszony w 1982 roku w *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Obok innych czasopism, takich jak *Chrysalis* i *Feminist Art Journal*, pismo to stawia sobie za cel upowszechnianie alternatywnych sposobów myślenia o sztuce. Nie proponując ani recenzji wystaw, ani monograficznej prezentacji artystów – dwóch najczęstszych form krytyki sztuki, określa ono swój charakter jako pisma idei, łączącego sztukę i politykę. Jego funkcjonowanie opiera się na modelu współpracy, zbudowanym wokół „kolektywu matki” i kolektywów tematycz-

nych, zgodnie z feministycznymi zasadami niehierarchiczności. Między rokiem 1977 a 1993 ukazuje się dwadzieścia siedem numerów, z których każdy dotyczy odrębnej tematyki (wszystkie numery są dostępne online: <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Tekst Cliff ukazuje się w numerze piętnastym, poświęconym rasizmowi w sztuce, społeczeństwie i ruchach feministycznych, a jej artykuł wstępny ma ten wyjątkowy charakter, że jest zapisem słów członkiń kolektywu, pochodzących z nagranej rozmowy, w czym wyraża się wola kolektywu tematycznego wypowiedzianą się wieloma głosami. Autorka analizuje polityki przedstawiania czarnoskórych kobiet w Stanach Zjednoczonych, w tym twórczość artystki Betye Saar.

O Michelle Cliff

Urodzona w 1946 roku w Kingston, Michelle Cliff wychowuje się na Jamajce i w Stanach Zjednoczonych. Po studiach odbytych najpierw w Wagner College (Nowy Jork), a następnie w Instytucie Warburga (Londyn) opisała, jak jej studia nad włoskim renesansem przemilczały proceder atlantyckiego handlu niewolnikami, który był mu współczesny. W 1975 roku, pracując jako edytor-

ka w wydawnictwie W.W. Norton & Co, spotyka poetkę Adrienne Rich, z którą będzie dzielić życie. Dołączywszy w 1977 roku do warsztatu pisania dla kobiet, zaczyna ogłaszać w następnym roku poematy prozą i eseje w lesbijskich pismach artystycznych i literackich, takich jak *Sinister Wisdom* (1976), które wydaje wspólnie z Rich od roku 1980. Poświęcając się wtedy pismu i pracy pisarskiej, publikuje w tym samym roku swą pierwszą książkę *Claiming and Identity They Thought Me to Despise*. W 1983 roku otrzymuje pierwszy etat w szkolnictwie wyższym na uniwersytecie w Norwich (Vermont). W latach osiemdziesiątych należy też do komitetu redakcyjnego feministycznego czasopisma *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, a jej teksty ukazują się w najważniejszych antologiach literatury feministycznej, takich jak *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) i *Making Face / Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Jej teksty, w tym trzy powieści: *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987) oraz *Free Enterprise* (1993), zgłębiają przede wszystkim tematykę dziejopisarstwa, rasizmu, homofobii i tożsamości. Cliff zmarła w 2016 roku w Santa Cruz (Kalifornia).

O Betye Saar

Urodzona w 1926 roku w Los Angeles (Kalifornia), Betye Saar wiąże się na początku lat pięćdziesiątych, po uzyskaniu dyplomu Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles, z Curtisem Tannau; pragnęła studiować w Chouinard Art Institute, lecz nie miała takiej możliwości z powodu dyskryminacyjnej w owym czasie polityki tej instytucji. Oboje artyści tworzą pracownię biżuterii i przedmiotów emaliowanych. Wykonując również pracę asystentki socjalnej, Saar poznaje wielu artystów z Los Angeles, w tym Charlesa White'a, z którym będzie uczyć w Otis Art Institute. Poczynając od lat sześćdziesiątych Saar zaczyna wykonywać asambláže z przedmiotów, które zbiera. To działanie twórcze czerpie inspirację zwłaszcza z *Watts Towers* (1921–1954) Simona Rodii, imponującej instalacji pod gołym niebem, zbudowanej głównie z surowców wtórnych, którą Saar widywała w dzieciństwie,

przebywając u swojej babci w dzielnicy Watts (Los Angeles). Na jej twórczych działaniach odciska trwale piętno wiele wydarzeń z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w tym wystawa Josepha Cornella (1903–1972), pokazującego w roku 1967 swoje asambláže w pudełkach w Pasadena Art Museum, zabójstwo bojownika o prawa obywatelskie Martina Luthera Kinga w 1968 roku czy wreszcie lektura artykułu „Accumulation: Power and Display in African Sculpture” historyka sztuki Arnolda Rubina, opublikowanego w *Artforum* w roku 1975. Od końca lat sześćdziesiątych Saar jest obecna na artystycznej scenie feministycznej, w tym na *25 California Women Artists*, uznawanej za pierwszą w Kalifornii wystawę poświęconą wyłącznie artystkom współczesnym (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Jej twórczość, eksplorująca przede wszystkim tematy związane z pamięcią, duchowością i rasizmem, była przedmiotem dwóch niedawnych wystaw: w Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and response*, 2019–2020) oraz w Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019–2020). Otrzymała nagrodę Wolfgang Hahn Prize w 2020 roku, Saar została wybrana w następnym roku na członka Amerykańskiej Akademii Sztuki i Literatury.

Podziękowania

Pragnę najszczerzej podziękować Leszkowi Brogowskiemu i Christopherowi Davisowi, Christine Rivalan Guégo i Évelyne Toussaint, a także Michaelowi Crowleyowi z bibliotek City College of New York oraz Mary Skarbek i Francesce Consagra z galerii Roberts Projects (<http://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) za pomoc i wsparcie przy publikacji tej dokumentacji.

About the document

In the late 1960s and early 1970s in the United States, several women's or feminist collectives emerged to fight against discrimination in the art world. Artists, curators and art historians organized events, created art organizations, published texts or founded magazines. The document reproduced in facsimile (original dimensions: 9.5 x 11.5 in) is part of the feminist art press: the article "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" by Michelle Cliff, was published in 1982 in *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Alongside other feminist art magazines, such as *Chrysalis* and *Feminist Art Journal*, *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* aimed to support alternative ways of thinking about art. It didn't publish reviews of exhibitions, nor monographic features on contemporary artists – both of which are common forms of art criticism. It defined itself as an idea-oriented journal, devoted both to art and politics. The journal embraced a collaborative model, based on a mother collective and issue collectives, in line with the non-hierarchical feminist principles. Between 1977 and 1993,

twenty-seven issues were published, each dealing with a specific topic (all issues are available online: <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Cliff's text is included in issue 15, dedicated to racism in art, society and feminist movements, whose editorial has the singularity of transcribing a taped conversation between the members of the issue collective, which reflects their wish to make several voices heard. In her article, Cliff analyzed the politics of representation of Black women in the United States, including the work of artist Betye Saar.

About Michelle Cliff

Born in 1946 in Kingston, Michelle Cliff grew up in Jamaica and the United States. She earned a bachelor's at Wagner College and did her graduate work at the University of London's Warburg Institute. She has recounted how her studies of the Italian Renaissance didn't take into account the contemporary slave trade. In 1975, while working as an editor at W.W. Norton & Co., she met poet Adrienne Rich, with whom she formed a lifelong partnership. After joining a women's writing workshop in 1977, she began

publishing prose poems and essays the following year in lesbian art and literary journals, such as *Sinister Wisdom* (1976), which she started co-editing with Adrienne Rich in 1980. She then concentrated on the journal and her writing, and published her first book *Claiming an Identity They Taught Me to Despise* that same year. In 1983, she began teaching at Norwich University's Vermont College Campus. During the 1980s, she also served on the editorial board of the feminist journal *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, and her work was included in key anthologies of feminist literature, such as *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) and *Making Face/Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Her writings, including her three novels *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987), and *Free Enterprise* (1993), explore issues of historiography, racism, homophobia, and identity, among other things. Michelle Cliff passed away in 2016 in Santa Cruz, California.

About Betye Saar

Born in 1926 in Los Angeles, California, Betye Saar partnered with Curtis Tann in the early 1950s after graduating from the University of California, Los Angeles - she would have liked to study at the Chouinard Art Institute, but was unable to do so because of the institution's discriminatory policy at the time. The two artists set up a workshop to create jewelry and enameled objects. While also working as a social worker, she met several Los Angeles artists, including Charles White, with whom she taught at the Otis Art Institute. In the 1960s, Saar began making assemblages from objects she collected. This creative process was inspired by Simon Rodia's *Watts Towers* (1921-1954), an imposing outdoor installation made primarily of recycled materials that she used to see as a child at her grandmother's house in the Watts neighborhood. Several events in the 1960s and 1970s had a lasting impact on her art practice, including the 1967 exhibition at the Pasadena Art Museum of Joseph Cornell (1903-1972) showing his boxed assemblages, the assassination of civil

rights activist Martin Luther King Jr. in 1968, and her reading of the article "Accumulation: Power and Display in African Sculpture" by art historian Arnold Rubin published in *Artforum* in 1975. In the late 1960s, Saar began to participate in the feminist art scene, such as *25 California Women Artists*, considered the first exhibition devoted solely to contemporary women artists in California (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Exploring primarily the subjects of memory, spirituality, and racism, her work has been displayed in two recent exhibitions at the Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and Response*, 2019-2020) and the Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019-2020). After receiving the Wolfgang Hahn Prize in 2020, Saar was inducted into the Academy of Arts and Letters the following year.

Acknowledgments

I would like to warmly thank Leszek Brogowski and Christopher Davis Christine Rivalan Guégo and Évelyne Toussaint, as well as Michael Crowley of the City College of New York Libraries and Mary Skarbek and Francesca Consagra of Roberts Projects Gallery (<https://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) for their help and support.

Sur le document

Au tournant des années 1960 et 1970 aux États-Unis, plusieurs collectifs de femmes ou féministes se forment afin de lutter contre les discriminations dans le domaine artistique. Des artistes, des commissaires d'exposition et des historiennes de l'art organisent des événements, créent des structures artistiques, publient des textes analysant les mécanismes d'exclusion des femmes en tant que groupe social ou encore fondent des revues. C'est au sein de la presse féministe artistique que paraît le document reproduit en facsimilé (dimensions originales : 24,13 x 29,21 cm) : l'article « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » de Michelle Cliff publié en 1982 dans *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Aux côtés d'autres revues, comme *Chrysalis* et *Feminist Art Journal*, cette dernière vise à diffuser des manières alternatives de penser l'art. Ne proposant ni critique d'exposition, ni approche monographique d'artiste – deux formes usuelles de la critique d'art –, elle se positionne comme une revue d'idées croisant art et politique. Son fonctionnement repose sur un modèle collaboratif, articulé autour d'un « collectif mère »

et de collectifs thématiques, en adéquation avec les principes féministes de non-hiérarchie. Entre 1977 et 1993, vingt-sept numéros sont publiés, chacun abordant une thématique spécifique (tous les numéros sont accessibles en ligne : <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Le texte de Cliff paraît dans le numéro 15 consacré au racisme dans l'art, la société et les mouvements féministes, dont l'éditorial a la singularité de transcrire les paroles de ses membres issues d'une conversation enregistrée, ce qui traduit la volonté du collectif thématique de faire entendre plusieurs voix. Elle y analyse les politiques de représentation des femmes noires aux États-Unis, dont le travail de l'artiste Betye Saar.

Sur Michelle Cliff

Née en 1946 à Kingston, Michelle Cliff grandit en Jamaïque et aux États-Unis. Ayant étudié au Wagner College (New York), puis à l'Institut Warburg (Londres), elle a relaté comment l'enseignement de la Renaissance italienne occultait l'histoire de la traite atlantique. En 1975, alors qu'elle travaille comme éditrice chez W.W. Norton & Co., elle rencontre la

poétesse Adrienne Rich dont elle partagera la vie. Après avoir rejoint en 1977 un atelier d'écriture pour femmes, elle commence à publier l'année suivante des poèmes en prose et des essais dans des revues artistiques et littéraires lesbiennes, telle que *Sinister Wisdom* (1976) qu'elle co-édite avec Adrienne Rich à partir de 1980. Se consacrant alors à la revue et à son travail d'écriture, elle publie cette même année son premier livre *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*. En 1983, elle obtient son premier poste dans l'enseignement supérieur à l'université de Norwich (Vermont). Au cours des années 1980, elle fait également partie du comité de rédaction de la revue féministe *Signs: Journal of Women in Culture and Society* et ses textes sont publiés dans des anthologies clés de la littérature féministe, comme *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) et *Making Face/Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Ses écrits, dont ses trois romans *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987) et *Free Enterprise* (1993), explorent notamment les problématiques de l'historiographie, du racisme, de l'homophobie et de l'identité. Michelle Cliff est décédée en 2016 à Santa Cruz (Californie).

Sur Betye Saar

Née en 1926 à Los Angeles (Californie), Betye Saar s'associe à Curtis Tann au début des années 1950 après son diplôme à l'université de Californie à Los Angeles – elle aurait souhaité étudier au Chouinard Art Institute, mais elle n'en a pas eu la possibilité en raison de la politique discriminante de l'établissement. Les deux artistes créent un atelier de création de bijoux et d'objets émaillés. Tandis qu'elle occupe également un emploi de travailleuse sociale, elle fait la connaissance de plusieurs artistes de Los Angeles dont Charles White avec qui elle enseignera à l'Otis Art Institute. À partir des années 1960, Saar commence à réaliser des assemblages d'objets qu'elle collecte. Ce processus de création lui est notamment inspiré par les *Watts Towers* (1921-1954) de Simon Rodia, une imposante

installation à ciel ouvert faite essentiellement de matériaux récupérés qu'elle voyait dans son enfance chez sa grand-mère dans le quartier de Watts (Los Angeles). Plusieurs événements des années 1960 et 1970 marquent durablement sa pratique : l'exposition en 1967 au Pasadena Art Museum de Joseph Cornell (1903-1972) montrant ses assemblages dans des boîtes ; l'assassinat du militant des droits civiques Martin Luther King Jr en 1968 ou encore sa lecture de l'article « Accumulation: Power and Display in African Sculpture » de l'historien de l'art Arnold Rubin publié dans *Artforum* en 1975. À partir de la fin des années 1960, Saar participe à la scène artistique féministe. Son travail est montré au sein de *25 California Women Artists* considérée comme la première exposition consacrée uniquement à des artistes contemporaines en Californie (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Explorant principalement les sujets de la mémoire, de la spiritualité et du racisme, son travail a fait l'objet de deux récentes expositions au Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and Response*, 2019-2020) et au Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019-2020). Après avoir reçu le Wolfgang Hahn Prize en 2020, Saar a été élue en 2021 membre de l'Académie américaine des arts et des lettres.

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement Leszek Brogowski, Christopher Davis, Christine Rivalan Guégo et Evelyne Toussaint ainsi que Michael Crowley des bibliothèques du City College of New York et Mary Skarbek et Francesca Consagra de la galerie Roberts Projects (<https://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) pour leur aide, leur relecture et leur soutien à la publication de ce dossier.

**MICHELLE
CLIFF,
OBJECT INTO
SUBJECT:
SOME
THOUGHTS
ON THE WORK
OF BLACK
WOMEN
ARTISTS**



Danese Cattaneo. *Black Venus*. Mid-16th c. Bronze. Metropolitan Museum of Art.

Harriet Tubman, portrayed in a linocut by Elizabeth Catlett; women students making basket furniture at the Hampton Institute; Lucy Parsons; Ida B. Wells-Barnett; Audre Lorde; Phillis Wheatley; two women in Botswana seated around a gourd; Sojourner Truth; women in the Black Liberation Movement in England; Betye Saar's Aunt Sally Hoodoo; a girlchild balancing a basin on her head in southern Africa.

My moving toward the study of the work—written and visual—of Black women has been a moving toward my own wholeness. My interest in this work is a deeply personal interest, because through these words and images I begin to capture part of who I am.

I should begin with my title—"Object into Subject." What does it mean? We live in a society whose history is drenched in the philosophy and practice of racism, the oppression of Black and other Third World peoples. This is the point at which my definition begins: If you study racism—if you understand the history of the United States—you will find that under racism the person who is oppressed is turned into an object in the mind of the oppressor.

The white anti-racist southern writer Lillian Smith was among the first to offer a metaphysical and psychological explanation of racism as a personal and political American practice.¹ One essential to the maintenance of things as they are in this society. Smith—whose influences included Kierkegaard, Jung, Freud, and Sartre—traced the origins of racism, and its more apparent manifestation, segregation, to that place in the human mind she called "mythic"; that place where dreams, fantasies, and images begin; where they continue and take form as art, litera-

purpose is to create the form which will support the ideas moving out of the mythic mind. Reason is incapable of moral judgment, and therefore will support any idea or image, regardless of its moral basis.

When the mythic idea of whiteness, the obsession with skin color which is the irrational and immoral basis of racism, is given a construct from which the myth takes its form—i.e., the philosophy of white supremacy—the result is cultural or institutionalized racism, contained in the politics, literature, art, and religion of the dominant culture. An insane idea now exists within a reasonable reality, not an irrational dream.

Whatever we may feel about Smith's analysis, or her sources for that matter, her treatment of American racism as something embedded in the white mind, regenerating itself within a psychological construct, is extremely important. She recognized early on the character of racism as in a sense "larger than life," something which could not be removed by congressional legislation or Supreme Court decisions, unless these actions were the result of a completely radicalized mindset within the dominant culture. I think that the resurgence of white racism in this country today bears witness to her understanding.

Within the rationale reason lends to racism, Smith argued, is the practice of objectification, an absolute necessity in the racist effort to oppress. (I use the word "effort" because it is and has been so; one which has been carried on on every level of this society, against constant, historic opposition.) Through objectification—the process by which people are dehumanized, made ghostlike, given the status of Other—an image created by the oppressor replaces the actual being. The actual being is then denied speech; denied self-definition, self-realization; and overarching all this, denied selfhood—which is after all the point of objectification. A group of human beings—a people—are denied their history, their language, their music. Their cultural values are

OBJECT INTO SUBJECT: SOME

In my room there is a postcard of a sculpture by the Venetian artist Danese Cattaneo, done in the mid-16th century—*Black Venus*. The full-length nude figure is bronze. In one hand she holds a hand-mirror in which she is looking at herself. On her head is a turban, around the edges of which her curls are visible. In her other hand she carries a cloth—or at least what appears to be a cloth. Who was she? A slave? Perhaps in the artist's own household, or maybe that of his patron—one of the many Black women dragged from Africa to enter the service of white Europeans. I have no idea who she actually was: she was an object, then as now.

Around this image are other images of Black women: Bernadette Powell, who killed the man who beat her and is now in Bedford Hills; Fannie Lou Hamer; Billie Holiday; Elizabeth Freeman, who sued for her freedom and won it, in Massachusetts in the 19th century; Josephine Baker;



Francis Benjamin Johnston. *Students Making Barrel Furniture at Hampton Institute*. 1900.

ture, politics, religion. The mythic mind is a source of psychic energy—it contributes the motion necessary for sustained thought. But the mythic mind needs a structure in which to function, so that its products will be understood. This structure is provided by reason. Reason, Smith argued, is merely a technic, an enabler; its sole

ignored. This history, this language, this music, these values exist in the subculture, but in the dominant culture only certain elements are chosen, recast, co-opted, and made available to the definition of these people. And these elements presented by the dominant culture tend to serve the purpose of objectification and, therefore, oppression.

The practice of objectification stands between all Black people and full human identity under the white supremacist system: racism re-

quires that Black people be thought different from white; and this difference is usually translated as less than. This requirement has been stated in various ways throughout the history of America. Did you know, for example, that Thomas Jefferson held the popular view that the Black race was created when Black women mated with orangutans?² (I do not know where the original Black women were supposed to have come from.)

Last October on my local PBS station I watched the film *Birth of a Nation*, introduced by a rather hearty film buff as an American classic, the work of a "tragic poet." I had never seen the movie, nor had I read the book *The Clansman*, upon which it is based. I felt I "had to watch it." The first thing I noticed was that all the Black characters were portrayed by white actors in "black-face." Throughout the film the thing most evident to me was that this was a playing-out of a white American's image of Black people, crude and baroque to be sure, but not that far removed from *Gone with the Wind* (another American classic), or even from such white-inspired television programs as "The Jeffersons." If anything, the very coarse brutality of *Birth of a Nation* is closer to the history of the slavocracy than perhaps any other American film. I could see as I watched this film how white people were capable of committing both the acts of the slave period and the lynchings which flourished during Reconstruction and thereafter. D. W. Griffith's imaginings of Black women and men attempted to justify this history by replacing a people with the fantasies of his tragically racist mind. The very title gives his intention away.

The playwright and activist Lorraine Hansberry, in her essay "The New Paternalists," observed:

America long ago fell in love with an image. It is a sacred image, fashioned over centuries of time: this image of the unbarred, unconcerned, glandulatory, simple, rhythmic, amoral, dark creature who was, above all else, a *miracle of sensuality*. It was cre-

nothing in Chicago actually changed.

If anything, the ending of *Raisin* is hopeful, not happy. And the hopefulness one feels derives not from any expectation of a white change-of-heart, but from the fact that Hansberry has tested her characters throughout the play and they have emerged as people of integrity, capable of facing reality and white racism. She was, I think, attempting to create Black characters who would disrupt white imagery of Black people. But many in her audience could only see these characters through their own screen of objectification.

It is objectification that gives the impression of sanity to the process of oppression. The centuries-old image of which Hansberry speaks, actually a collection of images, is necessary to maintain racism. To hate with no justification for hatred, to oppress with no reason for oppression, would be recognizably insane. Once an object is provided—an object endowed by the oppressor with characteristics that allow hatred, that allow oppression—then hatred and oppression of the object can be defended as logical. An insane idea has been made rational. Lillian Smith portrayed this basic insanity of segregation in the South she knew:

As I sit here writing, I can almost touch that little town, so close is the memory of it. There it lies, its main street lined with great oaks, heavy with matted moss that swings softly even now as I remember. A little white town rimmed with Negroes, making a deep shadow on the whiteness. There it lies, broken in two by one strange idea. Minds broken in two. Hearts broken. Conscience torn from acts. A culture split into a thousand pieces. That is segregation. I am remembering: a woman in a mental hospital walking four steps out, four steps in, unable to go any further because she has drawn an invisible line around her small world and is terrified to take one step beyond it. . . . A man in a Disturbed Ward assigning "places" to the other patients and violently insisting that each stay in his place.⁴

"Segregation," for Smith, described a phenome-

ing alongside men—when they were pregnant, when they were nursing. The Black woman was made into a sex object, yes, but Smith's use of the word "prostitute," even in quotes, suggests more choice than any slave woman ever had. It also denies or glosses over the use of rapism by white men against Black women as an instrument of terror, of oppression.

Black women have been doubly objectified—as Black, as women; under white supremacy, under patriarchy. It has been the task of Black woman artists to transform this objectification: to become the *subject* commenting on the meaning of the object, or to become the *subject* rejecting the object and revealing the *real* experience of being. In her essay "In Search of Our Mother's Gardens," Alice Walker ponders the degree of difficulty faced by a Black woman in the United States with artistic ambition: "What did it mean for a black woman to be an artist in our grandmothers' time? In our great-grandmothers' day? It is a question with an answer cruel enough to stop the blood."⁵

In her novel *Sula*, Toni Morrison makes the following observation about the seemingly destructive nature of her main character:

In a way, her strangeness, her naiveté, her craving for the other half of her equation was the consequence of an idle imagination. Had she paints, or clay, or knew the discipline of the dance, or strings; had she anything to engage her tremendous curiosity and her gift for metaphor, she might have exchanged the restlessness and preoccupation with whim for an activity that provided her with all she yearned for. And like any artist with no art form, she became dangerous.⁷

Sula's tragedy, and the tragedy she represents, is "cruel enough to stop the blood." Because of her race, perhaps also because of her sex, she has been shut out from art and denied access to art forms. She is an intelligent, thinking woman, who ultimately has nowhere to go.

The objectification of Black women has taken

THOUGHTS ON THE WORK OF BLACK WOMEN ARTISTS BY MICHELLE CLIFF

ated, and it persists, to provide a personified pressure valve for fanciful longings in [white] American dreams, literature, and life. . . . I think, for example, of that reviewer writing in a Connecticut newspaper about *A Raisin in the Sun*. . . and marvelling, in the rush of a quite genuine enthusiasm, that the play proved again that there was a quaint loveliness in how our "dusky brethren" can come up with a song and hum their troubles away. It did not seem to disturb him one whit that there is no single allusion to that particular mythical gift in the entire play. He did not need it there; it was in his head.³

Just as this white reviewer could hear Black people humming as he watched Hansberry's play, others could declare it a play about insurance money, one which proved that all Black people really wanted was to live alongside whites. Many white people perceived the ending of *Raisin* as "happy," unaware perhaps of what it meant for a Black family to move into a white neighborhood in Chicago in the post-World War II years. Did any of these white people know of Hansberry's own childhood experience when her family moved into a white Chicago neighborhood? The response to this move was white violence: the eight-year-old Hansberry had a brick thrown through her bedroom window by the white mob. Her father, supported by the NAACP, took the case all the way to the Supreme Court and established a precedent for nondiscriminatory housing—but

non deeper than legal statute or town custom. She saw segregation as a form of dichotomizing within the white Western male tradition. She observed, for example, that white women are segregated from Black women and also objectified within the dominant culture:

Another split took place. . . . Somehow much in the white woman that [man] could not come to terms with, the schizophrenic split he had made in her nature—the sacred madonna and the bitch he had created of her—could now be projected, in part, onto another female: under slavery, he could keep his pure white "madonna" and have his dark tempestuous "prostitute." . . . Back of southern people's fear of giving up segregation is this fear of giving up the "dark woman" who has become a symbol which the men no longer wish to attach to their own women.⁵

Smith's observation is important: White and Black women were/are both objectified and split from one another. I feel that Smith oversimplified the split, however. For example, the sacred madonna, in order to maintain her status (and most often she was intent on maintaining her status), had to objectify the Black woman according to the white male imagination. The white woman on the slave plantation knew that white men used rape against Black women. She knew that Black women were for the most part fieldhands, work-

many forms: The Mammy, Mama—wetnurse, midwife, cook—usually large, usually dark, combining humility and capability. The temptress, sex-object, whore—sometimes mulatto (from the Latin for mule, i.e., a creature unable to reproduce herself)—misbegotten and tragic, the power of the master coursing through her powerless veins. These are but two examples which recur in white Western literature and art. And these have been repeated by white women as well as white men. There is, of course, "Mammy" in *Gone with the Wind*; and there is Julie, the woe-begone quadroon in Edna Ferber's *Showboat*. Another novel, *Imitation of Life* by Fanny Hurst, attempts to "deal with" both Mammy and mulatto.

By many accounts, Fanny Hurst was a well-intentioned liberal. Much has been made, for example, of the fact that she employed Zora Neale Hurston as her secretary in 1925. But some of that history suggests Hurst's insensitivity to Hurston's identity as a Black woman, not to mention a brilliant novelist and writer, among whose subjects was the self-definition of Black women. On one occasion Hurst, intent on integrating a restaurant in Vermont, prevailed upon Hurston to

Michelle Cliff is the author of a forthcoming novel, *Abeng*, and co-editor of *Sinister Wisdom*.



Drawing by Vivian E. Browne. Left to right: Mary McLeod Bethune, Harriet Tubman, Josephine Baker, Lucy Parsons, Ida B. Wells, Elizabeth Freeman.

accompany her—passing Hurston off as an “African princess.” Hurston remarked, “Who would have thought that a good meal could be so bitter.”⁸ In this incident Hurst, the would-be liberator, reveals herself as objectifier. This phenomenon occurred over and over again during the Civil Rights Movement. It was most commonly expressed in the notion that unless Black people behaved in certain ways, allowing whites to oversee and control their access to liberation, that liberation would not be achieved. What is present is the need for whites to maintain power, and limit the access of Black people to that power, which, finally, is the power of self-definition.

Imitation of Life, published in 1933, concerns the relationship between two dyads: a white woman and her daughter and a Black woman and her daughter. Both pairs are essentially alone in the world. The Black woman, Delilah, is hired to run the house by the white woman, Miss B., who has been recently widowed. Delilah carries with her various recipes, and these prove to be the “salvation” of Miss B. and family. In a relatively short time, Miss B. is the proprietor of a chain of restaurants in which Delilah’s food is the main attraction, and which are recognized by a likeness of Delilah on the sign. When Miss B. hits on the idea of photographing Delilah as the advertising gimmick for the enterprise, she dresses Delilah as a chef. Delilah, faithful servant throughout the book, in this one instance asks her employer not to humiliate her but to allow her to wear her best clothes.

Miss B., however, prevails. Hurst describes the final result: “Breaking through a white background, as through a paper-covered hoop, there burst the chocolate-and-cream effulgence that was Delilah.”⁹ Here is Aunt Jemima; the female server of Sanka; even Mrs. Butterworth, whose color literally pours forth. Here is an instance of the brainchild of a Black woman, her recipe, her art form, passed through generations of Black women, co-opted and sold, with a caricature of the artist used to ensure its success.

In and around the main theme of the novel—the “success” of Miss B. as an “independent businesswoman”—is the subplot concerning Delilah’s light-skinned daughter, Peola—unable to be white, unwilling to be Black, in the course of her dilemma denying her mother. Peola moves west, works as a librarian, passes for white, and marries a white man. She has herself “sterilized,” eliminating any chance of “throwback.” Her husband is also mutilated, having lost part of a hand. Perhaps he is all she is entitled to. Delilah has the final say: “Black women who pass, pass into damnation.”

Taken together, Delilah and Peola represent what George Frederickson has characterized as “soft” and “hard” stereotypes.¹⁰ Bell Hooks also juxtaposes two stereotypes of Black women: Mammy and Sapphire.

It is not too difficult to imagine how whites came to create the black mammy figure. . . . She was first

and foremost asexual and consequently had to be fat (preferably obese); she also had to give the impression of not being clean so she was the wearer of a greasy dirty headrag; her too tight shoes from which emerged her large feet were further confirmation of her bestial cowlike quality. Her greatest virtue was of course her love for white folk which she willingly and passively served. . . . In a sense whites created in the mammy figure a black woman who embodied solely those characteristics they as colonizers wished to exploit.¹¹

As Sapphires, black women were depicted as evil, treacherous, bitchy, stubborn, and hateful, in short all that the mammy was not. White men could justify their de-humanization and sexual exploitation of black women by arguing that they possessed inherent evil demonic qualities. . . . And white women could use the image of the evil sinful black woman to emphasize their own innocence and purity.¹²

To talk about the history of Black women in America, and of the various images I have mentioned, we must begin with the woman who was a slave. Who was she? How did she survive? How many of her did survive? What did she teach her children? What was her relationship to her husband? What were her options?

She could be lynched, beaten, tortured, mutilated, raped. She could have her children sold away from her. She was forbidden education. She was considered a beast of burden. She was subject to the white man’s power and the white woman’s powerlessness masking as whim. Her womb was a commodity of the slavemaster, and her childlessness, a liability of the slavemaster. She was not expected to love—but she did. She was not expected to run away—but she did. She was known to commit infanticide and induce abortion rather than have her child be a slave. She was known to commit acts of violence and rebellion—with magic, poison, force, even with spit. And she sometimes learned to read and write and sustain the art forms she had carried with her.

In 1960 Lorraine Hansberry was commissioned to write a play about slavery for national television. She wrote *The Drinking Gourd*, about a Black family and a white family under slavery. In it, as in *Raisin*, Hansberry attempted to contradict the myths about Black people and to recapture and recast history. Her play was never performed; it was judged “too controversial” by the network. Hansberry had described Lena Younger, her mother-figure in *Raisin*, as an “affirmation,” as

the black matriarch incarnate, the bulwark of the Negro family since slavery, the embodiment of the Negro will to transcendence. It is she, who in the mind of the black poet scrubs the floors of a nation in order to create black diplomats and university professors. It is she, while seeming to cling to traditional restraints, who drives the young on into the fire hoses. And one day simply refuses to move to the back of the bus in Montgomery. Or goes out and buys a house in an all-white neighborhood where her children may possibly be killed by bricks thrown through the windows by a shrieking racist mob.¹³

With her mother-figure in *The Drinking Gourd*, Hansberry went further. Rissa, the slavemother, does what the Black mother-figure in white American mythology has never done: She, in effect, kills a white man (the “good” white man), and gives his guns to her children, after her son has been blinded for learning to read. The play ends as Rissa and her band of revolutionaries escape into the woods.

We know that Black women—mothers and nonmothers—have been intrinsic to the activism of Black history. There is the following story, for example, quoted by Angela Davis:

She didn’t work in the field. She worked at a loom. She worked so long and so often that once she went to sleep at the loom. Her master’s boy saw her and told his mother. His mother told him to take a whip and wear her out. He took a stick and went out to beat her awake. He beat my mother till she woke up. When she woke up, she took a pole out of the loom and beat him nearly to death with it. He holered, “Don’t beat me no more, and I won’t let ‘em whip you.”

She said, “I’m going to kill you. These black titties sucked you, and then you come out here to beat me.” And when she left him, he wasn’t able to walk.

And that was the last I seen of her until after freedom. She went out and got an old cow that she used to milk—Dolly, she called it. She rode away from the plantation because she knew they would kill her if she stayed.¹⁴



Drawing by Vivian E. Browne.

This story tells of a Black woman in the act of freeing herself. A selfish need for freedom, and a recognition that freedom is their right, is something usually denied to Black women historically, even when they are recognized as liberators of their race. But Fannie Lou Hamer, Ida B. Wells, Mary McLeod Bethune, Sojourner Truth—and the many women whose names we do not know—all felt a personal desire for freedom, which came from a feeling of self-esteem, self-worth, and they translated this into a political commitment that their people also be free. Harriet Tubman said:

I looked at my hands to see if I was de same person now I was free. Dere was such a glory ober eberything, de sun came like gold trou de trees, and ober de fields, and I felt like I was in heaven.

I had crossed de line of which I had so long been dreaming. I was free; but dere was no one to welcome me to de land of freedom. I was a stranger in a strange land, and my home after all was down in de ole cabin quarter, wid de ole folks, and my brudders and sisters. But to dis solemn resolution I came; I was free, and dey should be free also; I would make a home for dem in de North, and de Lord helping me, I would bring dem all dere.¹⁵

The artist, like the liberator, must begin with herself.

Edmonia Lewis (1843-1900?) is the first woman of color we know whose work as a visual artist was recognized by the dominant culture. During her life as a sculptor she was confronted with the objectification of herself as Black and female.

While her work was not ignored, it was given a secondary place of importance by most critics. Lewis was seen as a "wonder," a work of art in herself—a curiosity. The following excerpt from an abolitionist newspaper describes the artist and her marble group *Forever Free* (1867):

No one... could look upon this piece of sculpture without profound emotion. The noble figure of the man, his very muscles seeming to swell with gratitude; the expression of the right now to protect, with which he throws his arms around his kneeling wife; the "Praise de Lord" hovering on their lips; the broken chain—all so instinct with life, telling in the very poetry of stone the story of the last ten years. And when it is remembered who created this group, an added interest is given to it... Will anyone believe it was the small hand of a girl that wrought the marble and kindled the light within it?—a girl of dusky hue, mixed Indian and African, who not more than eight years ago sat down on the steps of City Hall to eat the dry crackers with which alone her empty purse allowed her to satisfy her hunger; but as she sat and thought... of her homeless state, something caught her eye, the hunger of the stomach ceased, but the hunger of the soul began. That quiet statue of the good old Franklin... kindled the latent genius which was enshrined within her, as her own group was in marble, till her chisel brought it out. For weeks she haunted that spot and the State House, where she could see Washington and Webster. She asked questions, and found that such things were first made in clay. She got a lump of hard mud, shaped her some sticks,

have won it and placed somewhere "out there."

It is commonly believed that the slaves were freed by white Northerners. But as W. E. B. Du Bois observed: "In proportion to population, more Negroes than whites fought in the Civil War. These people, withdrawn from the support of the Confederacy, with the threat of the withdrawal of millions more, made the opposition of the slaveholder useless, unless they themselves freed and armed their own slaves."¹⁷ The journey out of slavery was one in which Black people played a dominant role. It is this that Lewis is commemorating in her work. She had earlier commemorated the slave-woman in her piece *Freedwoman on First Hearing of Her Liberty* (which has been lost to us).

In an interview with the *Lorain County News*, Lewis spoke of her childhood:

My mother was a wild Indian and was born in Albany, of copper color and with straight black hair. There she made and sold moccasins. My father, who was a Negro, and a gentleman's servant, saw her and married her... Mother often left home and wandered with her people, whose habits she could not forget, and thus we were brought up in the same wild manner. Until I was twelve years old, I led this wandering life, fishing and swimming... and making moccasins.¹⁸

Alice Walker speaks about looking "high—and low" for the artistic antecedents of Black women; she speaks specifically of her own mother's gar-

ments and with this material are evident: the curly hair of the male figure and the broken chain are the only signs that these are people of color.

Of her sculpture *Hagar* (1875), Lewis said: "I have a strong sympathy for all women who have struggled and suffered."²⁰ Again, we have to look beyond the actual figure to the story Lewis is illustrating to find the political/historical statement in her work. *Hagar* was an Egyptian, a woman of color, the slave of Abraham's wife, Sarah. *Hagar* was "given" to Abraham by Sarah so that he might have an heir; and she was the mother of his first-born son, Ishmael. Then Isaac was born to Abraham and Sarah. The book of Genesis continues the story:

Sarah saw the son of Hagar the Egyptian, whom she had borne to Abraham, playing with her son Isaac. So she said to Abraham, "Cast out this slave woman with her son; for the son of this slave woman shall not be heir with my son Isaac." And the thing was very displeasing to Abraham on account of his son. But God said to Abraham, "Be not displeased because of the lad and because of your slave woman; whatever Sarah says to you, do as she tells you, for through Isaac shall your descendants be named... So Abraham rose early in the morning... and sent [Hagar] away. And she departed, and wandered in the wilderness of Beer-sheba."²¹

It is quite impossible to read this story and not think of the Black woman under slavery, raped



Left to right: Lillian Smith, Lorraine Hansberry, Alice Walker, Toni Morrison, Audre Lorde, Angela Davis, Phillis Wheatley.

and, her heart divided between art and the terrible need for freedom... she wrought out... an admirable bust of [Col. Robert Gould Shaw, white Bostonian commander of a company of Black troops organized due to pressure from Frederick Douglass].¹⁶

When this article was written Lewis was a well-known sculptor living in Rome, with a degree in liberal arts from Oberlin College. She had studied sculpture with Edward Brackett, a prominent neoclassical artist. She was not particularly interested in creating likenesses of Franklin, Washington, or Webster—her interest in these pieces would have been purely technical, not inspirational. The only "leader" of white America she ever depicted was Abraham Lincoln. All her other subjects were drawn from her history as the daughter of a Black man and a Chippewa woman, and her consciousness of racism.

Just as the author patronizes the artist, so does he minimize the political statement of her work. For instance, he uses the word "gratitude" rather than "pride," or "triumph," in his comments on the male figure; he focuses on the arm which embraces the woman, rather than on the hand which is raised, the broken chain dangling from the wrist. He cites the struggle of the last "ten" years with typical white solipsism. In addition, his "Praise de Lord" does not allow us knowledge of the politics of Black Americans, to which religion has been historically intrinsic. Rather, it can be read in such a way that the triumph is taken from the hands of those who

den—how this was the place of her mother's creative expression, the background against which Walker's own work proceeded: "Guided by my heritage of a love of beauty and a respect for strength—in search of my mother's garden I found my own."¹⁹ This statement makes me think of Lewis's mother, her independence and her craft. The fact that she trained her daughter in her art form. That she taught her strength.

Lewis's sculpture, because she chose primarily to depict subjects directly related to her own and her people's experience, has a certain power. Where her pieces lose power is in the style she adopted and the material she used: the neoclassical style, with its emphatic focus on Greek idealization, and the pristine whiteness of the marble, which supports the narrowness of the style—so that a black face must appear white and be carved according to principles of beauty which are white, "fine" features as perfection. The 19th century was the century of jubilee, of a women's movement, and of a revolutionary movement in Europe. But these moral reactions need to be understood against the immorality which dominated that century: the "white man's burden," the political/religious/economic affirmation of the supremacy of the white race. The neoclassical style arose quite naturally from all this, based as it was on the imitation of fifth-century Athens, a slave-owning, gynophobic society, but one popularly regarded as high-minded and democratic. In Lewis's *Forever Free* the limitations placed on a Black and Indian artist working in

by the white master, serving the white master's wife, bearing a child by the white master, and bearing the responsibility for that child—with no power over her own fate, or that of her child. Lewis's choice of *Hagar* as a symbol for Black slave-women also fits into the Black tradition in America, one immersed in the stories of the Bible (often the Bible was the only access slaves had to the written word), and characterized by the translation of these stories according to Black history.

In reading this account from Genesis, I am also thrown back to Lillian Smith's description of the split between Black and white women. It is Sarah who is made responsible for the banishment of Hagar. Her husband and his god remain blameless, even noble.

After approximately ten years of recognition, Edmonia Lewis "disappeared." This sort of falling out of fame is usually seen as tragic, but I wonder what happened to her? Was her disappearance by choice? Or did she disappear because she was a Black woman artist who was no longer in vogue, because she was no longer seen as "exotic"?

In contrast to Lewis's white marble sculptures, Elizabeth Catlett's figures are done in brown wood or terra cotta, or another material which suggests the color of her subjects, or at least that her subjects are people of color. No white Western features replace the characteristics of Black and other Third World people. But Catlett is a contemporary artist, one who rela-

tively early in her career left this country and moved to a country of colored people—Mexico.

Yet her piece *Homage to My Young Black Sisters* (1969), when we make allowances over



Edmonia Lewis. *Hagar in the Wilderness*. 1896. Marble. 4'4" high. Frederick Douglass Institute, Museum of African Art, Washington, D.C.

time and across space, is not that far removed in political intent from Lewis's *Hagar*. In form the differences are enormous: *Hagar's* hands are clasped in front of her, in resignation, in supplication—in the wilderness she has to turn to Abraham's god to save the life of her son. The female figure of *Homage* has one arm raised in a powerful and defiant fist. The similarity between the two pieces is that both, I think, represent part of the history of Black women, particularly Black motherhood, in America. The midsection of the *Homage* figure is an open space, which I take as Catlett's statement of the historical white denial of Black women's right to motherhood in any self-defining way, and of the theft of the children of Black women, and of what these children represent—whether through the laws of the slavocracy or those of postindustrial America.

Catlett uses the theme of Black women and children often in her work, depicting over and again the heroism required of Black women sim-

ply to survive. In her lithographs, engravings, and linocuts, Catlett seeks to tell the history of Black women, breaking away from the objectification of the dominant culture. We might, for example, look at her wood engraving of Harriet Tubman (1975), in contrast to Judy Chicago's Sojourner Truth plate in the *Dinner Party*.²² Catlett's Harriet dominates the foreground; one powerful arm points forward, the other holds a rifle. She is tall and she is strong and she is Black. In the background are the men and women she leads. What is interesting to me is the expression on Tubman's face—she is fiercely determined. This expression is repeated in the group she leads. There is no passivity here, no resignation, no impotent tears, no "humming." Rather, this is a portrait of the activity of a people in conflict with their oppression.

Catlett has stated that art should be obviously political, available to the people who are its subject. We have no such clear statement from Lewis, but we must wonder for whom her work was done, finally; and whether she stopped working as she did because of a distance between her art and her subjects.

Harriet Powers (1837-1911) was a quilt-maker (only two of her quilts are known to survive). She worked in appliqué, a method of needlework devised by the Fon of Dahomey, brought to this country on slave ships.²³ Betye Saar is a collector; an artist who constructs images with various objects, mementos, photographs, bits and pieces picked up here and there and saved; things used in another context, by other hands. Both Powers and Saar endow their work with a belief in the spiritual nature of the ordinary. Powers's quilts, constructed from the scraps saved by a poor Black woman, convey a real portrait of one Black woman's religion and politics. Marie Jeane Adams states: "The more one examines the style and content of Harriet Powers's work, the more one sees that it projects a grand spiritual vision that breaks out of the confines of folk art."²⁴

The employment of once-used objects by these artists is one aspect of their work which needs further thought. In the history of white Western art there is an obsession with the purity of materials. And also with their value. For one example: In the art of 15th-century Italy, and even earlier, the color ultramarine was often used to depict the most important figure or feature in a painting or fresco. This choice was made with the knowledge that the color was created by crushing lapis lazuli, the most expensive source of pigment after gold.²⁵ And this choice extended to the very meaning of the work produced. In the art of Powers and Saar, the sources of the artist's materials are also important, but the choice is more deeply personal. We might ask: How much does the power of a work of art consist in the material which makes up that work? What is the difference between a work of art made with things specifically employed in that work and never before, and one which uses only things used before? Is one more useful than the other? More magical than the other?

We know of Harriet Powers's work partly because of a white woman—Jennie Smith, herself an artist—who left an 18-page monograph on the artist. She recorded the following in 1891, when Powers finally agreed to sell her a quilt:

I found the owner, a negro woman, who lived in the country on a little farm whereon she and her husband made a respectable living. . . . Last year I sent word that I would buy it if she still wanted to dispose of it. She arrived one afternoon in front of my door. . . . with the precious burden. . . . encased in a clean crocus sack.

She offered it for ten dollars, but I told her I only

had five to give. After going out consulting with her husband she returned and said, "Owin' to de hardness of de times, my old man 'lows I'd better teck hit." Not being a new woman she obeyed.

After giving me a full description of each scene with great earnestness, she departed but has been back several times to visit the darling offspring of her brain.²⁶

Powers's second quilt—now in the Boston Museum of Fine Arts—was commissioned in 1898 by the wives of professors at Atlanta University. This quilt, known as the second Bible quilt, consists of five columns, each divided into three frames. All the frames deal with the theme of God's vengeance and redemption, illustrated through Biblical images and representations of cataclysmic events in 18th- and 19th-century America.

This . . . much-exhibited quilt portrays fifteen scenes. Ten are drawn from familiar Bible stories which concern the threat of God's judgment inextricably fused with His mercy and man's redemption, among which are the Fall, Moses in the wilderness, Job's trials, Jonah and the whale, the Baptism of Christ and the Crucifixion. . . . Four others depict astronomical or meteorological events, only one of which, an extremely cold spell in 1895 in the eastern United States, occurred in Mrs. Powers' adult life. Given Mrs. Powers' intensely religious outlook, she interpreted these events in the celestial atmosphere as messages from God to mankind about punishment, apocalypse, and salvation.²⁷

The one frame which does not fit into this categorization is the one which, as Marie Jeane Adams observes, is the key to the quilt. Powers left a description in her own words of all the scenes in the quilt; of this particular frame, she said:

Rich people who were taught nothing of God. Bob Johnson and Kate Bell of Virginia. They told their parents to stop the clock at one and tomorrow it would strike one and so it did. This was the signal that they had entered everlasting punishment. The independent hog which ran 500 miles from Ga. to Va. Her name was Betts.²⁸

The frame has a clock in the center, stars and a moon scattered around, two human figures. At the bottom is the independent hog named Betts, the largest figure of the quilt. Metallic thread outlines the clockface and creates a tiara around the head of the white woman Kate Bell. Betts is made from gray cloth, but she is placed over a



Harriet Powers. *Bible Quilt* (Detail). 1895. Cotton fabric. 68" x 105". Museum of Fine Arts, Boston.

swatch of orange so that her figure unmistakably stands out.

This quilt represents a great spiritual vision, but it also represents a great political vision: as

white folks. I take Betts to be a metaphor for this experience. Angela Davis has quoted Frederick Law Olmstead's description of a slave crew in Mississippi returning from the fields:

a confidence in their ability to struggle for themselves, their families and their people.³⁰

Black women were not dehumanized under slavery; they were dehumanized in white minds. I return again and again in my own mind to the adjective "independent," which Powers uses to describe Betts, a "chasseur on the march."

It is not that far a distance from Lewis's *Hagar*, to Catlett's *Homage*, to Powers's Betts, to Betye Saar's *Aunt Jemima*. Saar's construction, entitled *The Liberation of Aunt Jemima*, is perhaps the most obvious illustration of what I mean by the title of this essay: "Object into Subject." Here is the most popularized image of the Mammy—in the center of the piece she is a cookie jar, the source of nourishment for others; behind her are faces cut from the pancake mix. In front of the central figure is another image of Mammy, holding a white baby. And there is a broom alongside the central figure. But she also holds a pistol and a rifle; and the skirt of Mammy with the white baby forms an unmistakable Black fist. Saar's message is clear: Aunt Jemima will free herself.

In an interview in *Black Art*, Saar described the components she uses in her work:

They are all found objects or discarded objects, so they have to be remnants. They are connected with another sensitivity so it has to be a memory of belonging to another object, or at least having another function.³¹

Aunt Jemima has been created by another sensitivity than that of the artist who has made this portrait. Aunt Jemima has a memory of belonging to someone else, of being at the service of someone else. She exists against an image, which exists in another mind. The cookie jar is a remnant of another life: most likely she "lived" on the kitchen counter of a white family, maybe Saar found her discarded on a white elephant table, or at a garage sale. She has appeared to me in my travels, usually turning up in rural antique stores or church basements, labeled "collectible." The picture of Mammy with the white baby reminds me first of old magazine advertisements, usually, as I recall, for soap or cereal or other necessities of the servant role. And I additionally recall the many films of the '40s and '50s about white middle-class America, in which a large Black woman who worked in the kitchen was always present but only occasionally given a line to speak. She was played by Louise Beavers, Hattie McDaniel, or Ethel Waters—and she was usually characterized by her loyalty to the white family for whom she worked. She also appeared on television: "Beulah" was a program in which she was featured. She was kind, honest, a good cook, always with a song to hum her troubles away; and as usual, devoted to those white folks.

All but three of the elements in Saar's construction are traditional to Aunt Jemima; the two guns and the fist are not. Saar, by including these unfamiliar aspects has changed the function of the figure she is representing. She has combined the myth with the reality of Black women's historic opposition to their oppression.

This representation of Aunt Jemima is startling. All of us who have grown up with the mythical figure of Aunt Jemima and her equally mythical attributes—whether or not we recognized they were mythic—have been affected. We may not have known her, but aren't we somehow convinced that somewhere she exists, or at least has existed? The last thing we would expect would be that she would carry a gun, or raise a hand. As a child in Jamaica I was taught that the women who worked for us were to be respected and



Betye Saar. *The Liberation of Aunt Jemima*. 1972. Mixed media. 11¾" x 8" x 2½". Courtesy Monique Knowlton Gallery.

well as hope, it represents rage. It is a safe guess that Bob Johnson and Kate Bell of Virginia were a son and daughter of the slavocracy. They stand surrounded by scenes representing the punishment meted out to those who are arrogant and self-serving, and the redemption promised those who are righteous. In this particular frame it is their sin of pride which has damned them; and Powers is clear in her belief that their damnation is well-earned. In contrast is the dominating figure of Betts, who in an act of self-liberation goes free. Her 500-mile flight from Georgia to Virginia is, as Adams points out, a reference to one route traveled by runaway slaves. And Betts is undeniably female—her teats hang down from her gray-cloth body. I think of Dolly—the cow in the anecdote cited above—being ridden away by a Black woman. And I think of the white idea of Black women as beasts of burden, "mules," farm animals; of the image of Harriet Tubman being forced to draw a wagon for the entertainment of

[I saw] forty of the largest and strongest women I ever saw together; they were all in a simple uniform dress of a bluish check stuff; their legs and feet were bare; they carried themselves loftily, each having a hoe over the shoulder, and walking with a free, powerful swing like chausseurs on the march.²⁹

It would be very simple to romanticize this group of women. But, as Davis says, it is not slavery and the slave system that have made them strong; it is the experience of their labor and their knowledge of themselves as producers and creators. She quotes Marx: "labor is the living, shaping fire; it represents the impermanence of things, their temporality." Davis makes a brilliant connection here:

...perhaps these women had learned to extract from the oppressive circumstances of their lives the strength they needed to resist the daily dehumanization of slavery. Their awareness of their endless capacity for hard work may have imparted to them

obeyed, and yet I remember my 12-year-old light-skinned self exercising what I felt was my authority over these women, and being quite taken aback when one of the women threatened to beat me—and my mother backed her up. Just as I was shocked to find that another houseworker had tied up my cousins and shut them on the verandah because they were interfering with her work.

So while we may know the image is an image, the expectations of Black women behaving according to this image persist. As far as I can tell, Harriet Tubman carried both a carbine and a pistol. And she threatened to shoot any slave who decided to turn back on the journey north. Just as Lorraine Hansberry's slavemother armed her children and set out with them—after leaving a white man to die.

1. For Lillian Smith's definition of racism, see "The Mob and the Ghost" and "Words That Chain Us and Words That Set Us Free," in *The Winner Names the Age*, ed. Michelle Cliff (New York: Norton, 1978).
2. Erlene Stetson, "Studying Slavery," in *But Some of Us Are Brave*, ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, & Barbara Smith (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1981).
3. Lorraine Hansberry, quoted in *Les Blancs: The Collected Lost Plays of Lorraine Hansberry*, ed. Robert Nemiroff (New York: Vintage, 1973), p. 206.
4. Lillian Smith, *Killers of the Dream* (New York: Norton, 1949), p. 31.
5. Smith, *Winner*, p. 204.
6. Alice Walker, "In Search of Our Mothers' Gardens," in *Working It Out*, ed. Sara Ruddick & Pamela Daniels (New York: Pantheon, 1977), p. 94.
7. Toni Morrison, *Sula* (New York: Bantam, 1975), p. 105.
8. Quoted by Robert Hemenway, *Zora Neale Hurston* (Urbana: University of Illinois Press, 1977), p. 24.
9. Fannie Hurst, *Imitation of Life* (New York: Harper & Bros., 1933), p. 105.
10. Although Frederickson's *The Black Image in the White Mind* deals primarily with stereotypes of Black men, with some alterations his categories apply to stereotypes of Black women.
11. Bell Hooks, *Ain't I a Woman* (Boston: South End, 1981), p. 84.
12. *Ibid.*, p. 85.
13. Hansberry, *Winner*, p. 210.
14. Angela Davis, "The Black Woman's Role in the Community of Slaves," *Black Scholar* (1971), p. 13.
15. Quoted by Sarah Bradford, *Harriet Tubman: Moses of Her People* (Secaucus, N.J.: Citadel, 1974, rpt.), pp. 30-32.
16. Quoted by Phebe A. Hanaford, *Daughters of America* (Augusta, Me: True, n.d.), pp. 296-97.
17. Quoted by Sara Bennett & Joan Gibbs, "Racism and Classism in the Lesbian Community," in *Top Ranking*, ed. Bennett & Gibbs (Brooklyn: February 3rd Press, 1980), pp. 14-15.
18. Quoted by Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage* (New York: Paddington, 1974), p. 159.
19. Walker, "Gardens," p. 101.
20. Tufts, *Heritage*, p. 163.
21. Genesis, 21: 9-14.
22. For a brilliant analysis of the Sojourner Truth plate in Chicago's Dinner Party, see Alice Walker, "One Child of One's Own," in *But Some of Us are Brave*.
23. This detail, and most of the information about Powers and her quilt, comes from Marie Jeane Adams, "The Harriet Powers Pictorial Quilts," *Black Art*, vol. 3, no. 4, pp. 12-28.
24. *Ibid.*, p. 16.
25. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (London: Oxford University Press, 1972), p. 9 ff.
26. Quoted by Mirra Bank, *Anonymous Was a Woman* (New York: St. Martin's, 1979), p. 118.
27. Adams, "Powers," p. 14.
28. Mrs. Powers's description of the quilt appears in both Adams and Bank.
29. Davis, "Black Woman's Role," p. 11.
30. *Ibid.*
31. Betye Saar, "Interview with Houston Conwill," *Black Art*, vol. 3, no. 1, p. 9.

is it true what they say about colored pussy?

by **hattie gossett**

hey
is it really true what they say about colored pussy?
come on now
dont be trying to act like you dont know what i am talking about
you have heard those stories about colored pussy so stop pretending you
havent
you have heard how black and latina pussies are hot and uncontrollable
and i know you know the one about asian pussies and how they go from
side to side instead of up and down
and everybody knows about squaw pussies and how once a whiteman got
him some of that he wasnt never no more good
now at first i thought the logical answer to these stories is that they are
ignorant racist myths
but then i thought: what about all the weird colored stories about
colored pussy?
cuz you know colored pussies werent always treated with the highest
regard we deserve in the various colored worlds prior to our
discovery by the european talentscout/explorers
and we still arent
so now why is it that colored pussies have had to suffer so much oppression
and bad press from so many divergent sources?
is it cuz we really are evil and nasty and queer looking and smelly and
ugly like they say?

or
is it cuz we possess some secret strength which we take for granted but
which is a terrible threat to the various forces which are trying
to suppress us?
i mean just look at what black pussies have been subjected to alone
starting with ancient feudal rape and polygamy and clitoridectomy
and forced child marriages and continuing right on through colonial
industrial neocolonial rape and forced sterilization and
experimental surgery
and when i put all that stuff about black pussies together with the
stories i hear from other colored pussies about what they have had
to go through i am even more convinced
we must have some secret powers!
this must be why so many people have spent so much time vilifying
abusing hating and fearing colored pussy
and you know that usually the ones who be doing all this vilifying
abusing hating and fearing of colored pussy are the main ones who
just cant leave colored pussy alone dont you
they make all kinds of laws and restrictions to apartheid-ize colored
pussy and then as soon as the sun goes down guess who is seen
sneaking out back to the cabins?
and guess who cant do without colored pussy in their kitchens and fields
and factories and offices?
then theres the people who use colored pussy as a badge of certification
to ensure entre into certain circles
finally when i think about what would happen if all the colored pussies
went on strike even for a day
look out!
[especially if the together white pussies staged a same day sympathy
strike]

the pimps say colored pussy is an untapped goldmine
well they got it wrong
colored pussies aint goldmines untapped
colored pussies are yet un-named energies whose power for lighting up
the world is beyond all known measure

hattie gossett work herstory: babysitter paid companion secy cleaning person still seeking insightful and venturesome publisher for her collection presenting sister noblues & the original wild & free wimmins jazz & blues desert caravan & fish fry.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

BLACK MIRROR. "YOU'VE COME A LONG WAY, BABY"

L'autrice jamaïco-étatsunienne Michelle Cliff (1946-2016) publie en 1982 le texte « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » dans le quinzième numéro de *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* consacré au racisme. Cette revue clé de l'édition féministe aux États-Unis, documente les relations entre arts, féminismes et questions sociétales¹. Créée à New York en 1977 par un groupe d'artistes, d'historiennes de l'art et de critiques d'art en réponse au manque d'espaces pour les expressions féministes au sein du monde de l'art, elle rassemble jusqu'en 1993 des artistes, des autrices, des militantes et des chercheuses, revendiquant un éventail de positionnements et se consacrant « à l'examen de l'art et de la politique dans une perspective féministe² ». En adéquation avec la dimension transformative des féminismes, *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* favorise des publications qui élargissent et démystifient la notion d'art en reliant les vécus, les arts et les pensées, ces connexions ayant été historiquement rompues pour les femmes, selon la déclaration d'intention de la revue.

Chaque numéro du périodique aborde un sujet différent, sous la forme d'œuvres visuelles, de poésies et d'écrits historiques, critiques, personnels et politiques. *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* s'appuie sur une structure collaborative à deux niveaux : un collectif mère [*mother collective*] – composé majoritairement de femmes blanches – déterminant les sujets de chaque numéro, et des collectifs thématiques pour chacun d'entre eux. Ce fonctionnement éditorial vise à ne pas propager une voix autoritaire, et à créer un « endroit où la diversité peut être articulée³ ». Cependant, cette organisation n'a pas empêché des controverses et des clivages entre des contributrices au périodique et des membres du collectif mère comme des comités thématiques, et notamment sur la problématique du racisme⁴. En 1978, dans le quatrième numéro, le collectif féministe noir lesbien Combahee River Collective déplore l'absence de femmes racisées dans l'édition précédente consacrée aux artistes lesbiennes⁵. Le collectif mère y répond l'année suivante avec le huitième numéro intitulé « Third World Women : Politics of Being Other », auquel a également participé Michelle Cliff. Mais cette édition n'est pas sans faire polémique. Comme l'explique Carole Gregory dans ce quinzième numéro, elle a

conduit de nombreuses femmes à considérer le collectif mère comme un « groupe de femmes blanches racistes⁶ ». Cela révèle les difficultés et les limites du fonctionnement de la revue dans son dépassement du tokénisme pour une réelle implication de femmes racisées en son sein⁷.

C'est dans ce numéro, « Racism is the Issue », qui pose la question du racisme dans les arts et la société ainsi que son fonctionnement dans les relations entre les femmes, que paraît le texte de Michelle Cliff. Le numéro comprend des créations visuelles d'Emma Amos, Linda Nishio ou encore Jaune Quick-to-See-Smith, des poèmes, et des textes de femmes engagées dans les luttes contre le racisme, comme Audre Lorde, Barbara Smith et Alice Walker. Michelle Cliff y examine la construction d'imaginaires racistes et sexistes au sein de la société étatsunienne ainsi que des écrits et des œuvres déconstruisant ces mythologies par l'autodéfinition. Plus précisément, elle analyse des œuvres des artistes noires Edmonia Lewis (1844-1907), Elizabeth Catlett (1915-2012), Harriet Powers (1837-1910) et Betye Saar (née en 1926). De quelles manières la contribution de Michelle Cliff éclaire-t-elle les relations entre art et politique à partir d'un positionnement féministe dans le contexte de sa publication, et notamment l'objet de la revue ? À partir des propos de Michelle Cliff et en nous appuyant principalement sur des pensées et militances des féminismes noirs, des travaux consacrés à l'histoire des femmes noires, des expositions et des analyses d'œuvres, nous nous interrogerons sur les liens entre création, culture visuelle et matérielle, historiographie et féminismes. Notre analyse de ce texte nous amènera à questionner les relations entre représentations et mythologies, puis le rôle de la fiction pour réparer l'histoire. Enfin, nous mettrons en perspective le travail de Betye Saar, et particulièrement l'assemblage *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) reproduit dans l'article.

Représentations et mythologies

Le point de départ de Michelle Cliff est une image qu'elle a affichée chez elle : une carte postale reproduisant une sculpture en bronze d'une Vénus noire réalisée au XVI^e siècle par l'artiste italien Danese Cattaneo. Celle-ci, nue et coiffée d'un turban d'où s'échappent quelques boucles, se regarde dans un miroir qu'elle tient dans sa main droite. Comme le précise Michelle Cliff, il se pourrait qu'elle soit une femme esclavagisée au service de l'artiste ou de son commanditaire ; elle écrit : « Elle était un objet, hier comme aujourd'hui⁸ ». Publiée dans l'article, cette figure paraît figée dans une posture de contemplation, dans une relation à son reflet davantage lié à sa perception comme objet de convoitise qu'à son propre regard. Elle est comme prisonnière de cette image.

Ce processus d'objectivation est intrinsèque au racisme. À partir des travaux de l'autrice blanche antiségrégationniste Lillian Smith, Michelle Cliff analyse comment la mythologie raciste s'incarne dans des représentations à la fois nourrissant ses constructions psychologiques et justifiant son fonctionnement à l'échelle de la société : « Lorsque l'idée mythique de la blancheur, l'obsession de la couleur de peau formant la base irrationnelle et immorale du racisme, reçoit une construction à partir de laquelle le mythe prend sa forme – c'est-à-dire la philosophie de la suprématie blanche – le résultat est un racisme culturel ou institutionnalisé, contenu dans la politique, la littérature, l'art et la religion de la culture dominante. Une idée folle existe désormais dans une réalité raisonnable, et non plus dans un rêve irrationnel⁹ ».

Ces images déshumanisantes perpétuent ainsi le racisme, l'ancrent dans le réel et valident son soi-disant bien-fondé, participant ainsi à maintenir les rapports de pouvoir. Elles viennent remplacer la personne, dans sa multidimensionnalité, calquant une image simplifiée, déformée, infériorisante, qui la prive de son droit à l'autodéfinition et à l'identité, dans « un mouvement à l'encontre de la conscience¹⁰ », selon Erskine Peters. Dans son texte, Mi-

chelle Cliff évoque plusieurs formes de l'objectivation des femmes noires, dont le stéréotype de la *mammy* que nous discuterons, répétées « par des femmes blanches aussi bien que par des hommes blancs¹¹ ». Il est important de rappeler que les mouvements de libération des femmes aux États-Unis ont été traversés par la problématique du racisme, en particulier les campagnes pour le droit de vote des femmes au XIX^e siècle comme l'a étudié Angela Davis dans son ouvrage *Femmes, race et classe*, paru l'année précédant l'article de Michelle Cliff¹². Cette dernière rappelle par exemple l'attitude objectivante de l'autrice blanche Fannie Hurst envers l'écrivaine et anthropologue noire Zora Neale Hurston, qu'elle employait comme secrétaire, en la faisant passer pour une « princesse africaine » lors d'une sortie au restaurant. En plaçant le sexisme par-dessus toutes les autres formes d'oppression, des femmes blanches ont considéré la situation de plusieurs femmes comme celle de l'ensemble et n'ont pas pris en compte les conditions des femmes racisées, ni l'imbrication des systèmes de domination, comme d'ailleurs Frances Beal le déclare dans *Black Woman's Manifesto* (1970) : « Une autre caractéristique majeure est que le mouvement de libération des femmes blanches appartient à la classe moyenne. Très peu de ces femmes souffrent de l'exploitation économique extrême à laquelle la plupart des femmes noires sont soumises jour après jour. Si elles trouvent les tâches ménagères dégradantes et dés-humanisantes, elles sont financièrement capables d'acheter leur liberté – généralement en engageant une domestique noire¹³. »

Soulignons que les différentes incarnations de la figure de la *mammy* ont eu une profonde influence sur la culture étatsunienne. Représentée souriante, cette figure de domestique est dotée d'une attitude stéréotypée, docile et dévouée à ses employeurs blancs. Kimberly Wallace-Sanders précise que si la première utilisation du mot *mammy* en référence à une femme esclavagisée s'occupant d'enfants blancs remonte à 1810, son personnage aurait été inventé après la guerre de Sécession (1861-1865) dans le cadre du mythe de la Cause perdue [*Lost Cause*], entretenant une image idyllique du Sud esclavagiste¹⁴. Utilisée dans la publicité ou encore incarnée au cinéma, dans des romans et des objets, elle fait partie du répertoire de la mythologie du Sud de l'avant-guerre [*Antebellum South*]¹⁵, visant à faire passer le système esclavagiste et ses héritages comme des institutions bienveillantes à travers le stéréotype des personnes noires ayant des qualités prétendument innées pour le service, ce qui renforce l'idéologie raciste. Comme l'a montré Roland Barthes, le procédé de mythification transforme l'expression des points de vue dominants en expression de nature universelle, le stéréotype étant un rouage d'un système institutionnalisé par lequel le mythe raciste de l'infériorité noire et de la supériorité blanche est nourri¹⁶.

Citant bell hooks¹⁷, Michelle Cliff rappelle que la figure de la *mammy* a été inventée par la société blanche, reflétant ainsi davantage ses besoins de faire perdurer ses privilèges et, de fait, ayant plus à voir avec la construction de la blancheur qu'avec l'histoire des personnes noires¹⁸. Pour autant, si elles relèvent de la mythologie, ces images s'infiltrèrent dans nos vécus et s'impriment dans nos imaginaires, affectant les perceptions que l'on a de soi ou que l'on a de l'« autre ». Elles envahissent l'espace public comme les intérieurs, imprégnant nos consciences. À propos de Aunt Jemima, une variation de la *mammy* comme nous le verrons, Michelle Cliff insiste sur les effets de l'imagerie sur les psychés, et par conséquent sur la réalité : « Nous ne l'avons peut-être pas connue, mais ne sommes-nous pas convaincus que quelque part, elle existe, ou du moins a existé ? (...) Ainsi, même si nous savons que l'image est une image, les attentes à l'égard du comportement des femmes noires d'après cette image persistent¹⁹. »

Michelle Cliff montre que les images ne sont jamais neutres, ni dans leur présentation, ni dans les utilisations qui en sont faites. Elles impactent nos positions dans la société²⁰. C'est le cas de celle de la *mammy* appuyant la « définition tautologique des domestiques noirs²¹ », selon les termes d'Angela Davis qui a examiné comment le travail domestique n'est pas un simple vestige de l'esclavage appelé à disparaître au fil du temps, mais se poursuit. À ce propos, dans *Black Wo-*

man's Manifesto, Maxine Williams insiste sur le fait que de nombreuses femmes noires continuent dans les années 1960 à travailler dans des foyers en tant que domestiques sous-payées²². Ces images occultent la réalité, déforment l'historiographie, voilant les luttes des personnes noires pour leurs droits ; cette reconnaissance viendrait, en effet, contrarier le trait stéréotypé de docilité de la *mammy*. Comme Michelle Cliff le conclut : « Pour autant que je sache, Harriet Tubman portait à la fois une carabine et un pistolet. Et elle menaçait de tirer sur tout esclave qui déciderait de faire demi-tour lors de son voyage vers le Nord. Tout comme la mère esclave de Lorraine Hansberry a armé ses enfants et s'est mise en route avec eux – après avoir laissé un homme blanc mourir²³. »

Quand la fiction répare l'histoire

En effet, suite à la commande en 1960 d'une pièce sur l'esclavage pour la télévision nationale, Lorraine Hansberry propose *The Drinking Gourd*, où elle cherche à contredire les mythes sur les personnes noires. Toutefois, celle-ci, jugée « trop polémique » comme le précise Michelle Cliff, n'est jamais jouée. L'héroïne Rissa « fait ce que la figure de la mère noire dans la mythologie de l'Amérique blanche n'a jamais fait²⁴ » : son fils ayant été rendu aveugle pour avoir appris à lire, elle tue un homme blanc et donne ses armes à ses enfants, puis la famille s'enfuit. Les autrices et artistes noires étudiées par Michelle Cliff répondent aux manques des systèmes de représentations et de l'historiographie, comblent leurs effacements, et notamment ceux des actes de résistance des femmes noires, en visibilisant leur rôle dans la lutte pour leurs droits et la justice sociale : « C'est par la fiction que certains d'entre nous sauvent le passé américain (...) les résistants, hommes et femmes. Celles et ceux qui se sont organisés, armés et ont riposté. L'histoire de la résistance africaine-américaine a été rendue inimaginable par les histoires officielles de ce pays²⁵. »

Dans son article, Michelle Cliff évoque un portrait de Harriet Tubman (1975) par Elizabeth Catlett : la militante abolitionniste et féministe, qui a conduit plus de trois cents personnes par l'Underground Rail²⁶, est représentée au premier plan, un fusil dans une main, tendant l'autre avec détermination pour guider les personnes derrière elles vers leur libération. Onze années après la parution de cet article, l'autrice publie *Free Enterprise* (1993). En s'appuyant sur des archives, elle retrace des actes de résistance de personnes noires invisibilisées dans l'historiographie dominante. Le personnage central est Mary Ellen Pleasant, inspirée de l'entrepreneuse africaine-étatsunienne du même nom, propriétaire d'hôtels à San Francisco au XIX^e siècle et qui fut l'une des soutiens et organisatrices du soulèvement abolitionniste de Harpers Ferry (1859). Pour autant, cette figure historique est souvent appelée Mammy Pleasant, un nom qui vise à la renvoyer à l'image de la domestique noire voilant ainsi son engagement pour les droits des personnes noires²⁷. Comme l'a souligné Wendy W. Walters en écho au titre du texte de Michelle Cliff : « Le roman fait passer les femmes noires de la position d'objet à celle de sujet, en rappelant au lectorat les pratiques abolitionnistes des femmes noires et en présentant ces dernières comme des actrices sociales de la résistance et non comme des victimes suppliantes²⁸. »

Au début de son texte, Michelle Cliff liste d'autres images affichées aux côtés de la Vénus noire de Danese Cattaneo. C'est le cas du portrait d'Harriet Tubman par Elizabeth Catlett ou encore d'images d'autres figures historiques des luttes noires, comme Sojourner Truth, de photographies de femmes au Botswana ou encore de l'œuvre *Aunt Sally HooDoo* (1978) de Betye Saar. Reflétant davantage les faits historiques que les mythologies, ces représentations sont essentielles pour la construction de soi : « je commence à saisir une partie de qui je suis²⁹ », écrit Michelle Cliff.

Libérons Aunt Jemima

À ce propos, le travail de Betye Saar est signifiant. Depuis la fin des années 1960, celle-ci commence à collectionner des images et des objets reproduisant des stéréotypes sur les personnes noires – qui ont longtemps été leurs seules sources d’images aux États-Unis – qu’elle considère importants « comme documentation de la façon dont les Blancs ont historiquement perçu les Africains-Américains et comment ils nous ont dépeints comme des caricatures, des objets, des êtres déshumanisés³⁰ ». Puis, elle recycle ces caricatures dans ses œuvres, créant ainsi « un art révolutionnaire³¹ », selon ses propres termes. Dans un texte publié en 1973, elle explique que cette série *Exploding the Myth* n’est pas seulement un rappel des douleurs liées aux violences du racisme, mais aussi une explication de la colère contemporaine, l’artiste étant particulièrement affectée par le meurtre en 1968 du militant des droits civiques Martin Luther King Jr. : « Les images injurieuses enchaînent encore les personnes noires. Dans mon travail, je m’efforce d’exposer et d’exploser les mythes qui les entourent³². » C’est dans le cadre de cette série que Betye Saar crée des œuvres autour de la figure de Aunt Jemima, dont *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) et *Liberation of Aunt Jemima : Cocktail* (1973).

L’image la plus popularisée de la *mammy* est celle de Aunt Jemima associée à une célèbre marque de préparation de pâte à pancakes l’ayant utilisée à des fins publicitaires. En effet, la Pearl Milling Company, plus tard renommée Aunt Jemima Mills Company d’après la chanson *Old Aunt Jemima* composée par le comédien noir Billy Kersands, a été fondée en 1889 par deux hommes blancs Chris Rutt et Charles Underwood. En 1893, elle engage Nancy Green, une cuisinière née esclavagisée dans le Kentucky, à l’Exposition universelle de Chicago pour promouvoir les produits de la marque en jouant le rôle de la *mammy* préparant des pancakes pour le public. Comme le précise Kimberly Wallace-Sanders, en parallèle, un groupe de femmes noires, dont Fannie Barrier Williams et Anna Julia Cooper, font entendre dans le même espace leurs voix au Congrès mondial des organisations représentatives des femmes (*World’s Congress of Representative Women*), illustrant cette tension entre mythe et réalité : « L’affirmation de cette histoire inventée ou révisée de Aunt Jemima prend une plus grande importance si on la compare à la résistance que les vraies femmes noires ont rencontrée dans leurs efforts pour discuter et célébrer leurs histoires réelles³³. »

La popularité de Aunt Jemima – un restaurant à son effigie est ouvert à Disneyland en 1955³⁴ – renforce la mythologie romantique de la plantation du Sud. À travers ses publicités, la marque exploite la nostalgie nationale d’un Sud avant-guerre utopique dans un effort de réunification du pays après la guerre civile³⁵. Ces marchandisations des corps noirs s’inscrivent dans l’héritage de l’esclavage. Dans *The Liberation of Aunt Jemima*, Betye Saar en appelle au pouvoir de l’autodéfinition nécessaire à la libération ; comme l’écrit Michelle Cliff : « Le message de Saar est clair : Aunt Jemima se libérera par elle-même³⁶. »

Créée pour l’exposition *Black Heroes* organisée par Evangeline EJ Montgomery au Rainbow Sign Cultural Center (Berkeley), l’œuvre se présente sous la forme d’une boîte ouverte posée à la verticale dont l’intérieur est tapissé de l’image dupliquée du visage de Aunt Jemima, une femme noire souriante dont la tête est recouverte par un fichu. Comme l’a précisé Arlene Raven, cet arrière-plan évoque les sérigraphies d’Andy Warhol – qui représenta Aunt Jemima dans sa peinture *Myths* (1981) – comme le rayonnage d’un supermarché³⁷, ce qui rappelle les liens entre capitalisme, racisme et sexisme. Devant ce fond, on voit une figurine de Aunt Jemima installée sur du coton, une matière renvoyant au passé esclavagiste des États-Unis. Trouvée au marché aux puces d’Alameda (Californie) par Betye Saar, celle-ci était vendue comme un bloc-notes, pouvant être utilisée pour noter ses courses. La figurine tient un balai à la main ; en revanche, Betye Saar l’a dotée de deux attributs non conformes aux stéréotypes de bienveillance

et de docilité de la *mammy* : un fusil et un pistolet « la faisant passer de son statut de servante et d'esclave à une position de combattante³⁸ », précise l'artiste. Elle la positionne ainsi dans la généalogie de l'activisme des femmes noires, telle que Harriet Tubman. D'après Michelle Cliff, Betye Saar « a combiné le mythe avec la réalité de l'opposition historique des femmes noires à leur oppression³⁹ ». Devant elle, à la place du bloc-notes, l'artiste a placé la carte postale d'« une femme noire avec un enfant mulâtre, parce que cette image en dit long sur le traitement des femmes noires esclavagisées⁴⁰ » selon elle, ce qui peut évoquer les violences sexuelles utilisées comme outil de domination par les propriétaires esclavagistes⁴¹. Betye Saar a collé un poing levé sur la carte postale, faisant écho au Black Power Movement et au célèbre geste des athlètes noirs Tommie Smith et John Carlos aux Jeux olympiques d'été de 1968. Le poing en avant de l'enfant pourrait aussi traduire les révoltes en cours de la jeunesse noire.

Le sourire de Aunt Jemima est ainsi resignifié : contrastant avec les armes qu'elle porte, il crée une forme de distanciation avec le stéréotype, le rendant caduc et pourrait exprimer le plaisir de la libération des mythologies, de ces « prisons d'images⁴² » pour reprendre les termes d'Alice Walker. En même temps que cette œuvre s'inscrit dans un processus de guérison – en canalisant et exorcisant des émotions douloureuses – pour l'artiste⁴³, Aunt Jemima s'est débarrassée du miroir comme reflet du regard extérieur, l'a retourné, passant de la contemplation à l'action. Comme l'a expliqué Betye Saar : « même si cela est douloureux, il y a de l'honneur à re-présenter le passé. Le racisme ne devrait jamais être ignoré, ni satirisé, alors qu'il est une forme de servitude pour chacun, quelle que soit sa couleur. Le racisme ne peut être vaincu tant qu'il n'est pas confronté⁴⁴. » Selon Samella Lewis, elle active ainsi « une nouvelle force émergeant de la résilience historique forgée par la servitude et l'endurance⁴⁵ ». En écho de nouveau avec le titre du texte de Michelle Cliff, le travail de Betye Saar renvoie à l'acte de réplique [*talk-ing back*] formulé par bell hooks : « Passer du silence à la parole est pour les personnes opprimées, les colonisées, les exploitées, celles qui font face et luttent côte à côte, un geste de défi qui guérit, qui rend possible une nouvelle vie et une nouvelle croissance. C'est cet acte de la parole, de la « réplique », lequel n'est pas un simple ensemble de mots vides, qui est l'expression de notre déplacement de l'objet au sujet – la voix libérée⁴⁶. »

En 1973, Betye Saar organise l'exposition *Black Mirror* à la galerie coopérative féministe Womanspace (Los Angeles). Elle réunit certaines de ses œuvres, dont *The Liberation of Aunt Jemima : Measure for Measure* (1973)⁴⁷, aux côtés d'œuvres de Gloria Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samella Lewis et Suzanne Jackson. L'exposition est enrichie par différents événements, comme une conférence de la professeure Mary Jane Hewitt et la diffusion d'un film du réalisateur éthiopien Hailé Gerima. Comme l'a précisé Betye Saar, *Black Mirror* narre « les propres reflets des femmes sur elles-mêmes. (...) Nous sommes à la recherche d'un passé qui nous a été longtemps refusé, émergeant d'une société blanche, et tentant maintenant de former notre propre image. (...) Nous voulons que VOUS regardiez dans NOTRE miroir⁴⁸. » Sur l'affiche, Aunt Jemima, au-dessus de danseuses évoquant le French cancan, est accompagnée d'une bulle : « *You've Come a Long Way, Baby* ». Cette forme de sous-titre à l'exposition inscrit ces artistes dans la généalogie des femmes noires et met en avant leurs capacités de résilience. Précisons que *You've Come a Long Way, Baby* est alors le slogan d'une campagne publicitaire pour les cigarettes *Virginia Slims* destiné à séduire leurs éventuelles clientes en récupérant des idées féministes. Cette appropriation de Betye Saar résonne avec le détournement de l'affiche publicitaire publiée dans *Black Woman's Manifesto* : sous la photographie d'une jeune femme noire fumant une cigarette, il est ajouté la mention : « *But Is This Where You Want to Go?* » [« Mais est-ce là où vous souhaitez aller ? »], rappelant les instrumentalisation des corps des femmes noires. Comme l'a expliqué Julianne Malveaux, cette image propage un nouveau mythe, celui des femmes noires qui ont conquis le marché du travail tandis qu'elles ont alors les plus bas

revenus et sont les plus exposées au chômage⁴⁹. Notons que trois années auparavant, Betye Saar participe à *Sapphire Show* organisée par Suzanne Jackson à la Gallery 32, la première exposition collective exclusivement consacrée à Los Angeles à des artistes noires étatsuniennes⁵⁰. Cette exposition traduit la volonté de ces artistes de faire entendre leurs voix face à leur exclusion de la scène artistique dominante, mais aussi du Black Arts Movement, en majorité conduit par des hommes noirs, et du Feminist Art Movement, représenté essentiellement par des femmes blanches. À ce titre, précisons qu'au vernissage de *Black Mirror*, Betye Saar remarque que peu de femmes blanches sont présentes parmi le public, et s'interroge sur leur intérêt pour les problématiques des artistes noires⁵¹. Membre du conseil d'administration de Womanspace, elle a également relaté des différends, notamment à propos des tarifs des événements ne prenant pas en compte les vicissitudes économiques des personnes noires⁵².

En 1998, tandis que son travail a suivi différentes directions, Betye Saar retrouve Aunt Jemima avec une série d'assemblages présentée dans l'exposition *Workers+Warriors. The Return of Aunt Jemima* à la Michael Rosenfeld Gallery (New York). Il s'agit pour l'artiste de répondre à la persistance du racisme. Elle y associe des planches à laver des années 1940 et 1950, à des images et du texte, afin de lutter « contre l'attraction de l'oubli. (...) En les recyclant, j'honore la mémoire de ce travail et de la femme laborieuse sur les épaules de laquelle nous nous reposons aujourd'hui⁵³. » Pour terminer, rappelons qu'après avoir apporté quelques changements à l'image de Aunt Jemima – en 1968, l'échange du fichu pour un bandeau, puis en 1989, l'ajout de boucles d'oreilles en perles et d'un col en dentelle – ce n'est seulement qu'en 2020 que la société Quaker Oats, qui avait acheté Aunt Jemima Mills Company, annonce que la marque n'existera plus de cette manière, reconnaissant que le personnage de Aunt Jemima s'appuie sur des stéréotypes racistes. Toutefois, comme l'a précisé Betye Saar, si Aunt Jemima a finalement été libérée : « il reste encore du travail à faire⁵⁴ ».

Conclusion

De quelles manières les images agissent-elles ? Comment sont-elles perçues selon les positions dans la société à partir desquelles elles sont regardées ? Dans ce texte, Michelle Cliff apporte des réponses en examinant le rôle des représentations dans le fonctionnement du racisme et du sexisme tout en évoquant le pouvoir transformateur de l'art. Elle met en garde contre les idéologies derrière les représentations et envisage la potentialité des œuvres à interroger les enjeux sociétaux, les considérant « comme des éléments constitutifs d'un champ discursif plus large d'idées, de pratiques et de mouvements sociaux et d'événements politiques » pour reprendre les termes de Stuart Hall⁵⁵. Son analyse de la relation entre art et politique questionne la construction du récit historique et souligne le rôle des femmes noires, dans les luttes et dans les arts. Au sein de ce numéro d'*Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, son article se révèle clé pour saisir que le racisme n'est pas une question annexe des mouvements féministes. Il en est une problématique intrinsèque, le sexisme ne pouvant être séparé des autres rapports de pouvoir dans la perspective des féminismes intersectionnels⁵⁶. Michelle Cliff démontre ainsi que le féminisme doit être multivocal tout autant que l'histoire de l'art, surpassant le tokénisme pour obtenir des transformations profondes, et repenser les schèmes.

Notes

¹ Sur les revues artistiques féministes aux États-Unis, voir Carrie Rickey, "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, eds. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994), 120-129.

² Déclaration d'intention publiée sur la deuxième de couverture de chaque numéro. Sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres.

³ Ibidem.

⁴ Lire Rickey, "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications;" Michelle Meagher, "»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993)," *Feminist Media Studies* 14, no. 4 (2014): 578-592; Amy Tobin, "Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics," *Women: A Cultural Review* 30, no. 3 (2019): 280-296.

⁵ Déclaration du Combahee River Collective publiée en troisième de couverture du numéro "Women's Traditional Arts. The Politics of Aesthetics," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 1, no. 4 (hiver 1977-1978).

⁶ "Issue 15 Editorial Statement (From Taped Conversation), October 21, 1982," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 4, no. 3 (1982).

⁷ Le tokénisme, de l'anglais *tokenism*, caractérise la manière dont les membres d'un groupe social ayant du pouvoir n'incluent pas de manière significative les personnes minorisées dans la structure d'une organisation ou d'un projet, mais les associent seulement de manière superficielle. Lire à ce propos Julianne Malveaux, "Three Views of Black Women-The Myths, The Statistics, and a Personal Statement," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 2, no. 4 (1979): 50.

⁸ Michelle Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 4, no. 3 (1982): 34.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Erskine Peters, "Stereotyping: Movement Against Consciousness," in *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, eds. Robbin Henderson, Pamela Fabry and Adam David Miller (Berkeley: Berkeley Art Center, 1982), 23-28. Exhib. cat.

¹¹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 35.

¹² Angela Davis, "Femmes, race et classe, trans. Dominique Taffin et le collectif des femmes (Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, 2013)". (Paris: *Des femmes-Antoinette Fouque*, 2013) ; Angela Davis, *Women, Race and Class* (New York: Random House, 1981).

¹³ Frances Beal, "Double Jeopardy: To Be Black and Female," in *Black Woman's Manifesto*, Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue (New York: Third World Women's Alliance, 1970), 30.

¹⁴ Kimberly Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), 4.

¹⁵ Renvoyant à la période de l'histoire du Sud des États-Unis allant de la fin de la guerre d'Indépendance en 1783 au début de la guerre de Sécession en 1861, l'*Antebellum South* est caractérisé par l'utilisation généralisée d'une main-d'œuvre esclavagisée.

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Le Seuil, 1957).

¹⁷ C'est un choix de bell hooks d'écrire ses prénom et nom sans majuscule.

¹⁸ Voir également Michael D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

¹⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39-40.

²⁰ Lire Leon F. Litwack, "The Blues Keep Falling," in *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, eds. Henderson, Fabry and Miller, 19-20.

²¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 68.

²² Linda La Rue, "Black Women and the Struggle for Liberation," in Norton, Williams, Beal, La Rue, *Black Woman's Manifesto*, 11.

²³ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 40.

²⁴ Ibidem, 36.

²⁵ Michelle Cliff, "History as Fiction, Fiction as History," *Ploughshares* 20, no. 2/3 (automne 1994): 199.

²⁶ Ligne de cache qui accueillait les personnes noires et pouvait faciliter leur passage dans les États du Nord.

²⁷ Judith Raiskin, "The Art of History: An Interview with Michelle Cliff," *The Kenyon Review* 15, no. 1 (hiver 1993): 65. Kimberly Wallace-Sanders explique: "Mammy est à la fois son titre et le nom qu'on lui a toujours donné." Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 6.

²⁸ Wendy W. Walters, "»Object into Subject:« Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art," *American Literature* 80, no. 3 (septembre 2008): 503. Sur l'historiographie des États-Unis et les contributions intellectuelles et politiques des femmes noires, lire Christelle Gomis, "Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989," *20&21. Revue d'histoire* 2, no. 146 (2020): 139-151.

²⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 34.

- ³⁰ Betye Saar, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima," in *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, Betye Saar and Arlene Raven (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998), 3. Exhib. cat.
- ³¹ Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists* (New York: Icon Editions, 1995), 322.
- ³² "Betye Saar, Artist Statement, 1973," in *Betye Saar: Still Tickin'*, Sara Cochran and Betye Saar (Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017), 233. Exhib. cat.
- ³³ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 67.
- ³⁴ Il ferme ses portes en 1970.
- ³⁵ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 62. Sur la nostalgie et l'identité nationale dans le contexte de la Grande-Bretagne en lien avec l'œuvre de Michelle Cliff, lire Walters, "«Object into Subject: « Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art.»
- ³⁶ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39. La figure de Aunt Jemima a été détournée par d'autres artistes, dont Joe Overstreet (*New Jemima*, 1964) et Renee Cox (*Liberation of Aunt Jemima and Uncle B*, 1998).
- ³⁷ Arlene Raven, "Betye Saar: Mostly 'Bout Survival," in Saar and Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, 5.
- ³⁸ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 8.
- ³⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39.
- ⁴⁰ "In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran," in Cochran and Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 12.
- ⁴² Alice Walker, [lettre de soutien non-publiée au projet *Ethnic Notions*, 1981], citée par Robbin Henderson "Introduction," in eds. Henderson, Fabry and Miller, *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 11.
- ⁴³ "In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran," in Cochran and Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴⁴ Richard Cándida Smith, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment* (Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art; Berkeley: University of California Press, 2005), 14.
- ⁴⁵ Samella Lewis, "Introduction," in *Betye Saar, Selected Works 1964-1973* (Los Angeles: California State University, 1973), n.p. Exhib. cat.
- ⁴⁶ bell hooks, "Talking Back," in *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston: South End Press, 1989), 9.
- ⁴⁷ Aunt Jemima tient d'un côté une dose de farine et de l'autre une dose de dynamite. Voir Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Durham: Duke University Press, 2017), 111.
- ⁴⁸ Betye Saar, "Black Mirror," *Womanspace Journal* 1, no. 2 (avril-mai 1973): 22.
- ⁴⁹ Malveaux, "Three Views of Black Women-The Myths, The Statistics, and a Personal Statement," 50-51.
- ⁵⁰ Le titre de l'exposition s'inscrit dans une tactique d'appropriation et par là même de détournement du stéréotype de la matriarche noire, Sapphire étant le nom d'un personnage de *Amos 'n' Andy* (une série diffusée d'abord à la radio à partir des années 1920, puis à la télévision jusqu'au milieu des années 1960) reproduisant ce cliché.
- ⁵¹ Betty Ann Brown and Arlene Raven, *Exposures: Women & Their Art* (Pasadena: New Sage Press, 1989), 32.
- ⁵² "Betye Saar, A Conversation with Dr. Samella Lewis," City University of New York, Hatch-Billops Oral History Collection of Black Culture; no. 6 (1974). Audio cassette. https://cuny-network.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991003873709706121&context=L&vid=01CUNY_NETWORK:CUNY_NETWORK&dang=en&search_scope=DN_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,04621863
- ⁵³ Saar, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima," 3. Voir aussi Hally K. Harrisburg, ed., *Betye Saar: In Service. A Version of Survival* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000). Exhib. cat.
- ⁵⁴ "Betye Saar, The Liberation of Aunt Jemima, 1972," *East of Borneo*, 19 juin 2020, <https://eastofborneo.org/archives/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>.
- ⁵⁵ Stuart Hall, "La modernité et ses autres: Trois «moments» dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire," in *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, ed. Maxime Cervulle, trans. Aurélien Blanchard and Florian Vörös (Paris: Éditions Amsterdam, 2013), 229.
- ⁵⁶ Voir Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum* 1989, no. 1, art. 8 (1989): 139.

Selected Bibliography

Context

- Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.
- Farrington, Lisa. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.
- Gomis, Christelle. "Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989." *20&21. Revue d'histoire* 2, no. 146 (2020): 139-151.
- Harris, Michael D. *Colored Pictures: Race and Visual Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- Henderson, Robbin, Pamela Fabry and Adam David Miller, eds. *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*. Berkeley: Berkeley Art Center, 1982. Exhib. cat.
- Hockley, Rujeko and Catherine Morris, eds. *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85: A Sourcebook*. New York: Brooklyn Museum, 2017. Exhib. cat.
- Holmes Norton, Eleanor, Maxine Williams, Frances Beal and Linda La Rue. *Black Woman's Manifesto*. New York: Third World Women's Alliance, 1970.
- hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- Jones, Kellie. *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Wallace-Sanders, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.
- Zabunyan, Elvan. *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*. Paris: Dis voir, 2004.

Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics

- Meagher, Michelle. "»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993)." *Feminist Media Studies* 14, no. 4 (2014): 578-592.
- Rickey, Carrie. "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications." In *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 120-129. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.
- Tobin, Amy. "*Heresies*' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics." *Women: A Cultural Review* 30, no. 3 (2019): 280-296.

Michelle Cliff

- Cliff, Michelle. "History as Fiction, Fiction as History." *Ploughshares* 20, no. 2/3 (Autumn 1994): 196-202.
- Cliff, Michelle. *Free Enterprise*. New York: Dutton, 1993.
- Raiskin, Judith. "The Art of History: An Interview with Michelle Cliff." *The Kenyon Review* 15, no. 1 (Winter 1993): 57-71.
- Walters, Wendy W. "»Object into Subject:« Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art." *American Literature* vol. 80, no. 3 (September 2008): 501-526.

Betye Saar

- Cándida Smith, Richard, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis. *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005.
- Cochran, Sara and Betye Saar. *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017. Exhib. cat.
- Lewis, Samella. *Betye Saar, Selected Works 1964-1973*. Los Angeles: California State University, 1973. Exhib. cat.
- Saar, Betye and Arlene Raven. *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998. Exhib. cat.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

BLACK MIRROR. "YOU'VE COME A LONG WAY, BABY"

Jamajsko-amerykańska autorka Michelle Cliff (1946–2016) opublikowała w piętnastym numerze *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* z 1982 roku tekst „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists” poświęcony rasizmowi. To ważne w Stanach Zjednoczonych pismo feministyczne dokumentuje relacje między sztukami, feminizmami i zagadnieniami społecznościami.¹ Utworzone w Nowym Jorku w 1977 roku przez grupę artystek, historyczek sztuki i krytyczek sztuki w reakcji na brak przestrzeni dla ekspresji feministycznych w obrębie świata sztuki, skupiało do roku 1993 artystki, autorki, działaczki i badaczki reprezentujące pewien wachlarz stanowisk i zajmujące się „badaniem sztuki i polityki z perspektywy feministycznej.”² Zgodnie z transformacyjnym wymiarem feminizmów *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* przyznaje pierwszeństwo publikacjom, które poszerzają i demistyfikują pojęcie sztuki, wiążąc ze sobą doświadczenia życiowe, sztukę i myśli, które to powiązania w przypadku kobiet były w przeszłości zerwane, jak głosi deklaracja programowa pisma.

Każdy numer periodyku porusza inny temat w formie dzieł wizualnych, poetyckich oraz tekstów historycznych, krytycznych, osobistych i politycznych. *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* opierało się na zespołach współpracowniczek, działających na dwóch płaszczyznach: w kolektywie matce (*mother collective*), składającym się w większości z białych kobiet, wyznaczającym tematy poszczególnych numerów, i w kolektywach tematycznych, opracowujących każde z zagadnień. Taki model funkcjonowania edytorskiego miał zapobiegać wypowiedzianiu się głosem autorytarnym, a umożliwić „dochodzenie do głosu różnorodności.”³ Nie zapobiegł jednak sporom i rozdzwinkom między autorkami czasopisma i członkiniami kolektywu matki czy zespołów tematycznych, zwłaszcza w kwestiach dotyczących rasizmu.⁴ W 1978 roku w numerze czwartym feministyczny czarnoskóry kolektyw lesbijski Combahee River Collective ubolewa nad nieobecnością kobiet postrzeganych przez pryzmat rasy w numerze poprzednim, poświęconym artystkom lesbijskom.⁵ Kolektyw matka odpowiada mu w następnym roku numerem ósmym, zatytułowanym *Third World Women: Politics and Being Other*, w którym wypowiedziała się również Cliff. Ten numer także wywołał reakcje polemiczne. Jak tłumaczy

w numerze piętnastym Carole Gregory, tamten ósmy numer spowodował, że wiele kobiet uznało kolektyw matkę za „grupę białych rasistek.”⁶ To pokazuje trudności i ograniczenia funkcjonowania pisma starającego się przekroczyć tokenizm,⁷ po to by rzeczywiście objąć swoim zasięgiem kobiety będące przedmiotem rasizmu.

To w numerze piętnastym, zatytułowanym *Racism is the Issue*, który porusza kwestię rasizmu w sztuce i społeczeństwie, jak również jego funkcjonowania w relacjach między kobietami, ukazuje się tekst autorstwa Cliff. Numer zawiera kreacje wizualne Emmy Amos, Lindy Nishio czy Jaune Quick-to-See-Smith, wiersze i teksty kobiet zaangażowanych w walkę z rasizmem, takich jak Audre Lorde, Barbara Smith i Alice Walker. Cliff bada w artykule zarówno konstruowanie imaginariów rasistowskich i seksistowskich w obrębie społeczeństwa amerykańskiego, jak też teksty i dzieła dekonstruujące te mitologie przez samookreślenie. Dokładniej mówiąc, analizuje dzieła czarnoskórych artystek: Edmonii Lewis (1844–1907), Elizabeth Catlett (1915–2012), Harriet Powers (1837–1910) i Betye Saar (urodzonej w 1926 roku). W jaki sposób artykuł Cliff objaśnia relacje między sztuką i polityką, biorąc pod uwagę usytuowanie feministyczne w kontekście jej publikacji, a zwłaszcza tematyki pisma? Wychodząc od wypowiedzi Cliff i opierając się przede wszystkim na ideach i działaniach czarnych feminizmów, pracach poświęconych historii czarnoskórych kobiet, wystawach i analizach dzieł, będziemy zastanawiać się nad związkami między twórczością, kulturą wizualną i materialną, historiografią i feminizmem. Podczas analizy tekstu Cliff przyjrzymy się relacjom między wyobrażeniami i mitologiami, a następnie roli fikcji w naprawianiu historii. Wreszcie umieścimy w tym kontekście twórczość Saar, a w szczególności asamblaż *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), reprodukowany w niniejszym artykule.

Wyobrażenia i mitologie

Punktem wyjścia Cliff jest obraz, który powiesiła w swoim domu: pocztówka reprodukująca brązowy posąg czarnej Wenus, wykonany w szesnastym wieku przez włoskiego artystę Danese Cattaneo. Postać ta, naga i mająca na głowie turban, spod którego wymyka się kilka pukli włosów, przegląda się w lusterku, które trzyma w prawej ręce. Jak dopowiada Cliff, możliwe, że była ona kobietą uczynioną niewolnicą w służbie artysty lub jego zleceniodawcy; pisze: „Była przedmiotem, zarówno wczoraj, jak dzisiaj.”⁸ Zreprodukowana w artykule, postać wydaje się zastygła w pozie kontemplacyjnej w relacji do swego odbicia, związanej bardziej z jego postrzeganiem jako przedmiotu pożądania niż z jej własnym spojrzeniem. Jest ona niejako uwięziona w tym obrazie.

Ten proces uprzedmiotowienia jest nieodłącznie związany z rasizmem. Opierając się na pracach białej, antysegregacjonistycznej autorki Lillian Smith, Cliff analizuje, w jaki sposób mitologia rasistowska ucieleśnia się w wyobrażeniach równocześnie wspierających jej konstrukcje psychologiczne i usprawiedliwiających jej funkcjonowanie w skali społeczeństwa: „Kiedy mityczne pojęcie białości, obsesja koloru skóry, stanowiąca irracjonalny i niemoralny fundament rasizmu, uzyskuje konstrukcję, dzięki której mit przybiera swój kształt – to znaczy filozofię białej supremacji – rezultatem jest kulturowy lub zinstytucjonalizowany rasizm zawarty w polityce, literaturze, sztuce i religii kultury dominującej. Oblędna idea istnieje odtąd w pewnej rzeczywistości rozumnej, a już nie w irracjonalnym urojeniu.”⁹

Te dehumanizujące obrazy utrwalają zatem rasizm, zakotwiczą go w rzeczywistości i potwierdzają jego rzekomą zasadność, uczestnicząc tym samym w podtrzymywaniu stosunków władzy. Zastępują one osobę w jej wielowymiarowości, powielając obraz uproszczony, zniekształcony, upośledzający, który pozbawia ją prawa do samookreślenia i do tożsamości w „procesie sprzecznym ze świadomością”¹⁰ - według Erskine’a Petersa. W swoim tekście Cliff

przywołuje wiele form uprzedmiotowienia czarnoskórych kobiet – w tym stereotyp *mammy*, który omówimy – powielanych „zarówno przez białe kobiety, jak i przez białych mężczyzn.”¹¹ Ze względu na kontekst, w którym ukazał się ten artykuł, warto przypomnieć, że problematyka rasizmu odgrywała istotną rolę w ruchach wyzwolenia kobiet w Stanach Zjednoczonych, w tym w dziewiętnastowiecznych kampaniach na rzecz prawa głosu dla kobiet, co zbadała Angela Davis w książce *Kobiety, rasa i klasa*, która ukazała się w roku poprzedzającym publikację artykułu Cliff.¹² Ta ostatnia przypomina na przykład uprzedmiotowiającą postawę białej autorki Fannie Hurst wobec czarnoskórej pisarki i antropolożki Zory Neale Hurston, którą zatrudniała jako sekretarkę, a którą przedstawiła podczas spotkania w restauracji jako afrykańską księżniczkę. Stawiając seksizm ponad wszystkimi innymi formami opresji, niektóre białe kobiety uznawały położenie pewnych kobiet za sytuację ogółu i nie brały pod uwagę kondycji kobiet postrzeganych przez pryzmat ich rasy ani nakładania się na siebie różnych systemów dominacji. Jak Frances Beal stwierdza w *Black Woman's Manifesto* (1970): „Inną ważną cechą jest to, że ruch wyzwolenia białych kobiet przynależy do klasy średniej. Bardzo mało spośród tych kobiet cierpi skrajny wyzysk ekonomiczny, któremu większość czarnych kobiet jest poddawana dzień w dzień. Nawet jeśli uważają zajęcia domowe za degradujące i dehumanizujące, to są finansowo w stanie kupić sobie wolność – najczęściej zatrudniając czarną gosposię.”¹³

Podkreślmy, że różne ucieleśnienia figury *mammy* wywarły głęboki wpływ na kulturę Stanów Zjednoczonych. Ukazywana jako uśmiechnięta, z okrągłą twarzą, z ciemną karnacją, figura gosposi charakteryzuje się stereotypową postawą uległości i oddania swoim białym pracodawcom. Kimberly Wallace-Sanders podaje, że nawet jeśli pierwsze użycie słowa *mammy* na określenie kobiety o statusie niewolnicy zajmującej się białymi dziećmi sięga roku 1810, to jej postać miała zostać wymyślona po wojnie secesyjnej (1861–1865) w ramach mitu przegranej sprawy (*Lost Cause*), podtrzymującego sielankowy obraz popierającego niewolnictwo Południa.¹⁴ Wykorzystywana w reklamie i pojawiająca się w filmach, w powieściach i na różnych przedmiotach, należy ona do repertuaru mitologii przedwojennego Południa (*Antebellum South*),¹⁵ starającej się ukazywać system niewolniczy i jego spuściznę jako instytucje życzliwe poprzez stereotypy osób czarnoskórych posiadających jakoby wrodzone cechy predestynujące je do służenia, co wzmacnia ideologię rasistowską. Jak to pokazał Roland Barthes, zabieg mitologizacji przekształca dominujące poglądy w uniwersalną naturę, gdyż stereotyp jest trybikiem zinstytucjonalizowanego systemu, którym karmi się rasistowski mit czarnej niższości i białej wyższości.¹⁶

Cytując pisarkę używającą pseudonimu bell hooks,¹⁷ Cliff przypomina, że figura *mammy* została wymyślona przez białe społeczeństwo, a tym samym odzwierciedla bardziej jego potrzeby utrwalenia własnych przywilejów i ma w istocie więcej wspólnego z konstruowaniem białości (ang. *whiteness*) niż z historią osób czarnoskórych.¹⁸ Tymczasem, nawet jeśli te obrazy przynależą do mitologii, to przenikają do naszych doświadczeń życiowych i utrwalają się w naszych wyobrażeniach, wpływając na sposoby postrzegania siebie i „innego.” Opanowują one zarówno przestrzeń publiczną, jak i wnętrza domów, wsączają się w naszą świadomość. W odniesieniu do Aunt Jemimy, będącej, jak zobaczymy, wariantem *mammy*, Cliff kładzie nacisk na oddziaływanie obrazów na ludzką psychikę, a w konsekwencji na rzeczywistość: „Być może nigdy jej nie poznaliśmy, lecz czy nie jesteśmy przekonani, że ona gdzieś istnieje lub przynajmniej istniała? (...) Tak więc, nawet jeżeli wiemy, że obraz jest obrazem, to oczekiwania względem zgodnego z tym obrazem zachowania czarnych kobiet trwają.”¹⁹

Cliff pokazuje, że obrazy nie są nigdy neutralne ani w sposobie przedstawiania, ani w czynionym z nich użytku. Wpływają one na nasze umiejscowienie w społeczeństwie.²⁰ Tak ma się właśnie sprawa z *mammy*, wspierającą „tautologiczną definicję czarnych służących,”²¹ jak pisze Angela Davis, która zbadała jak to się dzieje, że praca służących nie jest zwyczajnym reliktem niewolnictwa, który musi z czasem zniknąć, lecz czymś, co nadal trwa. W związku z tą sprawą

w *Black Women's Manifesto* Maxine Williams podkreśla fakt, że w latach sześćdziesiątych wiele czarnych kobiet nadal pracuje w domach jako nisko opłacane służące.²² Te obrazy przesłaniają rzeczywistość, zniekształcają historiografię, ukrywając walki osób czarnoskórych o swoje prawa; uznanie tego faktu podważyłoby bowiem stereotypową cechę uległości *mammy*. Jak konkluduje Cliff: „O ile mi wiadomo, Harriet Tubman nosiła równocześnie strzelbę i pistolet. I groziła, że zastrzeli każdego niewolnika, który chciałby zawrócić podczas jej podróży na Północ. Podobnie jak matka niewolnica Lorraine Hansberry uzbroiła swoje dzieci i wyruszyła z nimi w drogę – po tym jak pozwoliła umrzeć białemu mężczyźnie.”²³

Kiedy fikcja naprawia historię

W roku 1960, odpowiadając na zamówienie państwowej telewizji na sztukę o niewolnictwie, Lorraine Hansberry proponuje utwór *The Drinking Gourd*, w którym zamierza podważyć mity na temat osób czarnoskórych. Jednakże sztuka ta, uznana za „zbyt polemiczną,” jak podaje Cliff, nie doczekała się nigdy wystawienia. Bohaterka Rissa „robi to, czego postać czarnoskórej matki w mitologii białej Ameryki nigdy nie robiła:”²⁴ kiedy jej syn został oślepiony, ponieważ nauczył się czytać, zabija białego mężczyznę i daje broń swoim dzieciom, po czym rodzina ucieka. Czarnoskóre autorki i artystki badane przez Cliff odpowiadają na braki w systemach wyobrażeń i w historiografii, wypełniają to, co one zamazują, w szczególności akty oporu czarnoskórych kobiet, uwidoczniając ich rolę w walce o swoje prawa i sprawiedliwość społeczną: „To za pomocą fikcji literackiej niektórzy z nas ocalają amerykańską przeszłość (...), ludzi stawiających opór, mężczyzn i kobiety. Te i tych, którzy się organizowali, zbroili i czynnie bronili. Historia afroamerykańskiego ruchu oporu stała się niewyobrazalna za sprawą oficjalnych historii tego kraju.”²⁵

W swym artykule Cliff opisuje portret Tubman (1975) wykonany przez Elizabeth Catlett: bojowniczką abolicjonistyczną i feministyczną, która przeprowadziła ponad trzysta osób trasą Underground Rail,²⁶ jest przedstawiona na pierwszym planie, w jednej ręce trzyma karabin, podczas gdy drugą wskazuje przed siebie zdecydowanym gestem, aby prowadzić osoby znajdujące się za nią ku wyzwoleniu. Jedenaście lat po ukazaniu się tego artykułu autorka publikuje *Free Enterprise* (1993). Opierając się na dokumentach archiwalnych, opisuje akty oporu osób czarnoskórych wymazywanych z dominującej historiografii. Centralną postacią jest Mary Ellen Pleasant, wzorowana na afroamerykańskiej przedsiębiorczyni noszącej to samo nazwisko, właścicielce hoteli w dziewiętnastowiecznym San Francisco, która była jedną z podpór i organizatorek abolicjonistycznego powstania w Harpers Ferry (1859). A jednak ta historyczna postać bywa często nazywana Mammy Pleasant, które to miano kojarzy ją z wizerunkiem czarnej służącej, przesłaniając tym samym jej zaangażowanie w obronie praw osób czarnoskórych.²⁷ Jak podkreślała Wendy W. Walters, nawiązując do tytułu tekstu Cliff: „Powieść przenosi czarnoskóre kobiety z pozycji przedmiotu na pozycję podmiotu, przypominając czytelnikom abolicjonistyczne działania czarnoskórych kobiet i ukazując te ostatnie jako społeczne uczestniczki ruchu oporu, a nie jako błagające ofiary.”²⁸

Na początku swego tekstu Cliff sporządza listę innych obrazów wystawionych obok czarnej Wenus Danese Cattanea. Chodzi między innymi o portret Tubman autorstwa Elizabeth Catlett, czy o obrazy innych historycznych postaci z walk czarnoskórych, jak Sojourner Truth, czy o fotografię kobiet z Botswany, czy też o dzieło *Aunt Sally HooDoo* (1978) Saar. Będąc bardziej odzwierciedleniem faktów historycznych niż mitologii, wyobrażenia te odgrywają istotną rolę w konstruowaniu siebie: „zaczynam pojmować część tego kogoś, kim jestem,” pisze Cliff.²⁹

Uwolnijmy Aunt Jemimę

Począwszy od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku Saar, której prace mają tu duże znaczenie, zaczyna kolekcjonować obrazy i przedmioty powielające stereotypy na temat osób czarnoskórych – przez długi czas były one jedynymi źródłami obrazów tych osób w Stanach Zjednoczonych – które uznaje za ważne „jako dokumentację sposobu, w jaki biali postrzegali historycznie Afroamerykanów i w jaki nas opisywali jako karykatury, przedmioty, istoty odczłowieczone.”³⁰ Później przetwarza te karykatury w swoich dziełach, tworząc w ten sposób – jak sama mówi – „sztukę rewolucyjną.”³¹ W tekście opublikowanym w 1973 roku wyjaśnia, że seria *Exploding the Myth* jest nie tylko przypomnieniem cierpień związanych z rasistowską przemocą, ale również wytłumaczeniem współczesnego gniewu, jako że artystką wstrząsnęło szczególnie zabójstwo w roku 1968 bojownika o prawa obywatelskie Martina Luthera Kinga Jr.: „Obrazy wciąż zakuwają obelżywie w kajdany osoby czarnoskóre. W mojej pracy staram się pokazywać i wysadzać w powietrze mity, które je otaczają.”³² To w ramach tej serii Saar stworzyła dzieła osnute wokół postaci Aunt Jemimy, w tym *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) oraz *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973).

Zaznaczmy, że najszerzej rozpowszechniony obraz *mammy* to wizerunek Aunt Jemimy skojarzony ze słynną marką ciasta w proszku na naleśniki, która wykorzystywała go w celach reklamowych. Firma Pearl Milling Company, która później zmieniła nazwę na Aunt Jemima Mills Company, czerpiąc inspirację z piosenki *Old Aunt Jemima*, skomponowanej przez czarnoskórego aktora Billy’ego Kersandsa, została założona w roku 1889 przez dwóch białych mężczyzn, Chrisa Rutta i Charlesa Underwooda. W 1893 roku zatrudniła ona podczas Wystawy Światowej Chicago Nancy Green, urodzoną jako niewolnica kucharkę z Kentucky, w celu promowania produktów tej marki przez odgrywanie roli *mammy* smażącej naleśniki dla publiczności. Jak podkreśla Wallace-Sanders, równoległe grupa czarnoskórych kobiet, wśród nich Fannie Barrier Williams i Anna Julia Cooper, zabierała w tej samej przestrzeni głos na Światowym Kongresie Organizacji Reprezentujących Kobiety (World’s Congress of Representative Women), ilustrując to napięcie między mitem a rzeczywistością: „Afirmacja tej wymyślonej lub przetworzonej historii Aunt Jemimy nabiera większego znaczenia, jeśli porówna się ją z oporem, na jaki prawdziwe czarnoskóre kobiety napotykały w swoich staraniach, gdy chciały omawiać i głosić swoje prawdziwe historie.”³³

Popularność Aunt Jemimy – w Disneylandzie otwarto w roku 1955 restaurację z jej podobizną³⁴ – umacnia romantyczną mitologię plantacji na Południu. Poprzez swoje reklamy marka wykorzystuje narodową tęsknotę za utopijnym Południem sprzed wojny w wysiłkach na rzecz ponownego zjednoczenia kraju po wojnie domowej.³⁵ Taka handlowa eksploatacja czarnych ciał wpisuje się w dziedzictwo niewolnictwa. W *The Liberation of Aunt Jemima* Saar odwołuje się do możliwości samookreślenia się, która jest niezbędnym warunkiem wyzwolenia; jak pisze Cliff: „Przesłanie Saar jest jasne: Aunt Jemima wyzwoli się sama.”³⁶

Dzieło *The Liberation of Aunt Jemima* stworzone na wystawę *Black Heroes*, zorganizowaną przez Evangeline EJ Montgomery w Rainbow Sign Cultural Center (w Berkeley), ma formę ustawionego pionowo otwartego pudełka, którego wnętrze jest wyścielone powielonym obrazem twarzy Aunt Jemimy, uśmiechniętej czarnej kobiety z głową nakrytą chustką. Jak to zauważyła Arlene Raven, takie tło przywodzi na myśl zarówno serigrafie Andy’ego Warhola – który przedstawił Aunt Jemimę na obrazie *Myths* (1981) – jak i półki w supermarkecie,³⁷ co przypomina o związkach między kapitalizmem, rasizmem i seksizmem. Na tym tle widać figurkę Aunt Jemimy umieszczoną na bawełnie, materii przypominającej o niewolniczej przeszłości Stanów Zjednoczonych. Znaleziona przez Saar na pchlim targu w Alamedzie (Kalifornia), była ona sprzedawana jako notes, którego można było używać do zapisywania zakupów. Figurka trzyma

w rękach szczotkę; natomiast Saar wyposażyła ją w dwa atrybuty niepasujące do stereotypów dobrotliwości i posłuszeństwa *mammy*: karabin i pistolet, „zmieniając jej status służącej i niewolnicy na postawę bojowniczkę,”³⁸ jak podkreśla artystka. Sytuuje ją ona tym samym w genealogii aktywizmu czarnoskórych kobiet, takich jak Tubman. Według Cliff, Saar „połączyła mit z rzeczywistością historycznego oporu czarnych kobiet wobec ich ucisku.”³⁹ Przed nią, zamiast notesu, artystka umieściła pocztówkę ukazującą „czarnoskórą kobietę z dzieckiem Mulaem, ponieważ – jej zdaniem – ten obraz wiele mówi o traktowaniu czarnych niewolnic,”⁴⁰ gdyż może przywołać na myśl akty przemocy seksualnej, wykorzystywane przez właścicieli niewolników jako narzędzie dominacji.⁴¹ Saar nakleiła na pocztówkę uniesioną pięść, nawiązując do Black Power Movement i do słynnego aktu czarnoskórych lekkoatletów Tommiego Smitha i Johna Carlosa podczas letnich igrzysk olimpijskich w 1968 roku. Wysunięta do przodu pięść dziecka może też wyrażać trwające bunty czarnoskórej młodzieży.

Uśmiech Aunt Jemimy nabrał w ten sposób nowego znaczenia: kontrastując z trzymaną przez nią bronią, stwarza on pewną formę dystansowania się wobec stereotypu, unieważniając go, i mógłby wyrażać radość wyzwania się z mitologii, z owych „więzień obrazów,”⁴² by posłużyć się słowami Alice Walker. Podczas gdy dzieło to wpisuje się w pewien ozdrowieńczy dla artystki proces – kanalizując i zaklinając bolesne emocje⁴³ – Aunt Jemima pozbyła się lusterka jako odbicia spojrzenia z zewnątrz, odwróciła je, przechodząc od wpatrywania się do działania. Jak wyjaśniała Saar: „nawet jeśli jest to bolesne, przedstawianie przeszłości w inny sposób jest sprawą honoru. Nigdy nie powinniśmy ignorować rasizmu ani go wyśmiewać, gdyż jest on formą zniewolenia dla każdego, niezależnie od koloru skóry. Rasizmu nie można pokonać dopóty, dopóki się z nim nie zmierzymy.”⁴⁴ Według Samelli Lewis uruchamia ona w ten sposób „nową siłę wyłaniającą się z dawnej siły wykutej przez zniewolenie i wytrzymałość.”⁴⁵ Nawiązując raz jeszcze do tytułu tekstu Cliff, można powiedzieć, że praca Saar odwołuje się do aktu repliki (*talking back*) sformułowanego przez bell hooks: „Przejście od milczenia do słowa jest dla osób uciskanych, kolonizowanych, wyzyskiwanych, tych, które się przeciwstawiają i walczą ramię w ramię, gestem wyzwania, który uzdrawia, który umożliwia nowe życie i nowy wzrost. To właśnie ten akt słowa, »repliki,« która nie jest zwyczajnym zbiorem pustych słów, jest wyrazem naszego przemieszczenia od przedmiotu do podmiotu – głosem wyzwolonym.”⁴⁶

W 1973 roku Saar organizuje wystawę *Black Mirror* w spółdzielczej galerii feministycznej Womanspace (Los Angeles). Gromadzi na niej niektóre ze swoich prac, w tym *The Liberation of Aunt Jemima: Measure for Measure* (1973),⁴⁷ obok dzieł Glorii Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samelli Lewis i Suzanne Jackson. Wystawę wzbogacają liczne wydarzenia, takie jak wykład profesor Mary Jane Hewitt oraz projekcja filmu etiopskiego reżysera Hailégo Gerimy. Jak podkreślała Saar, *Black Mirror* opowiada „o własnych odbiciach kobiet na sobie samych. (...) Poszukujemy przeszłości, której przez długi czas nam odmawiano, wyłaniając się z białego społeczeństwa i próbując teraz ukształtować swój własny obraz. (...) Chcemy, abyście WY patrzyli w NASZE lustro.”⁴⁸ Na afiszu Aunt Jemima jest przedstawiona nad tancerkami przywodzącymi na myśl *French cancan*, a obok niej dymek: „You’ve Come a Long Way, Baby.” Ta forma podtytułu wystawy wpisuje te artystki w rodowód kobiet czarnoskórych i podkreśla ich zdolności przetrwania w trudnych warunkach. Podkreśliły, że „You’ve Come a Long Way, Baby” jest w tamtym czasie sloganem kampanii reklamującej papierosy Virginia Slims, mającym uwodzić ewentualne klientki nawiązaniem do idei feministycznych. To zawłaszczenie dokonane przez Saar współgra z przeróbką reklamowego afisza, opublikowaną w *Black Woman’s Manifesto*: pod zdjęciem młodej czarnoskórej kobiety palącej papierosa dodana jest uwaga: „But Is This Where You Want to Go?” (Ale czy to tam pragniesz iść?), przypominająca o instrumentalizacji ciał czarnoskórych kobiet. Jak tłumaczyła Julianne Malveaux, obraz ten propaguje nowy mit, mit czarnoskórych kobiet, które podbiły rynek pracy, podczas gdy mają one najniższe dochody

i są najbardziej zagrożone bezrobociem.⁴⁹ Odnotujemy, że trzy lata wcześniej Saar uczestniczy w *Sapphire Show* zorganizowanym przez Suzanne Jackson w Gallery 32, pierwszej zbiorowej wystawie w Los Angeles poświęconej wyłącznie czarnoskórym artystkom amerykańskim.⁵⁰ Wystawa ta wyraża wolę tych artystek, by ich głos stał się słyszalny wobec ich wykluczenia z dominującej sceny artystycznej, ale również z Black Arts Movement, któremu przewodzą w większości czarnoskórzy mężczyźni, oraz z Feminist Art Movement, reprezentowanego przede wszystkim przez białe kobiety. Odnotujemy w związku z tym, że podczas wernisazu *Black Mirror* Saar zauważa obecność niewielu białych kobiet wśród publiczności i zastanawia się czy interesują się one problemami czarnoskórych artystek.⁵¹ Będąc członkinią rady nadzorczej Womanspace, relacjonowała również spory dotyczące zwłaszcza cen biletów na imprezy, które nie uwzględniały trudnej sytuacji ekonomicznej osób czarnoskórych.⁵²

W roku 1998, po okresie, w którym jej praca podążała w różnych kierunkach, Saar powraca do Aunt Jemimy w cyklu asambłaży, eksponowanym na wystawie *Workers-Warriors. The Return of Aunt Jemima* w Michael Rosenfeld Gallery w Nowym Jorku. Artystka stara się zareagować na uporczywe trwanie rasizmu. Wstawia tam tary do prania z lat czterdziestych i pięćdziesiątych do obrazów i tekstu, aby walczyć „z pokusą zapomnienia. (...) Wykorzystując je wtórnie, czczę pamięć tej pracy i umordowanej kobiety, na której ramionach dzisiaj się wspieramy.”⁵³ Na zakończenie przypomnijmy, że wprowadziwszy parę zmian do wizerunku Aunt Jemimy – w 1968 roku zastąpiła chustkę opaską, a potem, w roku 1989, dodała kolczyki z pereł i koronkowy kołnierzyk – dopiero w roku 2020 firma Quaker Oats, która kupiła Aunt Jemima Mills Company, zapowiada, że marka ta przestanie istnieć w tej postaci, uznając, że postać Aunt Jemimy opiera się na stereotypach rasistowskich. Jednakże, jak powiedziała Saar, nawet jeżeli Aunt Jemima została w końcu wyzwolona, to „trzeba jeszcze wykonać sporo pracy.”⁵⁴

Zakończenie

W jaki sposób oddziałują obrazy? Jak są one postrzegane w zależności od pozycji w społeczeństwie, z której się na nie patrzy? W omawianym tekście Cliff udziela odpowiedzi, badając rolę wyobrażeń w funkcjonowaniu rasizmu i seksizmu, przywołując zarazem moc transformacyjną sztuki. Ostrzega przed ideologiami, które kryją się za wyobrażeniami, i traktuje dzieła jako pryzmaty umożliwiające refleksję nad celami społecznościowymi, „jako elementy tworzące szersze pole dyskursywne idei, praktyk i ruchów społecznych oraz wydarzeń politycznych,” by posłużyć się sformułowaniem Stuarta Halla.⁵⁵ Jej analiza relacji między sztuką i polityką bada konstruowanie narracji historycznej i podkreśla rolę czarnoskórych kobiet w walkach i w sztuce. Opublikowany w piętnastym numerze *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* artykuł jej autorstwa okazuje się kluczowy dla zrozumienia faktu, że rasizm nie jest kwestią poboczną dla ruchów feministycznych. Stanowi on dla nich problematykę nader istotną, gdyż seksizm nie można oddzielać od innych stosunków władzy w perspektywie feminizmów interseksjonalnych.⁵⁶ Cliff pokazuje, że feminizm musi być wielogłosowy podobnie jak historia sztuki, przekraczając tokenizm na rzecz głębokich przekształceń, aby przemyśleć na nowo schematy.

Przypisy

¹ Na temat feministycznych czasopism artystycznych w Stanach Zjednoczonych zob. Carrie Rickey, „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications,” w Norma Broude i Mary D. Garrard, red., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994), 120–129.

² Deklaracja programowa, figurująca w każdym numerze na drugiej stronie okładki.

³ Ibidem.

⁴ Na ten temat: Carrie Rickey, „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications;” Michelle Meagher, „»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977–1993),” *Feminist Media Studies*, vol. 14, nr 4, (2014): 578–592; Amy Tobin, „*Heresies*’ Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics,” *Women: A Cultural Review*, vol. 30, nr 3 (2019): 280–296.

⁵ Oświadczenie Combahee River Collective opublikowane na trzeciej stronie okładki numeru „Women’s Traditional Arts. The Politics of Aesthetics,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 1, nr 4 (zima 1977/1978).

⁶ „Issue 15 Editorial Statement (From Taped Conversation), October 21, 1982,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 4, nr 3 (1982).

⁷ Tokenizm, od angielskiego *tokenism*, określa sposób, w jaki członkowie jakiejś grupy społecznej mającej władzę nie włączają w istotny sposób osób należących do mniejszości w strukturę danej organizacji czy danego projektu, lecz dopuszczają je tylko w sposób powierzchowny. Zob. na ten temat Julianne Malveaux, „Three Views of Black Women - The Myths, The Statistics, and a Personal Statement,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 2, nr 4 (1979): 50.

⁸ Michelle Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 4, nr 3 (1982): 34.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Erskine Peters, „Stereotyping: Movement Against Consciousness,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind* (Berkeley: Berkeley Art Center, 1982), 23–28. Kat. wyst.

¹¹ Cliff, „Object into Subject,” 35.

¹² Angela Davis, *Femmes, race et classe*, tłum. Dominique Taffin and le collectif des femmes (Paris: *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2013); Angela Davis, *Women, Race and Class* (New York: Random House, 1981).

¹³ Frances Beal, „Double Jeopardy: To Be Black and Female,” w Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue, *Black Woman’s Manifesto* (New York: Third World Women’s Alliance, 1970), 30.

¹⁴ Kimberly Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), 4.

¹⁵ *Antebellum South* odsyła do okresu od końca wojny o niepodległość w roku 1783 do początku wojny secesyjnej w roku 1861, który cechowało powszechne wykorzystywanie pracy niewolniczej.

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Le Seuil, 1957); wyd. pol.: *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek (Warszawa: Aletheria, 2011).

¹⁷ To sama bell hooks zdecydowała się nie używać dużych liter w zapisie swojego imienia i nazwiska.

¹⁸ Zob. też Michael D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

¹⁹ Cliff, „Object into Subject,” 39–40.

²⁰ Zob. Leon F. Litwack, „The Blues Keep Falling,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 19–20.

²¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 68.

²² Linda La Rue, „Black Women and the Struggle for Liberation,” w Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue, *Black Woman’s Manifesto*, 11.

²³ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 40.

²⁴ Ibidem, 36.

²⁵ Michelle Cliff, „History as Fiction, Fiction as History,” *Ploughshares*, vol. 20, nr 2/3 (jesień 1994): 199.

²⁶ Dosłownie „Kolej Podziemna” – szlak ucieczki czarnoskórych niewolników, który umożliwił im przechodzenie do stanów Północy.

²⁷ Judith Raiskin, „The Art of History: An Interview with Michelle Cliff,” *The Kenyon Review*, vol. 15, nr 1, (zima 1993): 65. Kimberly Wallace-Sanders wyjaśnia: „*Mammy* jest równocześnie jej tytułem i nazwiskiem, które jej zawsze nadawano.” Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 6.

²⁸ Wendy W. Walters, „»Object into Subject«: Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art,” *American Literature*, vol. 80, nr 3 (wrzesień 2008): 503. Na temat historiografii Stanów Zjednoczonych oraz osiągnięć intelektualnych i politycznych czarnoskórych kobiet zob. Christelle Gomis, „Sortir de l’intersection. Écrire l’histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989,” *20&21. Revue d’histoire*, vol. 2, nr 146 (2020): 139–151.

- ²⁹ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 34.
- ³⁰ Betye Saar, „Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima,” w Betye Saar and Arlene Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998), 3. Kat. wyst.
- ³¹ Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists* (New York: Icon Editions, 1995), 322.
- ³² „Betye Saar, Artist Statement, 1973,” w Sara Cochran and Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'* (Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017), 233. Kat. wyst.
- ³³ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 67.
- ³⁴ Przestała ona działać w roku 1970.
- ³⁵ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 62. Na temat nostalgii i tożsamości narodowej w kontekście Wielkiej Brytanii w powiązaniu z twórczością Cliff zob. Wendy W. Walters, „»Object into Subject«: Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art.”
- ³⁶ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 39. Postać Aunt Jemimy bywała przerabiana przez innych artystów, w tym Joe Overstreeta (*New Jemima*, 1964) i Renee Cox (*Liberation of Aunt Jemima and Uncle B*, 1998).
- ³⁷ Arlene Raven, „Betye Saar: Mostly 'Bout Survival,” w Betye Saar i Arlene Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, 5.
- ³⁸ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 8.
- ³⁹ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 39.
- ⁴⁰ „In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran,” w Sara Cochran i Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 12.
- ⁴² Alice Walker, [niepublikowany list z poparciem dla projektu *Ethnic Notions*, 1981], cyt. za: Robbin Henderson, „Introduction,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 11.
- ⁴³ „In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran,” w Sara Cochran i Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴⁴ Richard Cándida Smith, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment* (Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005), 14.
- ⁴⁵ Samella Lewis, „Introduction,” w *Betye Saar, Selected Works 1964–1973* (Los Angeles: California State University, 1973), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁴⁶ bell hooks, „Talking Back,” w *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston: South End Press, 1989), 9.
- ⁴⁷ Aunt Jemima trzyma z jednej strony porcję mąki, a z drugiej porcję dynamitu. Zob. Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Durham: Duke University Press, 2017), 111.
- ⁴⁸ Betye Saar, „Black Mirror,” *Womanspace Journal*, vol. 1, nr 2 (kwiecień-maj 1973): 22.
- ⁴⁹ Malveaux, „Three Views of Black Women,” 50–51.
- ⁵⁰ Tytuł wystawy wpisuje się w taktykę zawłaszczania, a tym samym przerabiania stereotypu czarnej matriarchy, a Sapphire jest nazwiskiem jednej z postaci z *Amos'n'Andy* (serialu nadawanego najpierw przez radio, począwszy od lat dwudziestych, a następnie przez telewizję aż do połowy lat sześćdziesiątych), który powiela tę kliszę.
- ⁵¹ Betty Ann Brown i Arlene Raven, *Exposures: Women & Their Art* (Pasadena: New Sage Press, 1989), 32.
- ⁵² „Betye Saar, A Conversation with Dr. Samella Lewis,” City University of New York, Hatch-Billops Oral History Collection of Black Culture; nr 6 (1974). Audio cassette. https://cuny-network.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991003873709706121&context=L&vid=01CUNY_NETWORK:CUNY_NETWORK&lang=en&search_scope=DN_and_CI&daptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,04621863.
- ⁵³ Betye Saar, „Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima,” 3. Zob. też Hally K. Harrisburg, red., *Betye Saar: In Service. A Version of Survival* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000). Kat. wyst.
- ⁵⁴ „Betye Saar, The Liberation of Aunt Jemima, 1972,” *East of Borneo*, dostępny 19 czerwca 2020, <https://eastofborneo.org/archives/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>.
- ⁵⁵ Stuart Hall, „La modernité et ses autres: Trois « moments » dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire,” w *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, red. Maxime Cervulle, tłum. Aurélien Blanchard i Florian Vörös (Paris: Éditions Amsterdam, 2013), 229.
- ⁵⁶ Zob. Kimberlé Crenshaw, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,” *University of Chicago Legal Forum* 1989, nr 1, art. 8 (1989): 139.

Wybrana bibliografia

Kontekst

Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

Farrington, Lisa. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

Gomis, Christelle. „Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989.” *20&21. Revue d'histoire* 2, nr 146 (2020): 139–151.

Harris, Michael D. *Colored Pictures: Race and Visual Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.

Henderson, Robbin, Pamela Fabry i Adam David Miller, red. *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*. Berkeley: Berkeley Art Center, 1982. Kat. wyst.

Hockley, Rujeko i Catherine Morris, red. *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85: A Sourcebook*. New York: Brooklyn Museum, 2017. Kat. wyst.

Holmes Norton, Eleanor, Maxine Williams, Frances Beal i Linda La Rue. *Black Woman's Manifesto*. New York: Third World Women's Alliance, 1970.

hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

Jones, Kellie. *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durham: Duke University Press, 2017.

Wallace-Sanders, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

Zabunyan, Elvan. *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*. Paris: Dis voir, 2004.

Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics

Meagher, Michelle. „»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational«. Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993).” *Feminist Media Studies* 14, nr 4 (2014): 578–592.

Rickey, Carrie. „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications.” W *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, 120–129. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

Tobin, Amy. „Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics.” *Women: A Cultural Review* 30, nr 3 (2019): 280–296.

Michelle Cliff

Cliff, Michelle. „History as Fiction, Fiction as History.” *Ploughshares* 20, nr 2/3 (jesień 1994): 196–202.

Cliff, Michelle. *Free Enterprise*. New York: Dutton, 1993.

Raiskin, Judith. „The Art of History: An Interview with Michelle Cliff.” *The Kenyon Review* 15, nr 1 (zima 1993): 57–71.

Walters, Wendy W. „»Object into Subject:« Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art.” *American Literature* vol. 80, nr 3 (wrzesień 2008): 501–526.

Betye Saar

Cándida Smith, Richard, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward i Deborah Willis. *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005.

Cochran, Sara i Betye Saar. *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017. Kat. wyst.

Lewis, Samella. *Betye Saar, Selected Works 1964–1973*. Los Angeles: California State University, 1973. Kat. wyst.

Saar, Betye i Arlene Raven. *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998. Kat. wyst.

I c o n o g r a p h y

Uzupełniająca ikonografia do analizy artykułu Michelle Cliff.

Complementary iconography for the analysis of Michelle Cliff's article.

Iconographie en lien avec l'article de Michelle Cliff.



Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima*, 1972. Mixed media assemblage, 11.75 x 8 x 2.75 in (29.85 x 20.32 x 7 cm). Collection of Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California; purchased with the aid of funds from the National Endowment for the Arts (selected by The Committee for the Acquisition of Afro-American Art). Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California; Photo Benjamin Blackwell.



1. Betye Saar, *We Was Mostly 'Bout Survival (Ironing)*, 1997.
Mixed media on vintage washboard, 24 x 12.6 x 1 in (61.0 x 32.0 x 2.5 cm)
Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California; Photo Robert Wedemeyer

2. Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail*, 1973.
Glass, paper, textile, metal, Overall: 12 1/2 x 5 3/4 in. (31.8 x 14.6 cm)
Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California



Elizabeth Catlett, *Harriet Tubman*, 1975.

Linoleum cut, Composition: 12 7/16 x 10 1/8" (31.6 x 25.7 cm); sheet: 18 5/16 x 15 1/16" (46 x 38.3 cm)

Publisher and printer: Elizabeth Catlett, Mexico City. Edition: 60; plus several artist's proofs. Ralph E. Shikes Fund. Acc. n.: 545.1994.

Digital image (c) 2021, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

1973



BLACK MIRROR

SAT. MARCH 31 ART EXHIBITS OPENS. Artists; Gloria Bohannon, Marie Johnson, Samella Lewis, Suzanne Jackson, & Betye Saar.

SUN. APRIL 1 COLOR ME BLACK, informal rap with the artists, 3-5 pm.

FRI. APRIL 6 ONE CAMEL DOES NOT MAKE FUN OF ANOTHER CAMEL'S HUMP, a talk by Mary Jane Hewitt, prof. at Ocidental, 7:30 pm

SAT. APRIL 7 ART & BLACK LIFESTYLE, talk by Dr. Samella Lewis, 7:30

SUN. APRIL 8 ART & SOUL, the body as an artform. Several Black women who express art in personal adornment. DANCEFORMS by Suzanne Conjers. Plus a "taste" of soul food, 3-6*

WED. APRIL 11 RUTH WADDY, pioneer woman who at 53, decided to become an artist. Ruth talks about "doin' it". 7:30 pm.

FRI. APRIL 13 HEARTBREAK HOTEL (by Argus Cruthers), the reflections of three women: Pat Armitage, Cynthia McPherson, and

SAT. APRIL 14 Marquerite Ray. 8:00 pm.

SUN. APRIL 15 YOUNG, GIFTED, & BLACK: African dances. Duneen Farrell & Friends (Script's College) 3-5 pm.* Martho Gardner & Friends (U.C.L.A.) 5:30-7:30 pm. *

WED. APRIL 18 THE LIBERATION OF AUNT JEMIMA (pioneer woman), talk by Jeffalyn Johnson, Black Studies Professor, P.C.C. 7:30

FRI. APRIL 20 BLACKBERRIES, words and music by Bonnie White, 7:30 pm*

SAT. APRIL 21 "

SUN. APRIL 22 CHILD OF RESISTANCE, a revealing film by Haille Gerima. THE BLACK WOMAN IN FILM; panel discussion with Olga Adderly, Abby Lincoln, and Carol Sides. 3:00 pm.*

FRIDAY EVENTS FOR WOMEN ONLY * DONATION REQUESTED *

W O M A N S P A C E 11007 VENICE BLVD. CULVER CITY

Plakat wystawy *Black Mirror* zorganizowanej przez Betye Saar w Womanspace (Los Angeles) w 1973 r.

Poster of the *Black Mirror* exhibition organized by Betye Saar at Womanspace (Los Angeles) in 1973.

Affiche de l'exposition *Black Mirror* organisée par Betye Saar à Womanspace (Los Angeles) en 1973.

Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California.

Black Mirror is the theme at WOMAN-SPACE from March 31 through April 22nd. The works of five artists; Gloria Bohannon, Marie Johnson, Suzanne Jackson, Samella Lewis, and Betye Saar will be exhibited. The exhibit and events will interpret the black woman's reflections on herself, the way she lives, the thoughts she thinks, the way she looks, loves, and creates.

The black woman has been labeled mammy, Aunt Jamima, Sapphire, and baby. Hey, we're all that and more. We are in the throes of discovery. We are searching for a past that has been long denied us, emerging from a period of a white program society, and now attempting

to form our own mirror image. Deep in our inner consciousness (though generations removed) there still exists the essence of Africa (soul?). This essence is the core of our survival and the basis of our creativity. This creativity takes many forms - words, music, dance, art, and most important, life-style. The African concept of "life is one and the arts the unifier" is our premise. For us the arts are expressed black soul, an extension of black life-style.

We don't want to teach, we don't want to preach, - we want to share. We want YOU to look into OUR mirror; hey, can you dig it!



Betye Saar *The Liberation of Aunt Jemima* - 1972

Betye Saar, "Black Mirror," *Womanspace Journal*, vol. 1, no.2 (April-May 1973): 22. Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California

ENGLISH SUMMARY

Émilie BLANC

BLACK MIRROR. „YOU’VE COME A LONG WAY, BABY”

In 1982, Michelle Cliff (1946-2016) published "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" in the fifteenth issue of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* dedicated to racism. Her article examines the construction of racist and sexist imaginations in the United States, as well as writings and artworks by Black women that deconstruct these mythologies through self-definition. In what ways does Cliff's article bring to light the relationship between art and politics from a feminist perspective within the context of its publication? Drawing primarily on Cliff's text, Black feminist thought and activism, research on Black women's history, exhibitions, and analyses of artworks, I explore the links between art, visual and material culture, historiography, and feminisms. My reading of this text leads me to question the relationship between

representations and mythologies, as well as the role of fiction in recovering history. Finally, I put into perspective the work of Betye Saar, and particularly the assemblage *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) reproduced in Cliff's article.

Cliff introduced her article by describing a postcard of Danese Cattaneo's sculpture *Black Venus* (mid-16th century). Holding a hand-mirror in which she looks at herself, the nude figure seems frozen in a contemplative attitude, as if trapped by an outside gaze. Cliff stressed how, by giving the impression of sanity to the process of oppression, objectification is central to racism. She discussed several forms of the objectification of Black women which deny them their right to self-definition and identity, such as the stereotypical mammy. The various incarnations of the mammy figure have had a profound influence on US culture. In advertisements, novels, movies, or objects, this figure of the domestic servant is portrayed as docile and devoted to her White employers. Kimberly Wallace-Sanders pointed out that the mammy stereotype was invented after the Civil War (1861-1865) as part of the Lost Cause mythology, in order to maintain an idyllic image of the Southern plantation. The mammy figure is part of the repertoire of the Antebellum South mythology designed to portray the slave system and its legacies as benevolent institutions through promoting the stereotype of Black people with supposedly innate qualities for service. Cliff reminds us that the figure of the mammy was invented by White society, reflecting its need to maintain its privileges and, in fact, having more to do with the construction of whiteness than with the history of Black people. However, if they are part of mythology, these images permeate our consciousness, affecting perceptions of the self or of the "other."

Indeed, Cliff highlighted that images are never neutral, thus impacting our positions in society. As Angela Davis explained in *Women, Race and Class* (1981), the stereotypical mammy supports the fact that domestic work is not simply a remnant of slavery that will disappear over time, but which intends to last. In this regard, in *Black Woman's Manifesto* (1970), Maxine Williams insists that many Black women in

the 1960s continue to work in households as underpaid domestics. These stereotypical images obscure reality, distort historiography, and veil the struggles of Black people for their rights. This recognition would indeed counter the stereotypical trait of the docile mammy.

The Black women writers and artists discussed by Cliff responded to gaps in systems of representation and historiography, filling in their erasures, particularly those of Black women's acts of resistance, by making visible their role in the struggle for their rights and social justice. In her article, Cliff described a portrait of Harriet Tubman (1975) by Elizabeth Catlett (1915-2012): the abolitionist and feminist activist, who led more than three hundred people through the Underground Rail, is depicted in the foreground, with a rifle in one hand, guiding the people behind her to their liberation with the other. Eleven years after this article was published, Cliff published the novel *Free Enterprise* (1993). Drawing on archival material, she traced acts of resistance by Black people who have remained invisible in mainstream historiography. The central character is Mary Ellen Pleasant, inspired by the African-American entrepreneur of the same name, a nineteenth-century San Francisco hotel owner and one of the supporters and organizers of the Harpers Ferry abolitionist uprising (1859). However, this historical figure is often referred to as Mammy Pleasant, a name that aims to keep her in the image of the Black servant, thus veiling her commitment to the rights of Black people. Catlett's portrait of Harriet Tubman reflects more historical facts than mythologies. As Cliff pointed out, these representations are essential for the construction of self.

From the late 1960s, Betye Saar began collecting images and objects that reproduced stereotypes of Black people that she considered important as documentation of how White people have historically perceived African-Americans. She then reused these caricatures in her work, creating what she has called "revolutionary art." She has explained that this *Exploding the Myth* series is not only a reminder of the pain associated with the violence of racism, but also an explanation of contemporary anger, as the artist was particularly

affected by the 1968 assassination of civil rights activist Martin Luther King Jr. It was in this series that Saar created artworks using the figure of Aunt Jemima, including *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) and *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973).

Aunt Jemima is the most popular image of the mammy. In 1889, Charles Rutt and Chris Underwood, two White men, founded the Pearl Milling Company (then Aunt Jemima Mills Company). They created the first ready-mixed pancake flour and chose Aunt Jemima as advertising's first living trademark. As Kimberly Wallace-Sanders explained, the brand exploited the national nostalgia of the Antebellum South in an effort to reunify the country after the Civil War. In *The Liberation of Aunt Jemima*, Betye Saar calls for the power of self-definition. The assemblage is an open box, the inside of which is lined with the duplicated image of Aunt Jemima's face. In front of this background, a figurine of Aunt Jemima stands on cotton, a material evoking the slavery past of the United States. The figure was found at a flea market by Saar, and the apron of its skirt was a notepad, which could be used to write down errands. If the figurine holds a broom in one hand, but Saar endowed her with two attributes that do not conform to the stereotypical docile mammy: a rifle and a pistol, transforming her from a servant to a freedom fighter, and positioning her in the genealogies of Black women's activism, such as Harriet Tubman. Aunt Jemima's smile is thus resignified: contrasting with the weapons she carries, it creates a form of distancing from the stereotype, rendering it obsolete and able to express the pleasure of breaking free from mythologies. At the same time that this work is part of a healing process for the artist, Aunt Jemima has rid herself of the mirror as a reflection of the external gaze, turning it inside out, moving from contemplation to action, from object to subject.

In 1973, Betye Saar organized the exhibition *Black Mirror* at the feminist cooperative gallery Womanspace (Los Angeles). It brought together some of her works, including *The Liberation of Aunt Jemima: Measure for Measure* (1973), alongside works by Gloria Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samella Lewis and Suzanne

Jackson. As Betye Saar pointed out, *Black Mirror* is about Black women's own reflections of themselves. On the exhibition poster, above dancers evoking the French cancan, Aunt Jemima says, "You've Come a Long Way, Baby." This subtitle of the exhibition inscribes these artists in the genealogies of Black women and emphasizes their capacities for resilience. "You've Come a Long Way, Baby" was at that time the slogan of an advertising campaign for Virginia Slims cigarettes that recovers feminist ideas in order to seduce new customers. This appropriation by Saar resonates with the montage of the advertising poster published in *Black Woman's Manifesto*: under the photograph of a young Black woman smoking a cigarette, the question "But Is This Where You Want to Go?" alludes to the instrumentalizations of Black women's bodies. As Julianne Malveaux explained, this image propagates the new myth of Black women having conquered the job market while having the lowest incomes and being the most vulnerable to unemployment.

Three years earlier, Saar participated in the *Sapphire Show* organized by Suzanne Jackson at Gallery 32, the first group exhibition in Los Angeles devoted exclusively to Black women artists. This exhibition made their voices heard in the face of their exclusion from the dominant art scene, but also from the Black Arts Movement, mostly led by Black men, and from the Feminist Art Movement, represented essentially by White women. In this regard, at the *Black Mirror* opening, Saar noted that there were few White women in the audience, and questioned their interest in the works of Black artists. As a member of the Womanspace board, she recalled discussions about event fees that did not take into account the economic hardships of Black people. In relation to the context of the article's publication, it is important to recall that women's liberation movements in the United States have been plagued by issues of racism, including the campaigns for women's suffrage in the 19th century. In addition, as discussed in the editorial of this fifteenth issue, the debates over *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* reveal the difficulties and limits of the journal's functioning in moving beyond tokenism

to the involvement of racialized women within it.

In 1998, as her work moved in different directions, Saar reconnected with Aunt Jemima with a series of assemblages presented in the exhibition *Workers+Warriors. The Return of Aunt Jemima* at the Michael Rosenfeld Gallery (New York). The artist wished to respond to the persistence of racism. Finally, after making some changes to the Aunt Jemima image, it wasn't until 2020 that Quaker Oats, which had purchased the Aunt Jemima Mills Company, announced that the brand would no longer exist in this way, recognizing that the Aunt Jemima persona relied on racist stereotypes. However, as Saar pointed out, while Aunt Jemima has finally been released, there is still work to be done.

What do images do? In what ways do they act in society? How are they perceived according to one's position? In her text, Cliff brings answers by examining the role of representations in the process of racism and sexism while also discussing the transformative power of art. She cautions against the ideologies behind representations and considers artworks as prisms for interrogating societal issues. Her analysis of the relationship between art and politics questions the construction of the historical narrative and highlights the role of Black women, both in activism and in art. In this issue of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, her article is crucial to understanding that racism is not a side issue of feminist movements. It is an intrinsic issue, as sexism cannot be separated from other power relations in the perspective of intersectional feminisms. Cliff emphasizes that feminism must be multivocal as much as art history, going beyond tokenism for deep transformations, to rethink the underpinnings.

ANKIETA

QUESTIONNAIRE

ENQUÊTE

ANKIETA NA TEMAT MANIFESTÓW

Jako kurator GALERII im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja* postanowiłem poświęcić jej edycję w numerze 24 manifestom artystycznym. Zwracam się zatem do artystów z całego świata z prośbą o odpowiedź na poniższą ankietę.

Czy te specyficzne dokumenty sztuki, jakimi są manifesty, są dziś równie popularne wśród artystów, jak w początkach XX wieku, albo jak po II wojnie światowej i aż po lata 1970? W jaki sposób ewoluują i dlaczego? Czy aktualny kryzys sanitarny o rozmiarach planetarnych pociągnie za sobą nową dynamikę manifestów formułujących projekty sztuki?

Ponieważ zależy nam na zebraniu informacji o praktykach i postawach artystów, związanych z redagowaniem i publikowaniem manifestów, im pełniejsze i precyzyjniejsze będą Pani/Pana odpowiedzi, tym będą cenniejsze dla naszego projektu. Proszę odpowiadać na ankietę w sposób, który najbardziej odpowiada Pańskiej sytuacji: nie wypełniać wszystkich punktów, jeśli nie wydaje się to Pani/Panu uzasadnione, wypełnić jeden formularz imieniem własnym, a drugi, ewentualnie, w imieniu grupy, dodać uzupełnienia, które się Pani/Panu wydają konieczne, ale nie znalazły się w zasięgu sformułowanych przez nas pytań, itd. Odpowiedzi mogą być sformułowane w jednym z trzech języków ankiety.

A QUESTIONNAIRE REGARDING MANIFESTOS

As the curator of the ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artist's Documents in the *Art and Documentation* journal, I proposed that its edition in issue no. 24 would revolve around artistic manifestos. Thus, I am turning to artists from all around the world with a request to complete this questionnaire.

Are manifestos - as specific artistic documents – popular among artists to the same degree they used to be at the beginning of the XX century, or as they were after the II World War and up to the seventies? How do they evolve and why? Will the current sanitary crisis encompassing the whole globe result in a new dynamics of manifestos formulating artistic concepts?

Since collecting information about artists' practices and attitudes towards editing and publishing manifestos is important to us, the more elaborate and precise your answers are, the more valuable will they prove to our project. Please, address the questionnaire in line with your current situation: do not fill in points which you find irrelevant; complete one questionnaire form individually and a second one, if such situation occurs, on the behalf of the group you are part of; feel free to add any extra content which you find crucial and our questions failed to inquire about; etc. Answers can be given in one of the three languages used to formulate the questionnaire.

ENQUÊTE SUR LES MANIFESTES D'ARTISTES

Commissaire de la Galerie du document A4 dédiée à Andrzej Pierzgalski, j'ai proposé à la rédaction de la revue *Art & Documentation* de consacrer aux manifestes d'artistes un des prochains dossiers de cette galerie qui n'existe que sur les pages de la revue.

Aussi je m'adresse aux artistes du monde entier en les demandant de répondre à l'enquête ci-dessous qui formule quelques questions relatives à l'usage des manifestes dans leurs pratiques. Ces documents d'art sont-ils utilisés aujourd'hui comme ils l'ont été à d'autres époques de leurs floraisons : le début du XX^e siècle ou après la fin de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'en 1970 ? Quelles en sont les évolutions et qu'est-ce qui les motive ? La crise sanitaire d'étendue planétaire va-t-elle entraîner un nouvel élan de projets d'art exprimés sous la forme de manifestes ?

Puisqu'il s'agit pour nous de réunir les informations sur les pratiques et les postures des artistes, plus vos réponses seront complètes, plus elles seront intéressantes pour notre projet. Vous pouvez y répondre de la manière la plus adaptée à votre situation : ne pas renseigner toutes les cases si elles ne vous paraissent pas pertinentes, remplir une enquête pour votre situation personnelle et une autre pour le collectif dont vous faisiez partie, ajouter des compléments qui n'entraient pas dans le périmètre de nos questions, etc., en répondant dans une des trois langues.

Leszek Brogowski

Imię, nazwisko, adres pocztowy (do wysyłki *Sztuki i Dokumentacji*)

Czy jako artystce / artyście zdarzyło się Pani / Panu sygnować manifest? tak nie

Jeśli tak, czy był Pan / była Pani jego autorem / autorką czy tylko sygnatariuszem / sygnatariuszką ?

Czy sądzi Pan / Pani, że manifest:

- jest uzupełnieniem twórczości artystycznej?
- pozwala ująć w jedność programy grupy artystów?
- nie wnosi nic więcej, niż same dzieła?
- zafałszowuje środki wyrazu sztuki przyjmując formę teorii?
- jest konkurencją dla prac artysty, bo narzuca sposób ich odczytywania?
- inna odpowiedź: proszę przedstawić Pana / Pani stanowisko

Proszę podać tytuły, daty publikacji oraz napisać, gdzie można przeczytać (periodyk, katalog, archiwum...):

• manifesty, których jest Pan / Pani autorem / autorką:

• manifesty zbiorowe, których jest Pan / Pani sygnatariuszem / sygnatariuszką:

Jeśli opublikował Pan / opublikowała Pani manifest lub manifesty artystyczne:

• jakie były Pana / Pani motywacje?

• czy może Pan / Pani opisać skrótowo kontekst, w jakim zostały zredagowane i opublikowane?

• czy może Pan / Pani przedstawić syntetyczny bilans ich „użyteczności” i „znaczenia”, tzn. ich sensu w Pańskiej twórczości:

Jeśli nigdy nie opublikował Pan / nie opublikowała Pani manifestów artystycznych, czy uważa Pan / Pani mimo wszystko, że są one adekwatną formą wyrazu koncepcji artysty? Czy może Pan / Pani krótko umotywić to stanowisko?

Czy aktualny kontekst światowego kryzysu sanitarnego i konieczność „przewartościowania wszystkich wartości” sprawiają, że ma Pan / Pani ochotę napisać manifest sztuki, który formułowałby Pańskie idee na temat jej przyszłości? Jeśli tak, proszę je naszkicować w kilku zdaniach.

Czy upoważnia Pan / Pani redakcję *Sztuki i dokumentacji* do opublikowania Pańskich odpowiedzi?

tak nie

Podpis

Odpowiedzi należy przekazać na oba poniższe adresy:

Leszek Brogowski: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Łukasz Guzek: lukasz.guzek@doc.art.pl

Prosimy o odpowiedzi do 31 marca 2022r.

<http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire>

Pismo *Sztuka i Dokumentacja* wydawane jest z wersji drukowanej, ale można je także przeczytać na stronie internetowej:

<http://www.journal.doc.art.pl>

QUESTIONNAIRE

Name, surname, postal address (for the purpose of sending you *Art and Documentation*)

As an artist, have you ever signed any manifesto? yes no

If yes, were you its author or rather one of its signatories ?

Do you think that a manifesto:

- is complementary to artistic activity?
- allows a group to sum up and unify their artistic statements?
- does not add any value to works of art?
- adulterates artistic means of expression by acquiring the form of theory?
- is a competition for artists' works as it imposes a certain interpretation?
- a different answer: please, state your view here:

Please enter here the titles, publication dates as well as information where (a magazine, a catalogue, an archive...) one is able to read:

• manifestos of which you are the author:

• group manifestos which you signed:

If you have published any artistic manifestos:

• what were your motivations?

• could you describe in brief the context surrounding its/their production and publication?

• could you present a synthetic account of its/their 'usefulness' and 'meaning', i.e. its/their significance within the scope of your artwork:

If you have never published any artistic manifesto, do you find it nevertheless an adequate form of expressing artistic concepts? Could you briefly justify your opinion?

Does the current context of worldwide health crisis and the need to 'revaluate all values' make you feel like writing an artistic manifesto where you would formulate your ideas concerning the future of art? If yes, please, enter a short draft of those ideas.

Do you entitle the *Art and Documentation* magazine to publish your answers?

yes no

Signature

Answers should be sent to the following email addresses:

Leszek Brogowski: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Łukasz Guzek: lukasz.guzek@doc.art.pl

Please mind to deliver your answers till the March 31st 2022.

<http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire>

The *Art and Documentation* journal is published in print; though, it is also available for readers on the following website:

<http://www.journal.doc.art.pl>

Votre nom et l'adresse postale (pour l'envoi de la revue : *Art and Documentation*)

Avez-vous signé durant votre carrière d'artiste un ou plusieurs manifestes ? oui non

Si oui, les avez-vous rédigés ou seulement signés ?

Considérez-vous que le manifeste :

- est complémentaire de la production artistique proprement dite ?
- peut souder les programmes d'un groupe d'artistes ?
- n'apporte pas aux œuvres d'éléments intéressants ?
- fausse les moyens de l'art en empruntant sa forme à la théorie ?
- se met en concurrence avec les travaux d'artistes en imposant la lecture ?
- une autre réponse : préciser votre position :

Pouvez-vous, SVP, préciser les titres, les dates et les supports où peuvent être consultés :

- les manifestes dont vous êtes auteur-e :

- les manifestes collectifs que vous avez signés :

Si vous avez publié un ou plusieurs manifestes :

- quelles ont été vos motivations ?

- pouvez-vous décrire sommairement le contexte de leur rédaction et de leur publication :

- pouvez-vous faire un bref bilan de leur utilité et du sens qu'ils ont eu dans votre parcours :

Si vous n'avez pas publié de manifestes, pensez-vous malgré tout que c'est une forme pertinente d'expression des idées pour les artistes ? Pouvez-vous motiver brièvement votre réponse, SVP.

Le contexte actuel de la pandémie et d'une nécessaire « revalorisation de toutes les valeurs » vous donne-t-il envie d'écrire un manifeste pour exprimer vos idées pour l'avenir de l'art ? Si oui, pouvez-vous, SVP, les esquisser en trois lignes.

Autorisez-vous la revue Art & documentation à rendre publiques vos réponses :

oui non

Signature

Les réponses sont à envoyer aux deux adresses suivantes :

Leszek Brogowski leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Łukasz Guzek lukasz.guzek@doc.art.pl

Date limite pour les retours : 31 mars 2022
<http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire>

La revue *Art & Documentation* est publiée en version papier, ainsi qu'en en open access, et peut être consultée ici :
<http://www.journal.doc.art.pl>

