

19 Sztuka i DOKUMENTACJA

Ukazuje się dwa razy w roku. Nr 19 (jesień–zima 2018) / Appears twice a year. No. 19 (Autumn–Winter 2018)

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

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak

Redakcja / **Editorial Board -** Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Adam Kamiński

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Klaman, Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyporowski

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

REVOLUTION NOW!

Stulecie Rewolucji. Tradycja Awangardy i Perspektywy Nowoczesności / **The Centenary of the Revolution. The Tradition of the Avant-garde and the Perspective of Modernity**
red. / **edit. by** Katarzyna LEWNDOWSKA

Galeria im. Andrzeja Pierzgalskiego. Dokumenty Artystów / Andrzej Pierzgalski Gallery. Artists' Documents / Galerie dédiée à Andrzej Pierzgalski. 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

Książki / **Books** / Livre
Anna Szyjkowska-Piotrowska
e.mail: anna.szyjkowska-piotrowska@cybis.asp.waw.pl

Korekta w języku polskim / **Polish proofreading** – A PROPOS Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak, ul. Moraczewskiego 18, 05-070 Sulejówek

Korekta w języku angielskim / **English proofreading** – Anne Seagrave, Paul Barford

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

Wydawca / **Publisher**

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

Siedziba / **Office**
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 530 490 904
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**
DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
http://www.b3project.com

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

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

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

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

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is publish 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

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/1

SPIS TREŚCI
Table of Contents

REVOLUTION NOW!

Stulecie Rewolucji. Tradycja Awangardy i Perspektywy Nowoczesności / **The Centenary of the Revolution. The Tradition of the Avant-Garde and the Perspective of Modernity**
red. / **edit. by** Katarzyna LEWNDOWSKA

4-9
Wstęp / **Introduction**

11-16
Andrzej TUROWSKI, Rewolucja, Rewolucja, Rewolucja, ... / **Revolution, Revolution, Revolution, ...**

17-25
Artur KAMCZYCKI, *Czerwonym Klinem Bij Białych*. Rewolucyjno-Mesjanistyczne Znaczenia Dzieła El Lissitzky'ego / ***Beat the Whites with the Red Wedge*. Revolutionary and Messianic Meanings of El Lissitzky's Work**

27-32
Iwona DEMKO, Zofia Baltarowicz-Dzielińska - Pierwsza Studentka Na Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych / **Zofia Baltarowicz-Dzielińska - the First Female Student at the Academy of Fine Arts in Krakow**

33-42
Anka LEŚNIAK, Rewolucjonistka w Gdańsku. Potencjał Radykalnej Postawy Stanisławy Przybyszewskiej Dla Współczesnych Działań Artystycznych W Kontekstach Polityczno-Społecznych / **Revolutionary Woman In Gdansk. The Potential of Radical Attitude of Stanisława Przybyszewska for Contemporary Artistic Activities in Political and Social Contexts**

43-50
Mariola BALIŃSKA, Jacquine Livigstone. Fotografia Jako Narzędzie Socjo-Politycznej Zmiany / **Jacqueline Livingston. Photography as a Tool of Socio-Political Change**

51-58
Małgorzata JANKOWSKA, Algorytmiczna Rewolucja. Sztuka, Płeć i Maszyna / **Algorithmic Revolution. Art, Gender and Machine**

59-65
Magdalena MACIUDZIŃSKA-KAMCZYCKA, Golem. Podmiotowość Posthumanistyczna, Zbuntowana i Rewolucyjna / **The Golem. Posthumanistic, Rebellious and Revolutionary Subjectivity**

67-74
Ewa SOBCZYK, Zwierzęta Jako Ofiary Okrucieństwa, Wojen i Rewolucji / **Animals as Victims of Cruelty, War and Revolution**

75-84
Anna DZIERŻYC-HORNIAK, „Time for Revolution / Revollusion". Awangarda Między Przeszłością a Teraźniejszością, Archiwum a Performansem / **"Time For Revolution / Revollusion". Avant-Garde Between the Past and the Present, Between the Archive and the Performance**

85-95
Małgorzata GRAŚ-GODZWON, Witkacy Heretyk - Destrukcja w Czasach Konstruktywizmu / **The Heretic Witkacy – Destruction in the Era of Constructionism**

97-124
Rafał MICHALSKI i / **and** Katarzyna LEWANDOWSKA, Olympe de Gouges – Zapomniana Heroini Rewolucji Francuskiej / **Olympe de Gouges – Forgotten Female Hero of the French Revolution**

125-130
Grzegorz KLAMAN, ***Kapitalibalizm 2***

133-150
BLACK VENUS PROTEST

152-157
English Summaries

VARIA

161-167
Iwona LORENC, Relacjonalny Model Estetyki Nicolasa Bourriauda /**Nicolas Bourriaud's Relational Model of Aesthetics**

169-185
Wiktoria SZCZUPACKA, *Galeria przeciw galerii* i *Żywe Archiwum*, Czyli Teoria i Praktyka Galerii Foksal z Perspektywy Krytyki Instytucjonalnej/ ***Gallery Against Gallery* and *The Living Archiv*. Theory and Practice of the Foksal Gallery from the Perspective of Institutional Criticism**

187-204
Anna KOWALIK, W Poszukiwaniu Nowych Mediów i Roli Kobiet w Sztuce Miejskiej.Rodzące Się Zagadnienia Jej Prezentacji i Ochrony / **In Search of New Media and the Role ofWomen in Urban Art. The Emerging Issues of Its Presentation and Protection**

206-208
English Summaries

KALENDARIA / TIMELINES

212-225
Maksymilian WRONISZEWSKI, Galeria Wyspa (1990–2002) / **Wyspa Gallery (1990–2002)**

226-237
Paulina JANCZYLIK, Galeria Kont (1978–2010). Między Profesjonalizacją a Niezależnością Sztuki **/ Kont Gallery (1978 – 2010). Art Between the Professional and the Independent**

239-249
Zbigniew SOBCZUK i/**and** Paulina JANCZYLIK, Galeria Kont – Kalendarium 1978-2010 / **Kont Gallery – Timeline 1978-2010**

250-251
English Summaries

GALERIA

im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. DOKUMENTY ARTYSTÓW 2 / ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. ARTISTS' DOCUMENTS 2 / GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI. DOCUMENTS d'ARTISTES 2

254-255
Edycja 2 – ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE / **Edition 2 – PROGRAM ASSUMPTIONS** / Édition 2 - HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

256-279
1. O artyście / **About the Artist** / Sur l'artiste
2. O broszurze / **About the Brochure** / Sur la brochure
André Cadere, *Prezentacja pracy : Sposoby jej użycia*

281-291
Leszek BROGOWSKI, André Cadere: Rozpocząć Sztukę Od Nowa. Komentarz Do Konferencji Z Louvain / **André Cadere: To Begin Art from Scratch. A Comment Upon the Conference in Louvain** / André Cadere: recommencer l'art. Commentaire à la conférence de Louvain

292-294
English Summary / Résumé

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/2

REVOLUTION NOW!

TRADYCJA AWANGARDY I PERSPEKTYWY NOWOCZESNOŚCI

WSTĘP albo POSŁOWIE

We wczesnych latach dwudziestych dziewiętnastego wieku, czyli prawie sto lat przed rewolucją październikową, Comte Henri de Saint-Simon po raz pierwszy określił pozycję twórcy jako społecznego wizjonera i lidera przewodzącego ówczesnym naukowcom i przemysłowcom. Równocześnie jego uczeń i bliski przyjaciel Olinde Rodriques rozwinął tę myśl w eseju „L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue" (1825) definiując rolę artysty (jako stratega formującego pierwszą linię frontu) słowem zaczerpniętym z terminologii militarnej – *avant-garde*. Termin ten stał się potem głównym lingwistycznym determinantem wszelkiej twórczej postawy utożsamianej z imperatywem społecznego aktywizmu, pragnącego przeformułowania świata i wyznaczenia nowych, niedostępnych dotąd horyzontów. Postawa ta – ujęta w perspektywie marksistowskiej walki klas – wynikała z niezgody na egzystencjalny marazm i ekonomiczny wyzysk oraz społeczną niesprawiedliwość i polityczną hipokryzję. Rok 1917 stał się kluczową cezurą, w której artysta, dokonujący przewrotu i usiłujący położyć kres historii, traktuje sztukę nie tylko jako narzędzie aktywności, ale jako budulec formujący świat na nowo. Tej utopijnej (historyczno-społecznej) wizji, integralnej z mesjańską nadzieją na wieczne odkupienie, towarzyszyło przekonanie – po raz pierwszy w dziejach – o pełnym i ostatecznym utożsamieniu sztuki z rzeczywistością, w obszarze której nie było już miejsca na iluzję lub naśladownictwo. Takaż „awangardowa" postawa totalnego zaangażowania wykreowała „człowieka-artystę permanentnie zbuntowanego", którego rewolucyjna ofiarność daje nam dziś nie tylko świadomość uczestnictwa w historii, ale właśnie poczucie udziału w sztuce jako akcie katarktycznym.

Rewolucja 1917 roku to jedno z najbardziej kontrowersyjnych, najczęściej dyskutowanych i wzbudzających najwięcej emocji wydarzeń w historii dwudziestego wieku, a sztuka z niej zrodzona (awangarda) stała się krytycznym i zaangażowanym mechanizmem penetrującym dziś wszelkie obszary życia. Stulecie rewolucji jest więc idealnym przyczynkiem do refleksji nad współczesną kulturą i kondycją człowieka oraz punktem wyjścia i klamrą dla zebranych w tomie tekstów. Stanowi powód do namysłu nad szeregiem wyłaniających się z tej rocznicowej perspektywy pytań. Czy możliwe jest jakieś nowe dyskursywne ujęcie tradycji dawnej awangardy i wystosowanie nowych wobec niej sformułowań, założeń, kryte-

riów lub tez? Czy można przyjąć, przeformułować lub odrzucić przekonanie o niezaprzeczalnym wpływie rewolucji październikowej na kształt i rozwój współczesnej kultury, w tym (właściwie zazębiających się) sztuki, filmu, architektury, mediów i innych – jako wykładni i narzędzi nowego życia, nowej, ciągle aktualizującej się rzeczywistości? Albo też: na ile postulat „śmierci sztuki", ogłoszony przez Pierwszą Robotniczą Grupę Konstruktywistów w 1920 roku, jest nadal aktualny? I dalej, czy rewolucja dziś może już być zmitologizowana lub też odwrotnie, czy ciągle jest nostalgiczną i utopijną wiarą w siłę sprawczą sztuki naprawiającej i budującej świat? Czy można dziś skonstruować jakąś nową matrycę postrewolucyjnej rzeczywistości lub czy można odważyć się na sformułowanie jakichś nowych jej definicji, czy też przeciwnie: czy jakiekolwiek próby definicji postrewolucji są jeszcze w ogóle aktualne?

Nasze usytuowanie po stu latach, niczym w „nowym punkcie 0", daje możliwość nie tylko spojrzenia wstecz, kiedy oceniamy całą dotychczasową tradycję artystyczną, ale także stymuluje do krytycznej weryfikacji nowoczesności. Celem niniejszej publikacji jest więc próba nakreślenia obrazu współczesnej kultury i sztuki w ramach odziedziczonego po rewolucji październikowej postulatu aktywizmu społecznego i tradycji kontestacji: „buntujemy się, więc jesteśmy". Awangarda dziś, gdy uznamy ją za spuściznę rewolucyjną, jawi się więc jako pewien permanentnie niepokorny, autorefleksyjny, krytyczny i „wszystkobadający" stan umysłu, typowy dla twórczej postawy, zarówno kształtującej świadomość kulturowo-polityczną, jak i nieustannie pobudzającej czujność społeczną i indywidualną.

Artur KAMCZYCKI

* * *

Spektrum problemowo-tematyczne, które pragniemy zaproponować w tym zbiorze, obejmuje zarówno analizy przykładów pochodzących z bazy teoretycznej kultury rewolucyjnej, jak i szeroki kontekst badań nad sztuką (zwłaszcza sztuką krytyczną i zaangażowaną), historią sztuki, krytyką artystyczną. Pokazuje także rozmaite płaszczyzny badawcze, ukazujące interdyscyplinarne podejście do tematu rewolucji dziś.

Zbiór otwiera tekst Andrzeja Turowskiego „Rewolucja, rewolucja, rewolucja, …", w którym autor z jednej strony opisuje historyczne dziedzictwo sztuki awangardowej jako sztuki rewolucyjnej, z drugiej zaś przedstawia rewolucję jako stały, konieczny element sztuki współczesnej, tej, która zawiera w sobie potencjał krytyczny. Na tak zarysowanym tle pozostałe artykuły nabierają charakteru przyczynków. Prezentują wyniki badań szczegółowych nad zagadnieniami mającymi potencjał krytyczny, a więc po trzykroć, jak w zawołaniu Turowskiego – rewolucyjny.

Artykuł Artura Kamczyckiego „*Czerwonym klinem bij białych*. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky'ego" prezentuje wyniki badań interpretacyjnych nad jednym z najważniejszych dzieł rewolucyjnych w historii sztuki. Autor artykułu przedstawił związki tego dzieła z treściami kabalistycznymi i mistycznymi w tradycji żydowskiej, a samą rewolucję – jako próbę realizacji utopii stworzenia idealnego świata.

Iwona Demko w artykule „Zofia Baltarowicz-Dzielińska – pierwsza studentka na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych" przybliżyła tę zapomnianą postać. Jednak autorka przedstawiła ją nie tylko jako artystkę z dorobkiem. Ale jednocześnie dokonała zabiegu przepisania i reinterpretacji jej historii i historii krakowskiej ASP z perspektywy feministycznej.

Anka Leśniak natomiast uczyniła tematem swojej prezentacji postać Stanisławy Przybyszewskiej, pisarki zafascynowanej Robespierre'em i rewolucją francuską („Rewolucjonistka w Gdańsku. Potencjał radykalnej postawy Stanisławy Przybyszewskiej dla współczesnych działań artystycznych w kontekstach społeczno-politycznych"). Przybyszewska jest tu przedstawiona jako modelowy przykład kobiety „nieumiejscowionej" w historii, której autorka przywraca należne jej miejsce poprzez swoje dzieła sztuki. Cykl instalacji *Invisible inVisible*, poświęcony różnym kobietom, jest realizowany przez Leśniak metodą artystyczno-badawczą.

Mariola Balińska z kolei w artykule o Jacqueline Livigstone „Jacqueline Livigstone. Fotografia jako narzędzie socjo-politycznej zmia-

ny" dokonuje podobnego zabiegu, który zmienia tradycyjny punkt widzenia na historię sztuki, dziś pisaną przez kobiety. W tym przypadku temat dotyczy sztuki amerykańskiej, jednak zawarty w nim zamysł krytyczny jest podobny do zamysłu Anki Leśniak.

Wreszcie Małgorzata Jankowska, która w tekście zatytułowanym „Algorytmiczna rewolucja. Sztuka, płeć i maszyna" poddała krytycznej analizie wystawy sztuki mediów pod względem obecności na nich kobiet-artystek. Autorka dowodzi, iż nowe media sztuki są podobnie obszarem wykluczenia, tak jak media stare

Wszystkie cztery przedstawione powyżej artykuły stanowią niejako wypełnienie testamentu Lindy Nochlin, zawartego w jej artykule „Why have there been no great women artists?" nawołującego do zmiany patriarchalnego spojrzenia na historię sztuki.

Artykuł Magdaleny Maciudzińskiej-Kamczyckiej „Golem. Podmiotowość posthumanistyczna, zbuntowana i rewolucyjna" stanowi analizę występowania postaci Golema, wywodzącej się z kultury żydowskiej, w dziełach sztuki współczesnej. Golem ukazuje się w jej interpretacjach jako modelowy przykład bytu epoki posthumanistycznej.

Ewa Sobczyk podjęła zaś tematykę prezentacji w dziełach sztuki postaci zwierząt, towarzyszących człowiekowi w rozmaitych przełomowych momentach historycznych, niejednokrotnie traktowanych przez niego z okrucieństwem. Jej tekst zatytułowany „Zwierzęta jako ofiary okrucieństwa, wojen i rewolucji" stanowi krytykę perspektywy antropocentrycznej. A zatem tak jak inni, choć na innym polu badań (posthumanistycznych), proponuje całościową rewizję dotychczasowego punktu naszego widzenia.

Anna Dzierżyc-Horniak („»Time for Revolution/Revollusion«. Awangarda między przeszłością a teraźniejszością, archiwum a performansem") oparła swój tekst na porównaniu dwóch projektów korzystających z archiwów: wspólnego projektu Anny Baumgart i Andrzeja Turowskiego *Zdobywcy słońca* / *Parowóz dziejów* (2012) oraz pracy Nasana Tura *Time for Revollusion* (2008). Zawarta w tytule gra słów z użyciem błędu (literówki): „rewolucja" – „ilu-

zja", pozwala na uchwycenie dynamiki, inaczej mówiąc – performatywności idei rewolucyjnych obecnych w sztuce awangardy, funkcjonujących w sztuce współczesnej.

Małgorzata Graś-Godzwon w tekście „Witkacy heretyk – destrukcja w czasach konstruktywizmu" poddała analizie postawę Witkacego – twórcy, który nie tylko był świadkiem rewolucji bolszewickiej w Rosji, ale zarazem był rewolucjonistą w sztuce. Jednak autorka, kontynuując myśl Piotra Piotrowskiego, przedstawia Witkacego jako antyutopistę i katastrofistę, a więc artystę, który przeciwstawiał się głównemu nurtowi awangardy (zakładającemu optymistyczne idee konstruktywizmu i postępu w sztuce).

Rafał Michalski i Katarzyna Lewandowska przedstawili biografię i działalność Olympe de Gouges – dramatopisarki, która podczas rewolucji francuskiej podjęła walkę o prawa kobiet. W artykule „Olympe de Gouges – zapomniana heroini rewolucji francuskiej" nakreślili jej sylwetkę, przedstawili jej dokonania w zakresie pisarstwa politycznego, podkreślając przenikliwość jej spojrzenia na rzeczywistość społeczną tamtych czasów i nowatorstwo proponowanych przez nią wówczas rozwiązań prawnych. Rewolucja w ujęciu de Gouges – jak piszą autorzy – niosła całościową, rzeczywistą zmianę społeczną, czego wyrazem miała być zmiana społecznej roli kobiet. Poglądy te kosztowały ją życie – była jedyną kobietą straconą na gilotynie w okresie Wielkiego Terroru. Prezentacja myśli de Gouges obejmuje także publikację jej oryginalnych tekstów, w tym *Deklaracji praw kobiety i obywatelki* z 1791 r. w tłumaczeniu Rafała Michalskiego.

Zestaw tekstów poświęconych rewolucji i rewolucyjności w sztuce współczesnej zamyka prezentacja dokumentacji dwóch projektów dzieł sztuki: Grzegorza Klamana *Kapitalibalizm 2* oraz Black Venus Protest, wykorzystujących możliwości krytyczne sztuki.

Katarzyna LEWANDOWSKA (red.)

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

REVOLUTION NOW!

THE CENTENARY OF THE REVOLUTION. THE TRADITION OF THE AVANT-GARDE AND THE PERSPECTIVE OF MODERNITY

INTRODUCTON or EPILOGUE

In the early 1820s, or nearly a hundred years before the October Revolution, Comte Henri de Saint-Simon first described the creator's position as a social visionary and leader of the then scientists and industrialists. At the same time, his pupil and close friend, Olinde Rodriques, developed this idea in an essay "L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue," (1825) defining the role of the artist as a strategist of the first frontline with a word taken from military terminology - avant-garde. This term later became the main linguistic determinant of any creative attitude identified with the imperative of social activism, wishing to reformulate the world and to set new, previously inaccessible horizons. This attitude - taken in the perspective of the Marxist class struggle - resulted from discord on existential stagnation and economic exploitation as well as social injustice and political hypocrisy. The year 1917 became a key caesura in which the artist - who turns and attempts to put an end to history - treats art not only as an instrument of his activity but as a building material that forms the world "from scratch". This utopian (historical and social) vision, intertwined integrally with the messianic hope of eternal redemption, was accompanied by the conviction - for the first time in history - of the full and definitive identification of art with reality, where there was no room for illusion or imitation. Such an "avant-garde" attitude of total commitment created a "human-artist permanently rebellious" whose revolutionary sacrifice today gives us not only awareness of participation in history, but also a sense of participation in art as a cathartic act. The revolution in 1917 is one of the most controversial, most often discussed and aroused emotions, events in the history of the twentieth century, and the art born from it (avant-garde) has become - a critical and committed - mechanism that penetrates all areas of life today. The centenary of the Revolution is therefore an ideal contribution to reflection on contemporary culture and the human condition, and the point of departure and the common theoretical clamp for the texts collected in this volume is a reflection on a series of questions emerging from this anniversary perspective: Is there any new discursive approach to the old avant-garde tradition and the release of new wordings, assumptions, criteria or theses? Is it possible to accept, reformulate or reject the conviction that the Revolution has an undeniable

influence on the shape and development of contemporary culture, including (interlocking) art, film, architecture, media, etc. - as an interpretation and tools of new life, a new and constantly updated reality? Or, to what extent does the postulate of the "death of art" announced by the First Workers' Group of Constructivists in 1920 still be valid? And further, whether the Revolution (already today) can be mythologized or vice versa, is it still a nostalgic and utopian faith in the causative forces of art that repairs and builds the world? Is it possible to draw out a new common matrix of post-revolutionary reality, or if we can dare to formulate some new definitions - or vice versa - ask questions: are any attempts to define post-revolution still valid at all? Our positioning after one hundred years, like in the "new point 0", gives us the opportunity not only to look back, evaluate the entire artistic tradition so far, but also stimulate the critical verification of modernity. The aim of the publication is to try to outline the image of contemporary culture and art within the postulate of social activism and the tradition of contestation inherited from the October Revolution: "we rebel, so we are." The avant-garde of today - when we consider it a revolutionary legacy - appears as a permanently rebellious, self-reflective, critical and everything examining state of mind typical to a creative attitude, both shaping cultural and political awareness and constantly stimulating social and individual vigilance.

Artur KAMCZYCKI

* * *

The problematic and thematic spectrum that we want to propose in this collection of texts includes both the analysis of examples from the theoretical basis of revolutionary culture, and the broad context of art research (especially critical and engaged art), art history, art criticism and various research areas showing an interdisciplinary approach to the topic of the revolution today.

This collection opens with Andrzej Turowski's text "Revolution, Revolution, Revolution, ...", in which the author describes the historical heritage of avant-garde art as revolutionary art, but at the same time presents the revolution as a permanent and necessary element of contemporary art, one that contains the critical potentiality. On the background thus outlined, the remaining articles take on the contributory character. They present the results of detailed research on issues with critical potential, that is three times, as in Turowski's call - revolutionary.

The article by Artur Kamczycki "*Beat the Whites with the Red Wedge*. Revolutionary and Messianic Meanings of El Lissitzky's Work"presents the results of interpretive research on one of the most important revolutionary works in the history of art. The author of the article presented the connections of this work with kabbalistic and mystical content in the Jewish tradition, and the revolution itself as an attempt to realize the utopia of creating the ideal world.

Iwona Demko in the article "Zofia Baltarowicz-Dzielińska - the First Female Student at the Academy of Fine Arts in Krakow" brought this forgotten figure closer. However, she presents her not only as an artist with achievements. At the same time, she also performs the procedure of rewriting and reinterpreting history from a feminist perspective.

Anka Leśniak made the subject of her presentation the figure of Stanisława Przybyszewska, who was fascinated by Robespierre and the French Revolution ("Revolutionary Woman in Gdansk. The Potential of the Radical Attitude of Stanisława Przybyszewska for Contemporary Artistic Activities in Political and Social Contexts"). For the author, Przybyszewska is the model of a woman "disconnected" in history, and this very place is restored by her works of art. The *Invisible inVisible* installation cycle, dedicated to various women, is carried out by means of the art and research method.

Mariola Balińska, writing about Jacquine Livingstone ("Jacqueline Livingston. Photography as a Tool of Socio-Political Change"), is making a similar challenge to the view on the history of art, one now written by a woman. In this case, the theme is about American art, but the critical idea contained in it is a similar one.

Małgorzata Jankowska ("Algorithmic

Revolution. Art, Gender and Machine") subjected to critical analysis the media art exhibition in terms of the presence of female artists participating in them. The author argues that new media art is an area of exclusion, just like old media. All four of the last mentioned articles presented above are the fulfillment of Linda Nochlin's legacy contained in her article "Why Have There Been No Great Women Artists?" that calls for a change in the patriarchal view of the history of art.

In turn, Magdalena Maciudzińska-Kamczycka in the article "The Golem. Posthumanistic, Rebellious and Revolutionary Subjectivity" analyzes the occurrence of this character from Jewish culture in contemporary artworks. The Golem appears in her interpretation as a model example of the existence of a post-humanist era.

Ewa Sobczyk took up the subject of the presentation of animals in works of art, animals that accompanied people in various historic moments, often treated with cruelty. Her text entitled "Animals as Victims of Cruelty, War and Revolution" is a critique of the anthropocentric perspective, and thus, although in a different field of research (posthumanistic), it also proposes a comprehensive review of the current point of view.

Anna Dzierżyc-Horniak ("»Time For Revolution / Revollusion«. Avant-Garde Between the Past and the Present, Between the Archive and the Performance") based her text on a comparison of two projects using archives: a joint project by Anna Baumgart and Andrzej Turowski *The Sun Conquerors / The Locomotive of History* [*Zdobywcy Słońca / Parowóz dziejów*] (2012) and the work by Nasan Tur *Time for Revollusion* (2008). The title is a play with the words "revolution" - "illusion", which allows it to capture the dynamics, in other words - the performativity of revolutionary ideas contained in the art of the avant-garde and its functioning in contemporary art.

Małgorzata Graś-Godzwon analyzed the attitude of Witkacy ("The Heretic Witkacy – Destruction in the Era of Constructionism") who, being a witness of the Bolshevik revolution in Russia, was also a revolutionary in art. However, the author, continuing the thought of Piotr Piotrowski, presents Witkacy as an anti-utopian and catastrophist, and thus someone who was against the main current of the avant-garde, who assumed optimistic ideas of constructivism and progress in art.

Rafał Michalski and Katarzyna Lewandowska presented the figure, activity and thought of Olympe de Gouges, who during the French Revolution took up the fight for women's rights. In the article "Olympe de Gouges – Forgotten Female Hero of the French Revolution" they outlined the diversity of its achievements in the field of political writing, showed the insight of its view of social reality and the contemporary nature of the legal solutions proposed by her. In her view, the revolution carried a comprehensive, real social change, which was reflected by a change in the social role of women. These views cost her life - she was the only woman guillotined in the period of "grand revolutionary terror". The presentation of de Gouges's thoughts also includes publications of translations of her texts, including the *Declaration of the Rights of Woman and the Female Citizen*, 1791 (translated by Rafał Michalski).

A set of texts devoted to revolution and revolutionary art in contemporary art closes the presentation of documentation of two projects of works of art using its critical potential: Grzegorz Klaman *Kapitalibalizm 2*, and Black Venus Protest.

Katarzyna LEWANDOWSKA (editor)

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/4
Revolution Now!

Andrzej TUROWSKI
Universite de Bourgogne

REWOLUCJA, REWOLUCJA, REWOLUCJA...

Rewolucja w świecie dzisiejszego widowiska ma wiele z nostalgii rzeczywistości na zawsze utraconej, dającej się jedynie reprodukować, tak jak podobizna Che Gevary na T-shirtach. Tych cielesnych sztandarach emancypacyjnych nadziei. Sztuka rewolucyjna, ongiś symbol żarliwego zaangażowania, dzisiaj znalazła swoje miejsce na trasach turystycznych wędrówek w poszukiwaniu plaży, słońca i wolności. *Amore e rivoluzione* (*Miłość i rewolucja*) – to tytuł zakończonej właśnie wystawy w małej włoskiej mieścinie, reklamowanej na lotnisku w Caligari. Wystawy, na której pokazywane były nie dzieła (bo są zbyt drogocenne), lecz reprodukcje obrazów awangardy rosyjskiej. Konsumpcyjne gadżety. Niezaspokojone pragnienia. Symboliczne substytuty byłej miłości pomiędzy sztuka i społeczeństwem, a zarazem fantazmaty przewrotu w pełnym frustracji życiu z podobizną Lenina na T-shirtcie i tekstem Žižka w bibliotece. W tej widowiskowej przestrzeni rewolucji kryje się oczywista zdolność kolonizowania przez kapitalizm przestrzeni, która zdaje mu się opierać. Chodzi o przekształcenie samego oporu w źródło intratnego biznesu czyniącego z rewolucji towar handlowy. Marks w pierwszych zdaniach *Osiemnastego brumaire'a Ludwika Bonaparte* pisał, że „wszystkie wielkie historyczne fakty i postacie powtarzają się, rzec można, dwukrotnie: za pierwszym razem jako tragedia, za drugim jako farsa."[1]

To jedna strona tego, co o rewolucji możemy dziś powiedzieć. Druga to rewolucyjne ruchy społeczne pod nazwą „nowej lewicy", mnożące się na świecie po dzień dzisiejszy i przynoszące radykalne idee polityczne we wszystkich dziedzinach życia społecznego. Pierwszy raz eksplodowały one w 1968 roku, wyrażając się w utopiach alternatywnego społeczeństwa i w ideologicznej krytyce konserwatywnego państwa. Później, pod różnymi hasłami i z nierównym powodzeniem, rozlewały się po całym świecie. Szybko znalazły swój wyraz w ruchach: feministycznym, pacyfistycznym i ekologicznym. Nie wszystkie wydarzenia z nimi związane przybrały nazwę rewolucji, niemniej przez swą wywrotowość, na pewno znaczna ich część na taką nazwę zasłużyła. Jest ich wyjątkowo dużo, można nawet powiedzieć, że historia współczesna to historia przewrotu i rebelii, buntu i oporu. Mam na myśli powtarzające się formy sprzeciwu w krajach o ustalonej już demokracji, jak i ruchy wyzwalające spod autorytarnej władzy, gdzie demokracja nie znalazła swego zakorzenienia.

Niewątpliwie historia społeczna od 1989 roku, czasów polskiej Solidarności i końca muru berlińskiego, przez upadki południowoamerykańskich dyktatur, aż po prodemokratyczne przewroty polityczne z lat 2010–2013 określane wspólnym mianem Arabskiej Wiosny – to historia głębokich i strukturalnych przeobrażeń prowokowanych przez zrewoltowane społeczeństwa. Nawet jeżeli nie zawsze doprowadziły do trwalszych zmian systemowych, to na pewno podały w wątpliwość te już istniejące. W tym sensie można mówić o „twardych i miękkich rewolucjach", z których te ostatnie otwierały się na to, co Hannach Arendt nazwała alternatywnymi dla zużytej demokracji „przestrzeniami pojawiania się".[2] Mają one powstawać, jak mówi filozofka rewolucji tam, „gdzie ludzie gromadzą się, by rozmawiać i działać jako równi". Ustanawiają one potencjalnie rewolucyjny i konstytutywny obszar zgromadzeń, mowy i działania, są obszarami agonu i sprzeciwu. Czasem szczelnie otaczane policyjnym kordonem, czasem ucinane cenzurą, a częściej przerywane użyciem gazu łzawiącego i armatek wodnych. Historia ostatnich dekad obfituje w ten rodzaj buntów w obronie wolności i demokracji oraz przejawy ich tłumienia. Mają one charakter alterglobalistycznych manifestacji, wyrosłych na gruncie kulturalnego i gospodarczego kryzysu neoliberalnej ideologii i ekonomii. Pojawiają się wszędzie tam, gdzie korporacyjny egoizm i państwowa biurokracja nie dopuszcza do zrównoważonego rozwoju ekonomicznego, powoduje rozległe wykluczenia społeczne, narusza równowagę ekosystemów. Z alterglobalizmu wyrosły subwersywne ruchy obywatelskie w przestrzeniach miejskich, występujące pod łacińską nazwą *occupatio* (zawłaszczenie) rozpoczęte przez ruch Occupy Wall Street w 2011 roku i rozprzestrzeniające się pod różną formą do dnia dzisiejszego.[3] Przykłady można przytaczać w nieskończoność, tym bardziej że każdy dzień przynosi nowe.

Obszar kultury oporu i ekonomii buntu jest obecnie wyjątkowo szeroki. I z tego chociażby powodu należałoby zapytać: czy i w jaki sposób mieści się on w tradycyjnym pojęciu rewolucji, w jaki sposób kształtuje współczesną historię, w jaki sposób wydobywa „potencjał rewolucyjny" dzisiejszych wspólnot? Czy broni demokracji? Jak konkretyzuje pojęcie radykalnej zmiany i czego dotyczą rewolucyjne roszczenia? W jakim stopniu kultura rewolucyjna jest formą niezgody w demokratycznym sporze, a w jakim zapowiedzią „końca historii" czy nadejścia „świata jakiego nie znamy"? Czy mamy tutaj do czynienia z powszechną cyrkulacją buntu (swoistą „rewolucją permanentną"), czy ogniskami prywatnej (intymnej) rewolty? Jednym słowem: kim jest dziś „człowiek zbuntowany"? I w jaki sposób rewolucyjna wywrotowość tkwi w sztuce dzisiejszej? To tematy do dyskusji.

Nie chcę w te wszystkie pojęcia wprowadzać nadmiernego porządku, nie chcę obłaskawiać ich definicjami; chcę, aby pozostały w charakterystycznym dla nich napięciu, gdzie metafizycznemu buntowi przeciw losowi towarzyszy opór przeciwko wszelkiej konwencji obyczaju i języka oraz opresji politycznego systemu i demagogicznej lub populistycznej władzy. A jednocześnie warto wyznaczać granice, wskazywać na przekroczenia, dostrzegać źródła niezadowolenia, zastanawiać się nad formami politycznego zaangażowania, przyglądać się społeczno-artystycznym utopiom, a także dystopiom, dostrzegać rewolucyjne formy i sens krytyki. Chodzi przecież – w naszej tu refleksji – o sztukę i jej rewolucyjną tradycję, którą zapoczątkowało konstruktywistyczne zaangażowanie i surrealistyczna subwersja, dadaistyczne zerwanie i ekspresjonistyczny bunt. Chodzi o sytuacjonistyczną „rewolucję życia codziennego" i polityczne przekonanie, że „sztuka to rewolucja".

Słowo *rewolucja* (od łacińskiego *revolutio i revolvere*) pierwotnie określało ruch, obrót, powrót, a także przewrócenie (z którego wywodzi się słowo „przewrót"). Początkowo miało ono charakter wyraźnie opisowy i odnosiło się do astronomii i astrologii, dotyczyło ciał niebieskich oraz wskazywało na naturalne położenie i ruch gwiazd zgodny z prawami natury. Od siedemnastego wieku było używane również w związku ze zmianą biegu wydarzeń, na co wcześniej używano słowa *powstanie* lub *rebelia*. W łacińskim tytule książki Kopernika *O obrotach sfer niebieskich* z 1543 roku – *de revolutionibus* oznaczało jeszcze obrót Ziemi wokół Słońca. W dzisiejszym znaczeniu pojęcie rewolucji jako przewrotu politycznego, zwią-

zane jest z oświeceniową ideą postępu (opartego na utopii). Od rewolucji francuskiej 1789 roku pojęcie to wiązało się z oddolnym, w zasadzie naturalnym, ruchem społecznym dążącym do obalenia dotychczasowej władzy i prowadzącym do radykalnych zmian politycznych zapewniających – zgodnie z prawami rozumu – nowy i sprawiedliwy ład. Sens historyczny słowu *rewolucja* nadał w dziewiętnastym wieku Karol Marks, a pojęcie *rewolucjonisty* odnosiło się już w tym czasie do „człowieka zbuntowanego" i zaangażowanego w działalność polityczną.

Demokracja od ponad 200 lat, czyli od czasów dwóch wielkich rewolucji: francuskiej i amerykańskiej, określa życie nowoczesnych społeczeństw zachodnich. Zmienne losy rewolucyjnej historii w różny sposób definiowały tę podstawową relację społeczną i polityczną. Zarówno obrona wartości demokratycznych, jak krytyka jej zagrożeń znajdowały się zawsze w centrum zainteresowań i zaangażowania rewolucyjnych artystów. Problem jest istotny szczególnie dzisiaj ze względu na gwałtowne zmiany życia społeczeństw spowodowane globalizacją procesów ekonomicznych i kulturowych, a zarazem umacnianiem się odrębności lokalnych oraz niespotykanymi na tak wielką skalę zjawiskami: migracji ludności, przemieszania kultur, zacierania się tradycyjnych podziałów i ról społecznych, umasowienia komunikacji i konsumpcji, utrzymującej się cały czas nierówności i niesprawiedliwości wśród ludzi oraz kontrastów między obszarami nieuzasadnionej biedy i rozrzutnością bogatych. Procesy demokratyzacji dzisiejszych społeczeństw są ustawicznie konfrontowane z walką polityczną (mającą charakter rewolucyjny) i ideologicznymi podziałami wśród rządzących, jak i z niebezpiecznymi manipulacjami władzy wykorzystującej nastroje populistyczne, ksenofobiczne i nacjonalistyczne, głęboko zakorzenione w różnych warstwach i grupach ludności. Jest to problem polityczny i etyczny, ekonomiczny i kulturowy, filozoficzny i praktyczny. Jednak przede wszystkim to podstawowe wyzwanie w dzisiejszym życiu publicznym. Wojny, rewolucje i kryzysy dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku najlepiej o tym świadczą. Demokracja, która – jak republika – wyrosła na rewolucji, to problem cały czas aktualny, a każdy projekt z nią związany ma charakter krytyczny. Sztuka jest jednym z zasadniczych sposobów jego zrealizowania, umieszcza się w samym sednie jego paradoksów i sprzeczności, dotyczy tak wyobrażeń, jak praktyk.

Miejsce artysty we współczesnej demokracji traktowanej jako „rewolucja permanentna", mimo że zostało wielokrotnie przez samych twórców określone, wymaga ustawicznego przeformułowywania. Jest to problem jednocześnie artystyczny i polityczny. To współczesność domaga się czujności, z jaką kiedyś Emil Zola wypowiadał bezpardonowe *„J'accuse*!" („Oskarżam!") w liście otwartym skierowanym do prezydenta Republiki Francuskiej w związku z antysemickim procesem Dreyfusa. List zawierał ostrą krytykę francuskiego rządu oraz fałszerstw armii. Ze świadomością poniesienia konsekwencji za prawdziwe słowa pisarz zgadzał się na proces o zniesławienie, zakończony wyrokiem skazującym i emigracją artysty. „Mój list – pisał Zola – ma jak rewolucja przyspieszyć wybuch prawdy i sprawiedliwości; z pasją, w imię cierpiącej ludzkości, ma wskazywać jej »prawo do szczęścia«; będąc płomiennym protestem jest »krzykiem mojej duszy«."[4]

Wystąpienie Zoli w 1898 roku, poparte podpisami wielu twórców i naukowców, zostało potraktowane jako początek współczesnego świadomego uczestnictwa artystów (intelektualistów) w bieżącym życiu politycznym, za które – oskarżając władzę – czuli się odpowiedzialni. Problem demokracji i republiki, z punktu widzenia artystów, był tu zagadnieniem estetycznej i etycznej polityczności, czyli gotowości do interwencji publicznej w momentach nadużyć prawa i konfliktów społecznych. Tekst listu Zoli to głos artysty wypowiedziany z medialną siłą, to foralna mowa współczesnego parezjasty. To interwencja Artysty, który w imię prawdy realizował demokratyczną wolność słowa. Dziś powiedzielibyśmy – był to rodzaj performansu politycznego, obliczonego na skuteczność otwartego działania.

Perspektywą zaangażowanej awangardy rosyjskiej lat dwudziestych dwudziestego wieku była rewolucja. Sztuka miała być „skokiem ku wolności", którą rewolucja zapowiadała. W tym też sensie artyści rewolucyjni chcieli być awangardą polityczną w dziedzinie sztuki, licząc na uznanie

niezależności swej wizji. Pułapką okazała się wiara w ideologię partyjnej władzy, która awangardy wcale nie pragnęła. W historii kultury rosyjskiej państwa radzieckiego awangarda podejmująca wyzwanie polityczne przegrała. Przegrała jej utopia społeczno-artystyczna w zderzeniu z ideologią polityczną władzy sowieckiej, przegrało jej zaangażowanie artystyczne z polityczną biurokracją komunizmu, przegrała jej „prawda realności" w – z gruntu fałszywej – rzeczywistości życia człowieka radzieckiego. Przegrali tworzący ją artyści. Pozostała jednak sztuka, której udało się odnaleźć w samej formie przykład artystycznej rewolucji, w odmienności kształtu – odwagę zerwania z konwencją, w eksperymencie – projekt „nowego". O przegranej awangardy przesądzały w Związku Radzieckim, podobnie jak w Niemczech faszystowskich, przede wszystkim totalitarne systemy polityczne, w ramach których kultura mogła istnieć jedynie jako narzędzie panowania, a nie krytyki.

W powojennej atmosferze rozliczeń zagadnienie zaangażowania i rewolty zostało powiązane z indywidualną odpowiedzialnością, co uwypukliło ich podmiotową stronę. Intelektualista – głosił Jean-Paul Sartre w *Drogach Wolności* – jest politycznie niezależny od państwa i partii. Chodzi o to, aby rewolucyjnego zaangażowania nie traktować w kategoriach politycznej służby, lecz ludzkiej powinności. W tym też sensie zaangażowanie, przeciwne konformizmowi, jest zespolone z rewolucyjną wolnością. Wolność tworzenia wymaga jednak wolności obywateli – pisał Sartre. Sztuka jest możliwa wyłącznie w ustroju, w którym twórczość zachowuje jakiś sens: w demokracji. Gdy jedna jest zagrożona, zagrożona jest także druga. I nie wystarczy bronić sztuki i demokracji piórem – powie Sartre: „Przychodzi dzień, kiedy pióro musi się zatrzymać; trzeba wówczas, by pisarz wziął broń do ręki; bez względu na drogę, jaką dochodzimy do tego, bez względu na wyznawane poglądy – literatura rzuca nas do walki. Pisać – to w pewien szczególny sposób chcieć wolności. Skoro zacząłem pisać, jestem chcąc nie chcąc zaangażowany."[5]

W sztuce – podkreślał Albert Camus, autor *Człowieka zbuntowanego* – zawiera się afirmacja i zaprzeczenie. Twórczość jest zarazem żądaniem jedności świata i niezgodą na świat, który istnieje, niezgodą na to, czego światu brak. „Sztuka neguje to, co realne, ale od realności nie ucieka". Sztuka prowadzi ku źródłom buntu, w miarę jak artysta „usiłuje nadać formę wartości umykającej w wiecznym stawaniu się, którą przeczuwa i chce wydrzeć historii". Nic zatem dziwnego, że sztuka i społeczeństwo, twórczość i rewolucja odnajdują się tam, gdzie „odmowa i zgoda, (to co) indywidualne i powszechne, jednostka i historia równoważą się w ciągłym napięciu."[6] Racja bytu nowatorskiej sztuki – dodawał Adorno, współtwórca tzw. szkoły krytycznej, „tkwi nie tyle w jej pozytywnej treści, ile w tym, że przez swą zorganizowaną beztreściowość zadaje kłam treści ustroju społecznego, który odrzuca. W obecnych warunkach nowatorska sztuka skazana jest na stanowczą negację."[7] Jej wartością jest opór, jaki stawia wszelkiej totalności, jej niezgoda na społeczną rzeczywistość, jej chaos, który wprowadza w porządek uprzedmiotowionego świata. Wynikająca stąd negatywna metafizyka sztuki jest jej faktyczną siłą, siłą negacji i buntu.

Dzisiaj coraz częściej tak rozumiane, bo wynikające z krytyki, „nieposłuszeństwo obywatelskie", realizując wolność jednostki przybiera formę rewolucyjnej przemocy, której celem jest wymuszenie zmiany w obrębie wspólnoty. Inaczej mówiąc, w dzisiejszej polityce buntu chodzi o to, aby przez wykroczenie wymusić na prawie realizację praworządnych aspiracji pluralistycznego społeczeństwa, a nie pogłębiania instytucjonalnych wykluczeń. Tutaj niepodporządkowanie się prawu posiada swoją legitymizację w ramach obywatelskich wolności i jest uzasadnione możliwością indywidualnego oporu oraz koniecznością pomocy innym. Wynika ono tak z demokratycznego prawa każdego do głosu w przestrzeni publicznej, jak z całej tradycji lewicowego liberalizmu i jego solidarnościowego etosu. Wachlarz możliwych działań jest ogromny, od wyrazu gniewu do aktów protestu i odmowy, od kontestacji i oporu do otwartego buntu.

Sztuka współczesna często z tych środków korzysta, uzasadniając niezgodę odpowiedzialnością sumienia, poczuciem sprawiedliwości, obroną interesów wspólnoty, zagrożeniem swej własnej wolności. Nie zawsze gotowa jest jednak

wziąć na siebie wszystkie skutki ryzyka. Zazwyczaj – obłaskawiona demokracją – tępi ostrze i wycofuje się na bezpieczne pozycje, czasem jest jedynie kąśliwa pod maską obojętnej formy, rzadko gotowa otwarcie konfrontować się z prawem, przyjmując na siebie wszystkie konsekwencje które wynikają ze świadomego naruszenia zasad. Tylko na gruncie tej ostatniej praktyki zarysowuje się szczególna rola radykalnej i anarchistycznej sztuki w demokracji. Nonkonformistyczni artyści, manifestując wolność w nieposzanowaniu prawa, pragną za pomocą swej sztuki z nieposłuszeństwa uczynić zasadę artystyczną i oręż prawny demokracji w kryzysie. Dokonują dekonstrukcji władzy (jej pychy i arogancji) oraz jej politycznych manifestacji (jej dogmatyzmu i populizmu), ze względu na tkwiące w tym zagrożenie dla demokratycznej samoorganizacji i samorealizacji, wynikających z dynamiki życia społecznego. Nieposłuszeństwo nie jest tutaj aktem rewolucyjnym zmieniającym rzeczywistość, lecz rewolucyjną strategią kryzysu, która ma swoje źródła w kryzysie demokracji. Powstrzymuje katastrofę, ale nie zapobiega kryzysowi. Jeżeli demokracja jest sposobem ulepszania życia zbiorowego (a nie polityczną utopią), a polityka wprowadza pożądany społecznie ład (a nie polityczną władzę), to sztuka rewolucyjna – kwestionując usypiający porządek demokracji – wznieca niepokój, bez którego demokracja jako sposób krytycznego uczestniczenia we wspólnocie jest nie do pomyślenia.[8]

W tym sensie, powiem na koniec, sztuka rewolucyjna, podobnie jak radykalna awangarda, nie rozwiąże problemów politycznych, lecz zanurzając się w polityczności konfliktów społecznych i historycznych może podważać racjonalizujące lub fałszywe odpowiedzi na współczesne pytania (o wojny, o biedę, o pochodzenie, o aspiracje, o sprawiedliwość, o marzenia, o prawo, o szczęście itp.). Sztuka rewolucyjna w demokracji czyni wątpliwym to, co oczywiste; wątpliwość – racją swego bytu, a kryzys – swym środowiskiem. Radykalizm tak rozumianej sztuki nie ma ograniczeń – uczestnictwo rozciąga się na całą sferę publiczną, świadectwo dotyczy również tego, co najgłębiej skrywane w osobistym doświadczeniu, etyka nie jest powściągana żadną moralnością, krytyka nie zatrzymuje się przed żadną prawdą, a nieposłuszeństwo nie zna prawa. Dzisiaj rewolucyjna sztuka, często kojarzona z awangardą, wykorzystująca swój subwersywny potencjał jest anarchistycznym składnikiem demokratycznego sporu, a gdy demokracja jest zagrożona – jej obrońcą.

Przypisy

[1] Karol Marks, *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte* (Wyd. Maoistowski Projekt Dokumentacyjny 2012), 7, dostępny 15.09.2017, https://maopd.files.wordpress.com/2012/02/osiemnasty-brumaire_a-ludwika-bonaparte-1852.pdf.

[2] Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. Anna Łagodzka (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2000), 218. Por.: W.J.T. Mitchell, *Obraz, przestrzeń, rewolucja. Wszystkie sztuki okupacji*, tłum. Łukasz Zaremba, dostępny 15,09.2017, http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/102/164.

[3] Nie należy zapominać, choć nie to jest przedmiotem moich refleksji, o mnożących się ostatnio (mniej lub bardziej konserwatywnych) przewrotach, dokonujących się w oparciu o populistyczne hasła i dyktatorskie ambicje, wyrastające na bazie religijnego fundamentalizmu i radykalnego nacjonalizmu.

[4] Émile Zola, „J'accuse," *L'Aurore*, 13 stycznia 1898.

[5] Jean-Paul Sartre, „Czym jest literatura?" w *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytyczno-literackich*, tłum Janusz Lalewicz (Warszawa: PIW, 1968), 208.

[6] Albert Camus, *Człowiek zbuntowany,* tłum. Joanna Guze (Warszawa: Muza SA, 1998), 269, 274, 289, 290.

[7] Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Fryderyk Wayda (Warszawa: PIW, 1974), 52.

[8] W tym i następnym akapicie odwołuję się do mojego manifestu: Andrzej Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. 2012).

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Filozofia nowej muzyki*. Tłum. Fryderyk Wayda. Warszawa: PIW, 1974.

Arendt, Hannah. *Kondycja ludzka*. Tłum. Anna Łagodzka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2000.

Camus, Albert. *Człowiek zbuntowany*. Tłum. Joanna Guze. Warszawa: Muza SA, 1998.

Marks, Karol. *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Wyd. Maoistowski Projekt Dokumentacyjny, 2012. Dostępny 15.09.2017. https://maopd.files.wordpress.com/2012/02/osiemnasty-brumaire_a-ludwika-bonaparte-1852.pdf /.

Mitchell, W.J.T. *Obraz, przestrzeń, rewolucja. Wszystkie sztuki okupacji*. Tłum. Łukasz Zaremba. Dostępny 15.09.2017. http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/102/164.

Sartre, Jean-Paul. „Czym jest literatura?" W *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytyczno-literackich*. Tłum. Janusz Lalewicz. Warszawa: PIW, 1968.

Turowski, Andrzej. *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. 2012.

Zola, Émile. „J'accuse." *L'Aurore*, 13 stycznia 1898.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/5
Revolution Now!

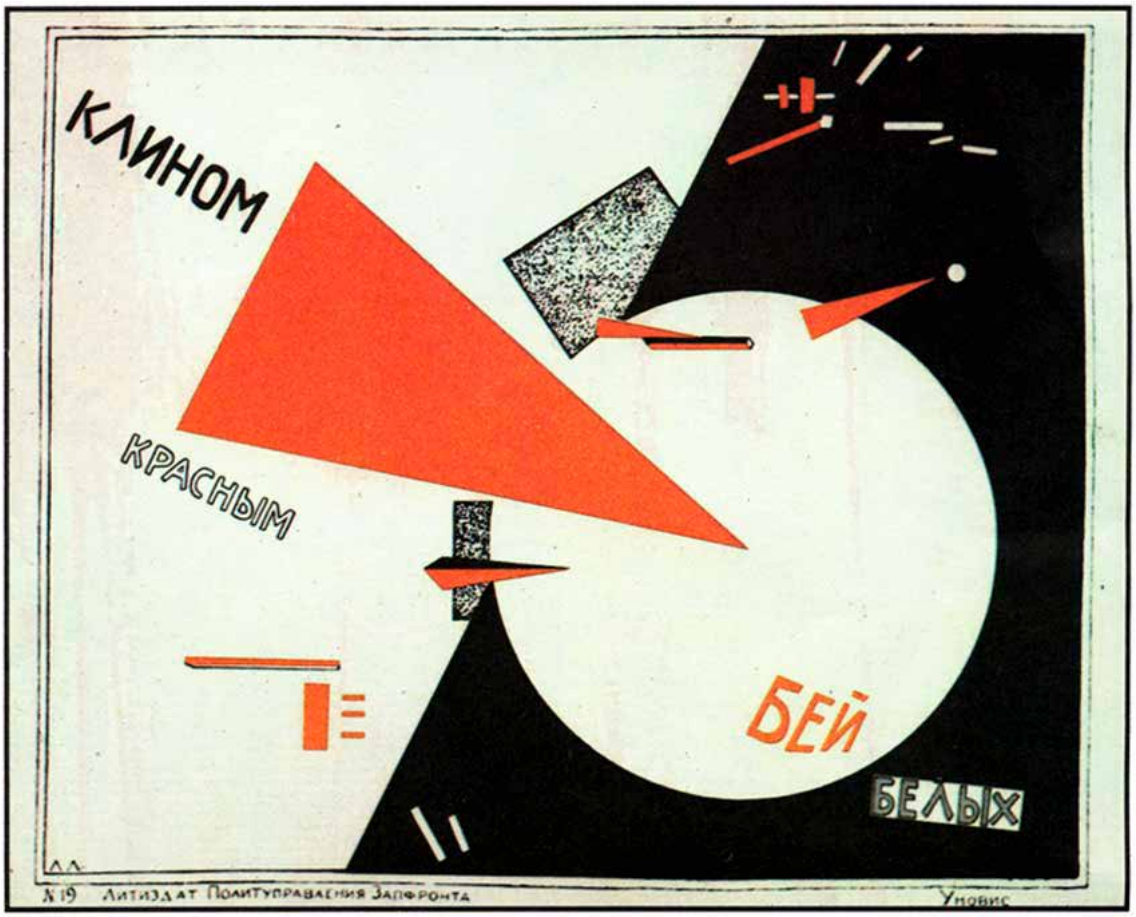
Artur KAMCZYCKI
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kultury Europejskiej

CZERWONYM KLINEM BIJ BIAŁYCH. REWOLUCYJNO-MESJANISTYCZNE ZNACZENIA DZIEŁA EL LISSITZKY'EGO

W drugą rocznicę wybuchu rewolucji październikowej (1919) Eleazar Markovich Lissitzky (El Lissitzky) wykonał jeden z najsłynniejszych do dziś plakatów *Czerwonym klinem bij białych*. Jak zauważa Yuri Slezkine, autor kanonicznej już książki *Wiek Żydów*, „żadna ikona nie wyraża lepiej epoki Rewolucji («Kultury Jeden») niż ten właśnie plakat."[1] Z kolei inny autor i interpretator awangardy Alan Birnholz pisze: „*Czerwony klin*, jako pierwsze wielkie, awangardowe dzieło Lissitzky'ego, jest entuzjastycznym powitaniem przez artystę Rewolucji."[2]

W oglądzie formalnym omawianej pracy ostrokątny, czerwony trójkąt wynurza się z lewej górnej części pola obrazowego i rozpruwa wyznaczony obrys białego koła, sugerując kierunek ku jego środkowi. Trójkąt dominuje nad kołem, które ponadto zostaje zepchnięte nieco poniżej i w bok od środka geometrycznego, w czarną strefę. Lissitzky operuje tu więc określoną narracją i specyficznymi „siłami" czy strukturami geometrii, w których walor ideologiczno-polityczny przypisuje się zarówno barwom, jak i formom. Biały, pasywny okrąg desygnuje białogwardzistów, carat i Cerkiew, a czerwony, dynamiczny trójkąt – bolszewików i rewolucję.[3] Jak się więc powszechnie w historii sztuki uważa, praca ta jest afirmacją wydarzeń rewolucyjnych i zwycięstwa sił nowego porządku nad „starym światem" – proste, geometryczne formy przyjmują wydźwięk propagandowy, a abstrakcyjna kompozycja staje się przejawem agitacji i walki politycznej.

W interpretacji wielu badaczy plakat ten stanowi przykład zastosowania przez Lissitzky'ego tzw. nowego języka plastycznego, ukształtowanego w Witebsku pod wpływem suprematyzmu Kazimierza Malewicza.[4] Niemniej jednak praca Lissitzky'ego ma również podłoże żydowsko-mesjanistyczne (a nawet kabalistyczne), aczkolwiek zazębiające się integralnie z wykładnią właśnie rewolucji. Otóż idee rewolucyjne wyprowadzone zostały także z żydowskiego mesjanizmu jako wiary w rychłe odkupienie, zrównanie klasowe, zaprowadzenie powszechnej sprawiedliwości, co więcej – pokonanie czasu,[5] a następnie wprowadzenie (utopijnego) niezmiennego stanu idealnego.[6] Żydowskie masy w Rosji z entuzjazmem poparły rewolucję, która nie tylko obalała antysemickie, carskie restrykcje, lecz także zapowiadała wprowadzenie powszechnej równości i wolności. Kontynuując za Slezkinem: „Rewolucja była ostatnią wojną, która miała położyć kres wszystkim wojnom; Armagedon u progu wieczności."[7] Także według Igora Dukhana, analizującego dzieła Lissitzky'ego,



„Rok 1917 był rokiem apokalipsy i dniem sądu, a ci, którzy go «przekroczyli», uważali, że żyją w nowej epoce, nowej erze trzeciego Testamentu."[8] Z kolei sam artysta pisał: „W Moskwie, w 1918 roku, doznałem olśnienia, w którym zobaczyłem świat podzielony na pół. Ten rozbłysk rozerwał czas, niczym klin rozdzielający przeszłość od przyszłości. Moje wysiłki odtąd miały koncentrować się na wbijaniu klina głębiej. Musimy dokonać wyboru, czy należymy do rzeczywistości wczorajszej, czy jutrzejszej. Nie ma drogi pośredniej."[9]

Koncepcję tę ciekawie ilustruje też projekt Lissitzky'ego na okładkę pisma *Apikojres* (Ateista) z 1931 roku. Otóż *apikojres* to heretyk, który wyraża opinie sprzeczne z ortodoksyjnym nauczaniem, nie wierzy w objawienie, zaprzecza wiarygodności tradycji religijnej, dlatego też nie będzie miał udziału w Przyszłym Świecie – zatem czeka go wieczne potępienie.[10] Projekt okładki przedstawia wielki, ostrokątny klin rozcinający okrąg kuli ziemskiej i rozbijający przestrzeń między sylwetką religijnego Żyda a zarysem synagogi z gwiazdą Dawida na dachu. Lissitzky nieco przewrotnie sugeruje tu, iż rewolucja wymaga poświęceń i transformacji w imię nowego, lepszego świata, a zniszczenie szaty religijnej (w tym judaizmu) jest – co wydawałoby się heretyckie i paradoksalne – warunkiem koniecznym przyjęcia Mesjasza. W tekstach samego artysty czytamy: „Uczeni w Piśmie oczekiwali przyjścia nowej ery pod postacią Mesjasza na białym koniu, podczas gdy On przybył pod postacią radzieckiego robotnika, w podartym i brudnym ubraniu, bosy (...), tylko najmłodsze pokolenie potrafiło go rozpoznać."[11]

Tak więc widać tu nie tylko wpływy Malewicza, który w swojej sztuce postulował specyficzny typ mistycyzmu, przejawiający się w poczuciu misji generalnej przebudowy świata, Lissitzky bowiem zakotwiczony był też głęboko we własnej mesjańskiej tradycji narodowej, w tym chasydzkiej

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

i mistycznej. W tak ogólnie zarysowanym przeświadczeniu można wysunąć hipotezę, że plakat *Czerwonym klinem…* stanowi swego rodzaju narzędzie mesjanistyczne, służące do ponaglenia Mesjasza – jakkolwiek Go rozumieć. W tym kontekście należałoby (skrótowo) wykazać szereg ikonicznych zbieżności między zaproponowaną wykładnią mesjanistyczno-rewolucyjną a dawną obrazową tradycją żydowską odnoszącą się do tej samej idei, czyli mesjanizmu (ponaglania Mesjasza).

W wykonanym 1919 roku plakacie – manifestującym pozornie świeckie idee rewolty – zawarte są więc elementy mistycyzmu, kabały i magii, a oprócz wpływu suprematyzmu Malewicza ważne znaczenie miały w tym przypadku także żydowskie źródła obrazowe, zwłaszcza manuskrypty, które Lissitzky dobrze znał od swej młodości. Istotnym impulsem dla twórczości Lissitzky'ego był również edukacyjny kontakt z Markiem Chagallem, który wykorzystywał elementy kabalistyczne (i mesjanistyczne) w swoich pracach.[12] Podstawowym tropem, który w dotychczasowych badaniach nad dziełami Lissitzky'ego się nie pojawił, jest obraz Chagalla *Żydowska Golgota* (znany też jako *Dedykowane Chrystusowi*) z 1912 roku. Dzieło zostało już obszernie opisane (i zinterpretowane) przez Zivę Amishai-Maisels, która jednak – nie nawiązując do prac Lissitzky'ego – zwraca szczególną uwagę na motyw rozbitych klinem dwóch ciał astralnych: Słońca i Księżyca.[13] Ten aspekt oczywiście odnosi się do mesjańskiego proroctwa Izajasza: „Twe słońce nie zajdzie już więcej i księżyc twój się nie zaćmi (…) i skończą się dni twej żałoby" (Iz 60,20) – co znaczy, iż w „epoce mesjańskiej" po pokonaniu czasu nie będzie już wschodów i zachodów słońca i księżyca. W obrazie Chagalla oba te ciała astralne są rozczłonkowane, a zatem się unicestwiają, znikają. Chagall inspirował się kabalistyczną księgą *Pa'amon VeRimon* wydaną w Amsterdamie w 1708 roku (reprodukowaną także w kolejnych wiekach w Europie Wschodniej), a odnoszącą się do idei stwarzania świata (i wszechświata) przez nieskończonego Boga (*Ein Sof* – co dosłownie znaczy „bez końca" lub właśnie „nieskończony").[14] Ilustracja przedstawia luriańską koncepcję *cimcum* (skurczenia, kontrakcji, wycofania się bóstwa w procesie stwarzania), w której implikowana jest idea pierwotnej, kosmogonicznej katastrofy, zwanej też rozbiciem naczyń (*szwirat ha-kelim*.).[15] Otóż umowny proces stwarzania (lub emanacji) postrzegany jest w tradycji jako swego rodzaju dwa – następujące po sobie – akty bóstwa (lub w samym bóstwie), przyczyniające się właściwie do pierwotnej, kosmogonicznej katastrofy. W pierwszym akcie *Ein-Sof* (Absolutna Pełnia – „bez końca") – które jest wszędzie – musiało ze swego nieskończonego bytu wydzielić jakiś wolny obszar, z którego się wycofało (*cimcum*), tworząc tym samym rodzaj jakiejś mistycznej praprzestrzeni, nieskończoną otchłań, pustkę, zwaną *Ajin* (Nic), którą samo opuściło (umowny okrąg), aby w następnym akcie, tj. objawienia i stworzenia, ponownie do niej powrócić. Ten drugi akt, czyli proces emanacji lub po prostu tworzenia świata, obrazowany jest w tej tradycji jako snop (lub klin) światła czy blasku wbijającego się w okrąg, czyli ową pustkę *Ajin*. Rzeczą jednak w tym koncepcie najistotniejszą jest to, iż mistyczne światło, służące jako medium owego procesu, spowodowało pęknięcie w strukturze świata (*Ajin*). Element destrukcji jest więc wpisany w proces kreacji, a implikowany rozłam między nieskończonym Bogiem a skończonym światem odtąd generuje konieczność naprawy, co w kabale nazywa się *tikkun olam* (naprawa świata). Ten proces z kolei – można powiedzieć – został deklaratywnie, samozwańczo i manifestacyjnie (a nawet nieco heretycko) podjęty przez awangardę artystyczną (wcześniej przez kabalistów), próbującą „budować świat od nowa", jak brzmi sztandarowe hasło Lissitzky'ego z manifestu z 1920 roku *Suprematyzm w przebudowie świata*.[16] „Drogę do nieskończoności – pisze Lissitzky – suprematyzm doprowadził do końca, przełamał on nieboskłon i odszedł w bezgraniczność."[17]

Wnikający w okrąg promień przedstawiany jest często jako trójkąt ostrokątny, co w recepcji obrazu potęguje dramaturgię dokonującej się katastrofy. Jest to niezwykle powszechny wzór w żydowskiej tradycji ikonograficznej, by przywołać chociażby przykład z twórczości współczesnego artysty izraelskiego Mordechaja Ardona *Gates of Light* z 1953 roku.[18] Okrąg wyznaczony na jego obrazie zostaje wręcz przełamany na pół, przez co tworzy dwa przekrzywione półkola. Motyw klina z kolei wyakcentowany jest żółtym (złotym) kolorem, co w deklaracji samego artysty stanowi metaforę symbolicznego (i właściwie mesjanistycznego)

otwarcia bramy i jest właśnie wizualnym echem rozbicia dokonanego przez boskie światło wnikające w *Ajin*. Dzieło Lissitzky'ego zatem jest metaforycznym odbiciem tej kosmogonicznej katastrofy i wpisuje się w powyższy kontekst obrazowo-teoretyczny.

Analizując plakat *Czerwonym klinem…*, można przywołać jeszcze jeden przykład, mianowicie rycinę z manuskryptu *Zikaron Biruszalaim* (Pamięć Jerozolimy) z 1743 roku. Na pierwszy rzut oka ilustracja przypomina – powszechny w żydowskiej tradycji iluminatorskiej – motyw Jerozolimy jako koncentryczny, sferyczny rząd murów. Niemniej jednak manuskrypt ten przedstawia Jerycho i Jozuego tuż przed wtargnięciem do środka. Architektoniczny klin otwiera tu mury miasta, aczkolwiek ilustracja nawiązuje do tradycyjnego wyobrażenia Jerozolimy jako okręgu. Z kolei postać Jozuego zaczerpnięta jest z wyobrażeń Mesjasza u bram Jerozolimy. Zburzenie Jerycha (jako kolejny motyw destrukcji) stanowiło nieodzowne stadium poprzedzające budowę Jerozolimy i jej świątyni, dokonanej przez następców Jozuego – Dawida i Salomona. W analogii do pracy Lissitzky'ego idea rewolucji powiązana jest z ideą przyjścia Mesjasza, a nowe wyzwania architektoniczne – z koncepcją budowy idealnego Jeruzalem, gdziekolwiek by ono było. Ta utopijna myśl budowy idealnego miasta jako synonimu idealnego świata nieobca była także Lissitzky'emu i – co ważne – stanowiła trzon architektonicznych koncepcji radzieckiej awangardy. Dla Lissitzky'ego Jerozolimą była Moskwa, o czym także pisze w listach do swojej żony Sophie.[19]

W tym samym roku, w którym artysta stworzył *Czerwonym klinem…*, wykonał też serię akwarel (10 paneli) do pieśni-legendy *Chad Gadja* (Jedyne koźlę), załączanej tradycyjnie do ostatniego fragmentu hagady, czytanej podczas święta Paschy, tj. w momencie wzmożonego oczekiwania na Mesjasza.[20] Nie są to więc ilustracje bezpośrednio związane z główną treścią hagady, ale stanowią z nią niezależną całość i przekazują wiadomość, która – w tym przypadku – jest manifestem zwycięstwa rewolucji bolszewickiej, postrzeganej jako triumf dobra nad złem, ofiar nad prześladowcami. Ilustracje te stanowią alegoryczną interpretację nacechowaną rewolucyjnie i nawiązują – w każdej scenie – do prześladowań Żydów w carskiej Rosji.[21] Operując elementami zaczerpniętymi z wizualnej i werbalnej tradycji wschodnioeuropejskich Żydów tego czasu – do których właściwie prace są adresowane – artysta próbuje przekonać odbiorców o nadchodzącej sprawiedliwości, przeplatając wątki komunistyczne ze znanymi symbolami i żydowskimi wartościami. W ostatniej scenie nadchodzi ręka (z mieczem) kreatora i unicestwia Anioła Śmierci. Pokonanie pierwotnego zła pod postacią śmierci jest przekroczeniem progu wieczności i nastaniem końca czasu, czyli ideą na wskroś mesjańską.

W 1920 roku inny żydowski artysta Menachem Birnbaum stworzył podobne ilustracje do tej samej pieśni, wydanej w Berlinie przez Welt-Verlag.[22] Nie wiadomo, czy Lissitzky znał się z Birnbaumem, niemniej jednak porównując ich wersje *Chad Gadji*, warto zwrócić uwagę na ostatni, dziesiąty panel. Podczas gdy Lissitzky prezentuje nóż w dłoni skierowany pionowo w dół i zaledwie dotykający ostrzem Anioła Śmierci, to Birnbaum tworzy niezwykle ekspresyjną i jednocześnie prostą w wymowie scenę rozcięcia lub rozdarcia całego prostokątnego pola obrazowego. Na głębokim, ciemnym tle widzimy horyzontalny zarys ledwo wynurzających się z mroku skrzydeł i zakrzywionych pazurów Anioła Śmierci, które dynamicznie i szybko – pionowym w układzie – przebija ostry snop światła, co powoduje wrażenie rozdarcia kartki na dwie części. Światło niczym cienki, podłużny klin rozdziera czarną przestrzeń przez sam środek prostokątnego pola obrazu.

Żydowska idea mesjańska – jak pisze Gershom Scholem – jest w swojej genezie i istocie teorią katastrofy i występuje zawsze w związku z apokaliptyką, jako konieczna postać urzeczywistniającego się mesjanizmu. Już przesłania proroków biblijnych wypowiadane były pod wrażeniem określonych okoliczności (społeczno-politycznych) i okazywały się skuteczne w sytuacjach, w których odczuwano kres jako coś, co ma zaraz nadejść, co lada chwila nastąpi.[23] Myśl mesjańska zatem powstawała nie tylko jako wyraz abstrakcyjnej tezy o nadziei ludzkości na odkupienie, lecz w każdorazowo bardzo określonych okolicznościach historycznych. Ta katastrofalność przejawia się w takich aspektach, jak: wojny światowe i rewolucje, epidemie, klęski głodu i niepowodze-

nia gospodarcze, ale również w odsuwaniu się ludzi od Boga i profanacji jego imienia, w zapominaniu Tory oraz w odwracaniu wszelkiego porządku moralnego.[24] Teoria ta podkreśla więc rewolucyjny, przewrotowy element w przejściu z każdej historycznej teraźniejszości do mesjańskiej (utopijnej) przyszłości. Mesjanizm (czy raczej Mesjasz) jest „wtargnięciem transcendencji w dzieje – wtargnięciem, w którym same dzieje ulegają zagładzie; przemieniając się w niej – zostają dotknięte światłem, które promieniuje w nie zupełnie skądinąd."[25] Przywołuje to ideę końca historii, niemniej jednak (apokaliptyczny) optymizm i wszelkie nadzieje skierowane są wówczas nie na to, co dzieje urodzą, lecz na to, co się wyłoni z ich zagłady.[26] Taką sytuację – podczas historycznych zrywów mesjańskich – wielokrotnie próbował wywołać człowiek, a Scholem nazywa go wtedy właśnie rewolucjonistą i „ponaglaczem końca".[27]

W ikonografii żydowskiej, już od czasów antycznych, aspekty te obrazowane są przez różnego rodzaju symbole i określone znaki, a jednym spośród nich – w analogii do dzieła Lissitzky'ego – jest właśnie motyw klina, charakterystycznego rozcięcia czy (czerwonego) trójkąta ostrokątnego, wyrażającego jakości profetyczne. Dla przykładu jednym z najbardziej dramatycznych wydarzeń w historii Żydów była ucieczka z Egiptu i przejście przez Morze Czerwone, a gest Mojżesza (buntownika i kontestatora) rozdzielającego wody morza nacechowany jest niezwykle wymowną symboliką. Na oprawie *Biblii Aszkenazyjskiej* z roku 1300 motyw ten przedstawiono właśnie jako klin, który jest efektem magicznego działania samego Mojżesza. Ponadto kiedy w 1940 roku Wielka Brytania zamknęła granicę Palestyny dla żydowskiej imigracji, na ulicach Tel Awiwu i Jerozolimy pojawił się plakat anonimowego autora, obrazujący rozcięcie *Białej Księgi Churchilla* poprzez klin w obrysie granic państwa.[28] Prace te – podobnie jak klin Lissitzky'ego – są niczym innym jak ikoniczną intencją odwrócenia kolei rzeczy, tj. dążą do utopijnej doskonałości przez uśmiercenie nieodzownego zła. W tym sensie motywy te mają charakter nie tylko mistyczny, ale właśnie magiczny, ponieważ próbują wykorzystać teurgiczny charakter symboli i znaków oraz wpłynąć tym samym na (niedoskonałe) dzieło stworzenia. Tej utopijnej wierze w magiczną moc narzędzi sztuki towarzyszy nadzieja na (kosmogoniczne) udoskonalenie świata.

W 1919 roku Lissitzky stworzył też inne dzieła, między innymi serię ilustracji do książki dla dzieci w języku jidysz *Jingl Cingl Hwat* (Niegrzeczny chłopiec), której autorem był Mani Leib (Brajiński).[29] Na ostatniej stronie tekstu artysta przedstawił mesjańskiego koguta chodzącego po cyfrze 10, którą w języku hebrajskim określa się literą *jud*. Poniżej zamieścił – nieodnoszącą się do tekstu – stylizowaną formę kabalistycznego zwrotu *Ein-Sof* (bez końca). Otóż książka w tym miejscu się kończy, jednak *Ein-Sof* przewrotnie sugeruje jej kontynuację. Układ liter ewokuje graficzne rozczłonkowanie zwrotu, tworząc kolejny klin czy też przerwę rozwierającą się od dołu ku górze. Ten wzór graficzny prawdopodobnie jest zaczerpnięty z pochodzącej z trzeciego wieku naszej ery *Księgi Stworzenia* (*Sefer Jecira*), której reprodukcje dostępne były w szkołach rabinackich i jesziwach na początku dwudziestego wieku. *Sefer Jecira* tłumaczy się także jako „Księga litery *jud* formującej", którą zapisuje się w alfabecie hebrajskim jako po prostu przecinek (ma ona wartość liczbową 10).[30]

Co istotne, owo *jud* umieszczone jest między każdym wersetem rozczłonkowanego klinem tekstu prezentowanej strony. Zatem *jud* przecina, a jednocześnie tworzy tekst, gdyż *Księga Stworzenia* zasadniczo opowiada o stworzeniu świata przez Boga za pomocą liter, które stanowią byt samoistny.[31] Sam alfabet z kolei (w tradycji żydowskiej) wyłonił się z punktu, który dalej zamienił się w mały klin i posłużył jako podstawa do tworzenia kolejnych liter.[32] Pismo dla kabalistów (jak też dla ludów biblijnych) miało własności magiczne, a zasadniczym znakiem z którego wyłania się alfabet, jest właśnie *jud*, utożsamiony z klinem – co prowadzi do genezy alfabetu, czyli pisma klinowego. Dotknięcie ostrym rylcem miękkiej, glinianej tabliczki powoduje rozcięcie jej struktury i tym samym jest ożywieniem materii.

Glina (po hebrajsku: *cha dam*) to materiał z reguły o odcieniu czerwonym, z którego – według Biblii – stworzono człowieka. Słowo „Adam" znaczy po hebrajsku nie tylko „gleba", „ziemia" i „człowiek", ale też „krew" i – co niezwykle wymowne w zestawieniu z rewolucją – „kolor czerwony".[33] Według kabalistycznych ksiąg *Zoharu*

i *Sefer Jecira* człowiek powstał przez konfigurację liter i tym samym – zważywszy na pierwotną formę litery: klin – wszystkie te motywy się ze sobą wiążą. Ponadto w starohebrajskim słowo „pisać" („zapisywać") jest tożsame ze słowem „otwierać" i „rozwijać" (hebr. *paatah*), co przez wielu badaczy kojarzone jest z czynnościami magicznymi.[34]

Co więcej, w Biblii Hebrajskiej mowa jest o tworzeniu świata właśnie przez rozdzielanie. Otóż pierwszy werset Księgi Rodzaju brzmi: „Bereszit Bara Elohim et haSzamaim we et haArec", co dosłownie znaczy: „Na początku Bóg oddzielił niebo od ziemi" (Rdz 1,1).[35] Jak pisze Maureen Bloom w książce *Żydowski mistycyzm a magia*, już rozmyślnie zaplanowane przez Boga stworzenie świata można postrzegać jako najwcześniejsze działanie magiczne. To działanie określane jest słowem *lahat*, którego rdzeń *l-h-t* wykorzystano także przy opisie czynności magów faraona: *belahateihem*, co znaczy „dzięki swym zaklęciom" (Wj 7,11).[36] Jak kontynuuje dalej Bloom, sposobem ujmowania swoich dążeń i nieszczęść było też uciekanie się do przekazu pisanego, tj. do zaklęć i słów magicznych – wypisywanych np. na zwoju, misie lub amulecie z pergaminu lub metalu – przybierających różne formy geometryczne, najczęściej właśnie trójkąta. Przedmioty te stanowią funkcjonalny odpowiednik tekstów, z których wszystkie mają charakter normatywny i są materialnym dowodem na istnienie praktyk magicznych w tradycji żydowskiej.[37] Zwłaszcza żydowska literatura i poezja religijna, zawierająca wiele nadprzyrodzonych wątków, tajemnych obrzędów, imion, hymnów anielskiej chwały i inwokacji, określana jest mianem mistycznej.[38] Warto zauważyć, iż do egzorcyzmowania demonów rabini często używali ogólnej formuły: „Pęknij, bądź przeklęty, złamany i przegnany…".[39] Tę inwokację należy zatem odnieść do wymownego hasła zawartego na plakacie Lissitzky'ego, tj. „bij białych", będącego sugestią zaklęcia, którego moc zawarta jest zarówno w formule imperatywnej, jak i formie geometrycznej, czyli trójkącie. Intencją zaklęć magicznych – jak pisze Bloom – jest przeświadczenie, iż nieporządek spowodowany przez demony i złe moce może być odwrócony przez zaklęcie, tak aby ponownie zapanował porządek.[40] Takie przekonanie – zdaje się – przyświeca także pracy Lissitzky'ego, sugerującej możliwość przywrócenia (utopijnej/mesjańskiej) harmonii przez ingerencję w tzw. złe, przedrewolucyjne moce.

Awangardowa sztuka Lissitzky'ego implikuje więc zasadniczą dwuznaczność. Z jednej strony zdaje się prezentować nową, totalną wizję świata oraz definitywną i racjonalną propozycję jego rekonstrukcji. Z drugiej natomiast strony gra wyrafinowaną symboliką, pełną zarówno bezpośrednich, jak i intencjonalnie ukrytych referencji i cytowań z dawnej tradycji ikonicznej. *Czerwonym klinem*… – z pozoru dzieło abstrakcyjne, geometryczne, nieprzedstawiające – staje się niezwykle nośną znaczeniowo deklaracją (symbolicznego) rozbicia starego porządku, w którym sam akt rozbicia postrzegany jest w kategoriach absolutystycznych, totalnych, a nawet jako wydarzenie kosmogoniczne. Tło mesjanistyczne natomiast polega na ukonstytuowaniu nowego porządku, który nastąpi po unicestwieniu sił zła i przyjęciu nowego testamentu suprematystycznego. Umowny klin – zaczerpnięty od Chagalla rozbity okrąg – jest więc ważnym mesjanistyczno-rewolucyjnym narzędziem „rozbijającym stare naczynie" i wyłamującym drzwi ku nowym czasom. Szeroko pojęte znaczenia motywu czerwonego klina rozbijającego biały okrąg utkwione są głęboko w sferze mistycyzmu, natomiast sam motyw stanowi tu narzędzie magiczne. Zawiera w sobie wiarę w moc dokonania rewolucyjnego przewrotu i ustanowienia nowego, utopijnego porządku. Niemniej jednak w zderzeniu z rzeczywistością – jak każda utopia – zawarte w dziele Lissitzky'ego mesjańskie treści musiały doprowadzić do nieuniknionej katastrofy (także narodu żydowskiego).

Jak pisze Slezkine: „Żydzi byli purytanami owładniętymi duchem socjalizmu. (…) Żydami wiecznymi tułaczami rosyjskiego społeczeństwa. Bezdomni i bezcieleśni, byli Ludem Księgi przepowiadającym koniec historii, wybranym do jego urzeczywistnienia i cierpiącym zarówno za to proroctwo, jak i za wybrańst wo."[41] Mesjanizm żydowski – jak zauważa z kolei Scholem – w swoich elementach utopijnych zawiera pokusę do działania i jest to właśnie mesjański aktywizm, w którym utopia staje się środkiem do budowania nowego świata (królestwa mesjańskiego). Odkupienie wymaga już tylko przebicia się przez ostatnią przeszkodę, które ma być dokonane za pomocą magii i właśnie dlatego musi się zakończyć niepowodzeniem.[42]

Przypisy

[1] Yuri Slezkine, *Wiek Żydów*, tłum. Sergiusz Kowalski (Warszawa: NADIR, 2006), 220. Zagadnienia podejmowane przeze mnie w niniejszym tekście są kontynuacją badań publikowanych już w dwóch polskojęzycznych artykułach: Artur Kamczycki, „Czerwonym klinem bij Białych. Żydowskie inspiracje El Lissitzkiego," *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 4(2011): 189-202; „Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej. Przykład El Lissitzky'ego," w Jerzy Malinowski, Irina Gavrash & Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, red., *Polska-Rosja: Sztuka i Historia* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, 2013), 87-94.

[2] Alan C. Birnholz, „El Lissitzky, the Avant-Garde, and Russian Revolution," *Artforum* 11 no 1 (1972): 71. Zob.: Idem, „El Lissitzky and the Jewish Tradition," *Studio International* vol. 186 nr 959 (1973): 130–136; Idem, „Forms, Angles, and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art," *Arts Magazine* 51:6 (1977): 101-109.

[3] Odwołania do wykładni politycznej dzieła, zob. np.: Andrzej Turowski, *W kręgu konstruktywizmu* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979); Idem, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990); Idem, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932* (Kraków: Universitas, 1998). Zob.: Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993), 55-66.

[4] Kazimierz Malewicz przybył do Witebska na zaproszenie Marca Chagalla we wrześniu 1919, a na początku 1920 utworzył grupę UNOVIS, do której należał też El Lissitzky. O suprematyzmie sam Lissitzky opublikował artykuł: „Dos gajwer zayn die Kunst" („Przezwyciężenie sztuki") publikowany w: *Ringen* 10 (1922): 32–34. Zob. też: Victor Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 9-45, 163-2014; Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004); Idem, „Żydowski Malewicz," w *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010), 80-94; Larissa Zhadowa, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930* (London: Thames & Hudson, 1982), 78-91.

[5] O pojęciu czasu zob. np.: Sacha Stern, *Time and Process in Ancient Judaism* (Oxford and Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2007); Andre Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, (tłum. Bohdan Chwedeńczuk, w *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajączkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), 261-289.

[6] Zob. np.: Lionel Kochan, *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History* (Oxford: Basil Blackwell, 1990); Michael Higger, *The Jewish Utopia* (Baltimore MD: The Lord Baltimore Press, 1932); Frank E. Manuel, red., *Utopias and Utopian Thought* (London: Souvenir Press, 1973).

[7] Slezkine, *Wiek Żydów*, 189.

[8] Igor Dukhan, „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry," *Ars Judaica* 3 (2007): 53-72. (s. 70 – przyp. 76).

[9] Cyt. za: Sophie Lissitzky–Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames & Hudson, 1992), 325. Tłumaczenie własne.

[10] Zob.: Alan Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. Olga Zienkiewicz (Warszawa: Książka i Wiedza, 1994), 28.

[11] Cyt. za: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 331.

[12] Zob. np.: Ziva Amishai-Maisels, „Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?" w Ruth Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928* (Jerusalem: Israel Museum, 1987), 71-100.

[13] Ziva Amishai-Maisels, „Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings," *Jewish Art* 21-22 (1995-96): 68-94.

[14] Ibidem, 75.

[15] Kluczowa jest tu kabała Izaaka Lurii (1534-1572), w której idea *cimcum* stanowi zasadniczy trzon mistycznych refleksji. Zob.: Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. Ireneusz Kania (Warszawa: Czytelnik, 1997), 302-351. (rozdział 7 „Izaak Luria i jego szkoła"). Zob.: Rachel Elior, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, tłum. Maciej Tomal (Kraków: Austeria, 2009).

[16] Zob. Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 327-330. Zob. też: John E. Bowlt, „From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World," w Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution,* 43.

[17] Za: Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX I XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 223.

[18] Ten sam kabalistyczny motyw (diagram) artysta wykorzystuje także w dwóch innych pracach, tj. w lewym skrzydle tryptyku, pt. At the Gates of Jerusalem z 1967 roku. Samo skrzydło nosi tytuł: „Sign" oraz w pracy pt.: *The Hour of Idra*, z 1951 roku. Zob.: Shulamit Laderman, „The Unique Significance of the Hebrew Alphabet in the Works of Mordecai Ardon and Michael Sgan-Cohen," *Ars Judaica* vol. 5 (2009): 87; *The Divine Image. Depicting God in Jewish and Israeli Art* (Jerusalem: The Israel Museum, Summer-Fall 2006), 22. Kat. wyst. Kuratorzy: Ronit Sorek i Sharon Weiser-Ferguson.

[19] Dla przykładu, w artykule pt.: „Architecture. The Catastrophe of Architecture 1921," artysta nakreśla wizję budowy stolicy, miasta przyszłości, „z szeregiem nowych arterii, przez które płynie żyjąca, świeża krew czerwonej Moskwy." Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 369-370.

[20] Had Gadia jest starą folklorystyczna (i metaforyczna) historią przywieziona prawdopodobnie z Babilonii. Zob. Edna Moshenson, *El Lissitzky-Had Gadya,* Tel Aviv April-May 1980. Kat wyst.; Haia Friedberg, „Lissitzky's Had Gadia," *Jewish Art* 12-13 (1986-7): 292-303 (294). Zob. też: Daniel E. Goldschmidt, *The Passover Haggadah: Sources and History* (Jerusalem: Bialik Institute, 1960).

[21] Friedberg, „Lissitzky's Had Gadia," 294; Dukhan, „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry," 57.

[22] Zob.np.: Kitty Zijlmans, „Jüdische Künstler im Exil: Uriel und Menachem Birnbaum," w Hans Wuerzner, red., *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940* (Amsterdam: Rodopi, 1986), 145-156.

[23] Gershom Scholem, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, tłum. Juliusz Zychowicz (Kraków: Inter Esse, 1991), 157–158, 162.

[24] Ibidem, 169.

[25] Ibidem, 166.

[26] Ibidem.

[27] Ibidem, 172–174.

[28] Zob. Neil Caplan, *Palestine Jewry and the Arab Question* (London and Totowa, N.J.: Frank Cass, 1978).

[29] Zob. Ruth Apter-Gabriel, „El Lissitzky's Jewish Works," w Idem, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928* (Jerusalem: The Israel Museum, 1988), 101-124; Judith Glatzer Wechsler, „El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit," w Linda Nochlin i Tamar Garb, red., *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity* (London: Thames & Hudson, 1995), 187- 200.

[30] Mariusz Prokopowicz, *Księga Jecirah. Klucz Kabały* (Warszawa: PICO, 1994), 19.

[31] Zob. też: Ireneusz Kania, *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze* (Kraków: Homini, 2005), 5-12.

[32] Mark A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy (Warszawa: Cyklady, 2006), 277-280.

[33] Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English* (Jerusalem: Carta Jerusalem, 1987).

[34] Barbara Black Koltuv, *Amulets, talismans, magical jewelry. A Way to the Unseen, Ever-Present, Almighty God* (Berwick, Maine: Nicolas-Hays, 2005), 31-32.

[35] Zob.: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. Izaak Cylkow (Kraków: Austeria, 2006).

[36] Maureen Bloom, *Żydowski mistycyzm a magia,* tłum. Paweł Sajdek (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011), 91.

[37] Takie przedmioty magiczne stawały się w pewnym sensie „konsekrowane", a skrybowie, ufni w moc takiej konsekracji zaklęć, wzmacniali w ten sposób związek między ofiarą a magią przez swoje pisma komponowane zazwyczaj w różnego rodzaju formy geometryczne: Bloom, *Żydowski mistycyzm*, 180–181, 274. Zob. także: Isaiah Gafini, „Babylonian Rabbinic Culture," w David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History* (New York: Schocken, 2002), 223–265; Shalom Sabar, „Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture," w David Biale, red., *Cultures of the Jews*, 671–722; Daniel Sperber, *Magic and Folklore in Rabbinic Literature* (Tel Aviv: Bar-Ilan University Press, 1994); Joshua Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion* (Philadelphia: Meridian Books, 1961).

[38] Bloom, *Żydowski mistycyzm a magia,* 221.

[39] Ibidem, 94, 267.

[40] Ibidem, 267.

[41] Slezkine, *Wiek Żydów*, 161.

[42] Scholem, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, 172–174. Zob.: Turowski, „Żydowski Malewicz," 86.

Bibliografia

Amishai-Maisels, Ziva. „Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?" W Ruth Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928*, 71-100. Jerusalem: Israel Museum, 1987.

Amishai-Maisels, Ziva. „Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings." *Jewish Art* 21-22 (1995-96): 68-94.

Apter-Gabriel, Ruth. „El Lissitzky's Jewish Works." W Idem, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928*, 101-124. Jerusalem: The Israel Museum, 1988.

Birnholz, Alan C. „El Lissitzky and the Jewish Tradition." *Studio International* vol. 186 no 959 (1973): 130–136.

Birnholz, Alan C. „El Lissitzky, the Avant-Garde, and Russian Revolution." *Artforum* 11 no 1 (1972): 71-76.

Birnholz, Alan C. „Forms, Angles, and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art." *Arts Magazine* 51:6 (1977): 101-109.

Bloom, Maureen. *Żydowski mistycyzm a magia*. Tłum. Paweł Sajdek. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011.

Bowlt, John E. „From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World." W Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928*, 43-60. Jerusalem: Israel Museum, 1987.

Caplan, Neil. *Palestine Jewry and the Arab Question*. London and Totowa, N.J.: Frank Cass, 1978.

Dukhan, Igor. „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry." *Ars Judaica* 3 (2007): 53-72.

Elior, Rachel. *Mistyczne źródła chasydyzmu*. Tłum. Maciej Tomal. Kraków: Austeria, 2009.

Friedberg, Haia. „Lissitzky's Had Gadia." *Jewish Art* 12-13 (1986-7): 292-303 (294).

Gafini, Isaiah. „Babylonian Rabbinic Culture." W David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History*, 223-265. New York: Schocken, 2002.

Glatzer Wechsler, Judith. „El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit." W Linda Nochlin i Tamar Garb, red., *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, 187- 200. London: Thames & Hudson, 1995.

Goldschmidt, Daniel E. *The Passover Haggadah: Sources and History*. Jerusalem: Bialik Institute, 1960.

Higger, Michael. *The Jewish Utopia*. Baltimore MD: The Lord Baltimore Press, 1932.

Kamczycki, Artur. „Czerwonym klinem bij Białych. Żydowskie inspiracje El Lissitzkiego." *Studia Europaea Gnesnensia* nr 4 (2011): 189-202.

Kamczycki, Artur. „Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej. Przykład El Lissitzky'ego." W Jerzy Malinowski, Irina Gavrash & Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, red., *Polska-Rosja: Sztuka i Historia*, 87-94. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, 2013.

Kania, Ireneusz. *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*. Kraków: Homini, 2005.

Klein, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English*. Jerusalem: Carta Jerusalem, 1987.

Kochan, Lionel. *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Koltuv, Barbara Black. *Amulets, talismans, magical jewelry. A Way to the Unseen, Ever-Present, Almighty God*. Berwick, Maine: Nicolas-Hays, 2005.

Laderman, Shulamit. „The Unique Significance of the Hebrew Alphabet in the Works of Mordecai Ardon and Michael Sgan-Cohen." *Ars Judaica* vol. 5 (2009): 85-106.

Lissitzky, El. „Dos gajwer zayn die Kunst" (jid. „Przezwyciężenie sztuki"). *Ringen* 10 (1922): 32-34.

Lissitzky–Küppers, Sophie. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames & Hudson, 1992.

Malinowski, Jerzy. *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX I XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Manuel, Frank E., red. *Utopias and Utopian Thought*. London: Souvenir Press, 1973.

Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Moshenson, Edna. *El Lissitzky-Had Gadia*. Tel Aviv Museum of Art, April-May 1980. Kat wyst.

Neher, Andre. *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*. Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. W *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajączkowski, 261-289. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

Ouaknin, Mark A. *Tajemnice Kabały*. Tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy. Warszawa: Cyklady, 2006.

Piotrowski, Piotr. *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993.

Prokopowicz, Mariusz. *Księga Jecirah. Klucz Kabały*. Warszawa: PICO, 1994.

Sabar, Shalom. „Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture." W David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History*, 671–722. New York: Schocken, 2002.

Scholem, Gershom. *Judaizm. Parę głównych pojęć*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków: Inter Esse, 1991.

Scholem, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Tłum. Ireneusz Kania. Warszawa: Czytelnik, 1997.

Slezkine, Yuri. *Wiek Żydów*. Tłum. Sergiusz Kowalski. Warszawa: NADIR, 2006.

Sperber, Daniel. *Magic and Folklore in Rabbinic Literature*. Tel Aviv: Bar-Ilan University Press, 1994.

Stern, Sacha. *Time and Process in Ancient Judaism*. Oxford and Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2007.

The Divine Image. Depicting God in Jewish and Israeli Art. Jerusalem: The Israel Museum, Summer-Fall 2006. Kuratorzy: Ronit Sorek i Sharon Weiser-Ferguson. Kat. wyst.

Tora. Pięcioksiąg Mojżesza. Tłum. Izaak Cylkow. Kraków: Austeria, 2006.

Trachtenberg, Joshua. *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*. Philadelphia: Meridian Books, 1961.

Turowski, Andrzej. „Żydowski Malewicz." W *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, 80-94. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.

Turowski, Andrzej. *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*. Kraków: Universitas, 1998.

Turowski, Andrzej. *Supremus Malewicza*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004.

Turowski, Andrzej. *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.

Unterman, Alan. *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*. Tłum. Olga Zienkiewicz. Warszawa: Książka i Wiedza, 1994.

Zhadowa, Larissa. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. London: Thames & Hudson, 1982.

Zijlmans, Kitty. „Jüdische Künstler im Exil: Uriel und Menachem Birnbaum." W Hans Wuerzner, red., *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940*, 145-156. Amsterdam: Rodopi, 1986.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/6
Revolution Now!

Iwona DEMKO
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

ZOFIA BALTAROWICZ-DZIELIŃSKA – PIERWSZA STUDENTKA NA KRAKOWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

Niektóre rewolucje, mimo dużego znaczenia, przechodzą niezauważone. Tak było w przypadku Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej – pierwszej studentki na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, która swoim uporem pokonała oficjalny zakaz i tym samym umożliwiła innym kobietom studiowanie w Akademii. Mimo tego nikt nie świętował setnej rocznicy pojawienia się pierwszej studiującej tu kobiety…

W październiku 1917 roku minęło sto lat od dnia, kiedy Zofia Baltarowicz-Dzielińska rozpoczęła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczelnia istniała wtedy od prawie 100 lat, jednak mogli na niej studiować jedynie mężczyźni. Pamięć o tym, że Baltarowicz-Dzielińska była pierwszą studentką na krakowskiej ASP nie przetrwała próby czasu. Kiedy żyła, sama przypominała o tym fakcie, pisząc liczne wersje swojego życiorysu, udzielając gazetom wywiadów, w końcu spisując autobiografię. Potem walczyła o to jej córka Danuta Dzielińska. Zofia jednak nigdy nie trafiła na karty historii Akademii, żaden z historyków nie odnotował w swoich pracach jej obecności na krakowskiej uczelni artystycznej. Zapewne dlatego, że historię piszą zwykle mężczyźni. Często nie dbają również o to same kobiety, często wychowane w duchu bagatelizowania osiągnięć, zarówno swoich, jak i innych kobiet.

Biografie sławnych postaci, o których uczymy się w szkołach, skupiają się głównie na ich życiu zawodowym, osobiste wątki pomijając prawie zupełnie. W związku z tym historia pełna jest bohaterów-mężczyzn, którzy pełnili ważne funkcje w życiu publicznym. Kobiety, przez wieki ograniczone do przestrzeni prywatnej, nie zapisały się tym samym wyraźnie w historii. Zwykle życiorysy budowane są w oparciu o sukcesy i wielkie osiągnięcia. Tak, jakby bohaterowie nie mieli nigdy chwil słabości czy nie doświadczyli porażek.

Opowiadając o Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej świadomie zbagatelizuję to, o czym zwykle czytamy w biografiach, a skupię się na tym, co raczej jest w nich pomijane.

Zofia Baltarowicz-Dzielińska urodziła się 23 maja 1894 roku o godz. 22.00 w Jaryczowie Starym (27 km od Lwowa). W czasach, w których żyła, rola kobiety była jasno określona. Kobieta miała przede wszystkim służyć innym. Opiekować się mężem, dziećmi i domem. Być idealną panią domu. Powszechnie uważano, że te niewiasty, którym marzyła się praca zawodowa czy studiowanie, działały wbrew naturze.

W książce pt. *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki przez młodą Polkę,* cieszącej się dużą popularnością, a po raz

pierwszy wydanej w 1819 roku, można było przeczytać niezbędne wskazówki dla kobiet:

> Nigdy nie chwalę kobiety, kiedy się oddaje wysokim naukom, kiedy się uczy łacińskiego, hebrajskiego, greckiego języka, doświadczenia robi w fizyce, chemii i nad algebrą lub matematyką głowę sobie łamie. Umieć uszczęśliwić małżonka, uprzyjemnić jego życie, wychować dobrze dzieci (...) to jest system naukowy dla kobiety. A matematyki niech zna tylko tyle, by z prostej nie zboczyła linii.[1]

Lub:

> Każda powinna posiadać dobrze rachunki, znać się na kuchni, na wszystkich szczegółach gospodarskich, umieć przykroić, uszyć, zrobić rzecz każdą. W jakimkolwiek bądź stanie, znajomość ta nigdy nie zawadzi, a na końcu życia, nawet i każdego roku, więcej pożytku przyniesie, więcej się do szczęścia przyłoży, więcej męża przywiąże, niż znajomość języków, taniec, śpiewanie, rysunek, i.t.p. (...) Życie domowe jest to zawód cały, jaki Wszechmocny przeznaczył kobiecie, szczęście ciche i spokojne, jedyny cel, do którego dążyć powinna. Nie wypada jej oddawać się zupełnie światu, naukom; u każdej igła pierwsze miejsce mieć powinna przed piórem i pędzlem, regestrowa książka przed nótami i uczonemi dziełami. Nie zgadza się wcale z powołaniem i ułożeniem kobiety, aby wiecznie siedziała nad książką lub bezustannie trudniła się talentami.[2]

Powszechnie uważano, że przeznaczenie kobiety jest zupełnie odmienne niż przeznaczenie mężczyzny. Podkreślano, że taki porządek panuje od wieków, bo taki wyznaczyła natura. Trudno więc było sprzeciwiać się samej naturze...

Podobnie jak większość, tak samo uważała matka Zofii, Stefania z Weeberów Baltarowiczowa. Chciała, aby jej córka została żoną i matką, która pracą społeczną będzie również służyła ojczyźnie. Sama oddawała się tej pracy z wielkim oddaniem, za co zresztą dostała wiele odznaczeń. Od początku była przeciwna edukacyjnym ambicjom córki, która jednak (wbrew opiniom matki) od czternastego roku życia mówiła, że chce studiować na ASP w Krakowie. Matka zaś nie chciała jej pozwolić nawet na naukę w gimnazjum. Lubiła natomiast powtarzać Zosi: „Ja do tego nigdy nie dopuszczę, ażeby moja córka została emancypantką!"[3]

Bano się wówczas emancypantek. Były uznawane za wichrzycielki, naruszające ład społeczny. Miejsce kobiety przecież było w domu! Nie w szkole, a tym bardziej na uczelni czy w pracy zawodowej. Dlatego matka nie rozumiała dążeń swojej starszej córki, wykraczających poza panujący schemat myślenia o kobiecie i jej roli. Były czymś niepojętym i niestosownym. Zofia z kolei nie rozumiała swojej rodzicielki i czuła do niej duży żal, uważając, że jest zacofana.

> Wszystkie moje rówieśnice (...) przerabiały gimnazjum – mnie tego odmawiano. Dlaczego? Kazia, który ani nie miał zamiłowania do nauki, ani zdolności, posyłano do gimnazjum. – Przez 9 lat repetując każdą klasę dwu- albo i trzykrotnie przerobił z trudem 4 klasy gimnazjum niższego. Mnie, która zawsze każdy egzamin zdawała z postępem bardzo dobrym, odmawiano poważnych studiów. Matka motywowała swoje zacięte stanowisko w tej sprawie obawą „emancypacji"... Myśląc nad tym wszystkim doszłam do wniosku, że moja matka jest głupia. Odtąd jedynie liczyłam się ze zdaniem mego ojca..., chociaż jego głos nie zawsze się liczył w naszym domu.[4]

Ojciec, Jan Baltarowicz, wspierał córkę i pomagał jej w realizacji śmiałych dążeń. Sam marzył kiedyś o studiach, jednak ze względów rodzinnych nie mógł tego marzenia zrealizować. Tym bardziej więc chciał, aby jego córka mogła studiować.

> Nigdy nie odmówię Ci studiów, jakiekolwiek byś wybrała. Sam wiem, co to znaczy nie móc studiować. W młodości zrezygnowałem ze studiów na Politechnice, ażeby pracować na osierocone przedwcześnie rodzeństwo, ale stało się to moim wewnętrz-

nym dramatem, o czym nigdy nikomu nie mów. Nie chcę, byś Ty cierpiała – tak jak ja cierpiałem nie mogąc studiować, dlatego zezwalam na Twoje studia artystyczne, ale zrobię wszystko co w mojej mocy ażeby Ci w tym dopomagać.[5]

W wieku szesnastu lat Zosia ciężko chorowała i pół roku spędziła w łóżku. Ojciec namówił wtedy swojego przyjaciela, doktora Piotra Kucharskiego, lekarza opiekującego się Zosią, aby ten powiedział matce, że lepiej dla zdrowia córki jest pozwolić jej na studia, ponieważ zmartwienia źle wpływają na choroby serca. Lekarz zadośćuczynił prośbie przyjaciela. Dopiero taki argument przekonał panią Stefanię.

***

Kiedy matka Zofii była w ciąży oboje z mężem marzyli o tym, aby na świat przyszedł syn. Niestety, pragnienie to się nie spełniło. Na świat przyszła Zofia. Ojciec nazwał ją „swoim synem" i pozwalał na dużą swobodę. Dzięki temu Zofia mogła robić więcej rzeczy niż dziewczynki w jej wieku: mogła skakać ze starych ruin z prześcieradłem przyczepionym do ramion, mogła zrobić sekcję zwłok kreta, aby poznać jego budowę. Wspinała się po drzewach, ujeżdżała konie. Korzystała z biblioteki ojca, studiując książki przyrodnicze. Miała też swoją kolekcję motyli, które sama nabijała na szpilki. No i nikt nie zwracał jej uwagi, gdy wybrudziła sukienkę.

Nie ubierano mnie ani w jedwabie, ani w nylony – ale zwyczajne kretonikowe6 sukienki, które się łatwo prały. Nikt mnie nie prześladował tak, jak prześladują współczesne mamy swoje dzieci na krakowskich plantach. Nikt nie mówił „nie dotykaj ziemi, bo się ubrudzisz!", „uważaj na sukienkę!", „nie rób i tego, i tamtego, i w ogóle niczego!". Sama z własnego przeczucia wiedziałam, że nie należy smarować błotem sukienki, ale nie byłam niewolnikiem swoich sukienek... I w ogóle nie byłam niewolnikiem – wyrosłam na człowieka wolnego i niezależnego, a nie na automat biurokratyczny, jak te nieszczęśliwe dzieci na plantach, których swobodny rozwój hamują niemodne matki.[7]

Ojciec nauczył ją również tego, żeby nigdy nie płakała.

„Płacz nic nie pomoże" powiedział mój ojciec, kiedy biegnąc przez pokój upadłam i zaczęłam płakać. „Płacz nic nie pomoże" powtórzył raz jeszcze głosem spokojnym, łagodnym i pełnym powagi. Każde słowo wypowiedziane przez ojca było dla mnie czymś niezmiernie ważnym. Przerwałam płakanie natychmiast, a ojciec zbliżywszy się do mnie, przykucniętej na podłodze, wytłumaczył mi dokładnie całą bezcelowość płaczu, który przecież bólu nie zmieni, i wykazał jego brzydotę ubliżającą godności człowieka. Słowa ojca zrobiły na mnie głębokie wrażenie, postanowiłam mocno więcej nie płakać już nigdy. Miałam lat wtedy bardzo niewiele.[8]

W ten sposób z pomocą mego ojca zaczęłam już od najwcześniejszych lat mego dzieciństwa poważną pracę nad samą sobą. Wysiłkiem skupionej woli zapanowałam nad chęcią do płaczu – przestałam w ogóle płakać. Nie płakałam gdy bolało, nie płakałam gdy spotykałam krzywdę, nie płakałam gdy nie miałam tego, co mieć chciałam...[9]

Na palcach jednej ręki można byłoby zliczyć, ile razy w życiu płakała. Od czasu pamiętnych słów ojca do wybuchu wojny w 1939 roku Zofia płakała dwa razy. Jeden raz, kiedy była dorastającą panienką, a jej przyjaciółka kokietowała chłopaka, w którym się kochała. Drugi raz płakała w sierpniu 1926 roku w nocnym pociągu, w drodze do domu, kiedy jechała na pogrzeb ojca i kiedy nikt nie widział jej łez. Potem na pogrzebie już nie płakała. Nie uroniła też ani jednej łzy na pogrzebie babci Marii, która umarła kiedy Zosia miała 12 lat. Była z siebie dumna. „On [ojciec] chciał przecież, żebym wyrosła na dzielnego człowieka i na takiego mnie wychował."10 Brak skłonności do płaczu nie był dobrze widziany przez innych. Posądzano ją o brak uczuć, bo nie zachowywała się tak, jak zwykły to robić kobiety.

Kiedy miała trzy lata matka urodziła syna Janka. Niestety, brat Zosi przeżył tylko rok. Zmarł w wyniku złej diagnozy lekarskiej, a co za tym idzie – nieprawidłowego leczenia.

> Problem narodzenia się córki czy też syna jest dla całokształtu życia rodzinnego niesłychanie doniosły. O ile uważam to za trochę dziwaczne – wyczekiwanie na syna i przeżywanie wielkiego rozczarowania w razie narodzenia córki – to w wypadku mojego ojca uważam pragnienie syna za wytłumaczalne. Ojciec przeżył bardzo boleśnie tragiczną śmierć mego małego braciszka Janka... Po tym znowu pokłucie mamy, będącej w ciąży, przez buhaja – przeszkodziło narodzeniu się drugiego syna... Można więc zrozumieć, że teraz ojciec nosił w głębi serca to wielkie pragnienie – by na miejsce zmarłego Janka Bóg dał mu syna. Ale nie dał.[11]

Po śmierci Janka matka urodziła jeszcze jedną dziewczynkę, Janinę Marię, sześć lat młodszą od Zosi. Rodzice mieli więc dwie córki i ani jednego syna. Siostra Zofii w stu procentach spełniła oczekiwania matki. Skończyła słynną szkołę dla panien z dobrych domów w Snopkowie, gdzie przyszłe żony i matki zdobywały praktyczną wiedzę o prowadzeniu gospodarstwa domowego. Maria wyszła za mąż jeszcze w trakcie nauki. Mąż Marii, Józef Zdzisław Popławski, był lekarzem. Urodziła mu dwóch synów i córkę.

Zofia gardziła tym, co rozumiane było jako kobiece. Starała się nie płakać, chciała studiować, chciała profesjonalnie zajmować się rzeźbą, co było traktowane jako męski fach. Kiedy do pracowni profesora Laszczki na ASP trafiły inne studentki, Zosia – zamiast cieszyć się z towarzystwa nowych koleżanek – uważała, że wraz z ich pojawieniem się „zniknął poważny nastrój w pracowni".12 Kiedy przyszła do pracowni w październiku 1917 roku, w milczeniu zabrała się do pracy. Jakby celowo unikając gadatliwości przypisanej kobietom. Z dumą zapisała również komplement, jakim obdarzyli ją koledzy w akademii: „Koleżanka Baltarowicz nie jest kobietą! Koleżanka Baltarowicz to człowiek".13 Funkcjonowanie w środowisku wiązało się z wyrzeczeniem się tego, co pojmowane było jako kobiece, ponieważ traktowane było jako gorsze, obdarzone niższym statusem. Wiele kobiet robi tak do dzisiaj.

Ojciec nauczył Zofię jeszcze jednej rzeczy: wstrętu do kłamstwa. Zofia przez całe życie nie lubiła kłamać i nie lubiła tego również u innych. „Brzydziłam się kłamstwem jako dziecko i brzydzę się nim do dzisiejszego dnia, z tym że z biegiem lat nauczyłam się już sama, że często trzeba milczeć, jednak nigdy nie kłamać".14 Kiedy w 1918 roku pełniła funkcję kuriera w Polskiej Tajnej Organizacji Wojskowej, musiała kłamać na rozkaz swojej przełożonej. Uważała, że konieczność użycia kłamstwa była dla niej większym poświęceniem, niż narażanie swojego życia. To robiła z radością.

***

Zdolności artystyczne pojawiły się u Zosi dość wcześnie. Kiedy miała trzy lub cztery lata ojciec zauważył, że rysuje po jego książkach. Z jednego z wyjazdów do Lwowa przywiózł jej farby akwarelowe, którymi zapamiętale malowała. Musiał więc dowozić dla niej coraz więcej farb, ponieważ te błyskawicznie znikały. Kiedy miała pięć lat do domu w Jaryczowie Starym przyjechał szklarz, który kitował okna przed nadejściem zimy, a Zosia z zainteresowaniem przyglądała się jego pracy. Widząc zainteresowanie dziewczynki, szklarz wręczył jej dużą bryłę kitu i powiedział, żeby „wyrabiała ładne figurki".15 Pierwsze prace młodej artystki powstały więc z kitu. Mała Zofia była kiedyś z ojcem w cegielni, a tam zaobserwowała sposób, w jaki robione są cegły. Kolejne prace powstały z gliny, wydobywanej z rowu przy ogrodzie. Najpierw suszyła je na słońcu, a potem prosiła gospodynię, aby ta wypaliła je w piecu.

Kiedy miała dwanaście lat ojciec podarował jej maszynkę do wypalania wzorów na drewnie. Od tej pory Zosia tworzyła swoje rysunki na dyktcie. Pewnego dnia jednym z „dzieł" córki pochwaliła się matka przed gośćmi, odwiedzającymi dom rodzinny Baltarowiczów – Romansówkę. Wśród gości była malarka Zofia Gołąbowa, która ukończyła prywatną Académie Julian w Paryżu – od razu dostrzegła talent dziewczynki i namówiła rodziców na prywatne lekcje dla córki. Przez trzy lata Zosia dojeżdżała zatem do Jaryczowa Nowego na lekcje

u Gołąbowej, ucząc się przede wszystkim rysunku. Matka traktowała te lekcje jako dodatkowy atut w wachlarzu umiejętności przyszłej pani domu. Córka jednak pragnęła, aby ta umiejętność nie stanowiła w przyszłości jedynie towarzyskiej atrakcji, ale by stała się jej profesją.

W 1912 roku Zofia zapisała się do prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych we Lwowie, gdzie pobierała lekcje malarstwa u Stanisława Batowskiego. W 1915 roku zapisała się na kursy rzeźby u artysty rzeźbiarza Zygmunta Kurczyńskiego. Rok później zaś wyjechała do Wiednia, aby tam pobierać lekcje rzeźby w Verein Kunstschule für Frauen na Stuberingu u prof. Karla Kauffungena. Jednak już rok później matka nakazała jej powrót do domu. Decyzję tę tłumaczyła złym stanem własnego zdrowia oraz obawą przed zbliżaniem się frontu wojny, który mógłby odciąć córkę od rodziny. Zosia była zdruzgotana decyzją matki i koniecznością powrotu.

> Przyjaciółka matki doktorowa W. B., chcąc mnie ‚pocieszyć', powiedziała: – Nie rozumiem, dlaczego Ty Zosiu stwarzasz sobie niepotrzebne tragedie. Przecież i tak do Akademii kobiet nie przyjmują! Ten argument nie przemówił do mnie.[16]

Sytuacje uratował wuj Zofii, Mieczysław Ruebenbauer, mieszkający w Proszówkach pod Bochnią, który zdeklarował się, że w razie niebezpieczeństwa może zaopiekować się siostrzenicą. Matka – mając zapewne nadzieję, że córka wróci odprawiona z kwitkiem z Krakowa – zgodziła się na wyjazd Zofii.

> Kiedy wsiadłam do pociągu z olbrzymim rulonem moich szkiców i małą walizeczką z bielizną – miarowy turkot kół uspokajał moje wzruszenie. Tak byłam pewna tego, że zdobędę mimo austriackich zakazów wstęp na studia do Akademii Sztuk Pięknych, że radość wypełniała nie tylko całą moją istotę, ale wydawało się, że nie mogąc się pomieścić we mnie, chce zalać sobą całą otaczającą mnie przestrzeń.[17]

Zofia dokładnie opisała swój przyjazd do Krakowa, nie szczędząc szczegółów. Wiemy, że był piękny, słoneczny wrześniowy dzień. Wiemy, w jakim hotelu się zatrzymała, że poszła wcześniej pomodlić się i przyjąć komunię w kościele Mariackim. Wiemy, jaki wyraz twarzy miał Jacek Malczewski kiedy oglądał jej prace, jak się zachowywał Konstanty Laszczka, a potem rektor akademii Józef Mehoffer. Opisy Zosi z tego okresu są barwne i bardzo szczegółowe. W rezultacie dopięła swego i została przyjęta w charakterze hospitantki do pracowni rzeźby prof. Konstantego Laszczki. Kiedy to się stało, na Akademii była jedyną kobietą wśród 80 studentów. Oprócz zajęć w pracowni Laszczki, chodziła również na rysunek do prof. Stanisława Dębickiego, potem do prof. Józefa Mehoffera oraz na rysunek wieczorny do prof. Ignacego Pieńkowskiego. Nie została zapisana w żadnych dokumentach Akademii, ponieważ przyjęto ją niejako awansem, jeszcze przed oficjalnym wnioskiem o dopuszczeniu kobiet do studiów na ASP. Wniosek ten przyjęto zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, 14 grudnia 1918 roku. Zofia Baltarowicz z pewnością przyczyniła się do jego uchwalenia.

Zofia przetarła szlak dla pierwszych studentek. Kilka miesięcy po jej przybyciu, na tych samych (wyjątkowych) zasadach została przyjęta do pracowni prof. Wojciecha Weissa przyjaciółka rzeźbiarki Iza Polakiewicz, a następnie Zofia Rudzka. Obecność rzeźbiarki Zofii Baltarowicz na krakowskiej ASP w latach 1917-1920 została potwierdzona w oficjalnych dokumentach uczelni dopiero wiele lat później na mocy uchwały Rady Profesorów z 18 czerwca 1947 roku, co odnotowano na świadectwie ukończenia studiów. Jednak, aby je otrzymać Zofia w wieku 52 lat wróciła na Akademię z postanowieniem zostania studentką czwartego i kolejno – piątego roku. Zdecydowała się na powrót, ponieważ była w ciężkiej sytuacji ekonomicznej. Regularne studia zapewniały jej dostęp do stołówki, a także pracowni, gdzie mogła rzeźbić. Po ukończeniu studiów mogła natomiast zostać członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, brać udział w wystawach i konkursach, korzystać ze stypendiów.

Do końca życia Zofia Baltarowicz-Dzielińska rzeźbiła. Zmarła 10 sierpnia 1970 roku w Krakowie. Została pochowana na cmentarzu Rakowickim, gdzie obecnie (w tym samym grobie) spoczywa również jej córka Danuta Dzielińska.

Przypisy

[1] Klementyna Hoffmanowa, *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki przez młodą Polkę* (Warszawa: nakł. A. Gałęzowskiego, 1931), 91, dostępny 05.05.2018, https://archive.org/details/pamiatkapodobrej00tans.

[2] Ibidem, 31-33.

[3] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Autobiografia. Płacz nic nie pomoże*, zeszyt II, s. 109, rkps sygn. ZBD/II/1.0, archiwum ASP, Kraków.

[4] Ibidem, 122-124.

[5] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Kartki z pamiętnika. Ja i moja sztuka*, zeszyt odręcznie napisany, s. 7, rkps sygn. ZBD/I/11, archiwum ASP, Kraków

[6] Kreton to rodzaj usztywnianej tkaniny z bawełny bądź lnu.

[7] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, zielony zeszyt z wydrukowanym napisem „Gdańsk," s. 58-59, rkps sygn. ZBD/I/3, archiwum ASP w Krakowie.

[8] Ibidem, 23-25.

[9] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, zeszyt I, Płacz nic nie pomoże, s. 42-43, rkps sygn. ZBD/I/1.0, archiwum ASP w Krakowie.

[10] Ibidem, 45.

[11] Baltarowicz-Dzielińska, zielony zeszyt z wydrukowanym napisem „Gdańsk," s. 23-25, rkps sygn. ZBD/I/7, archiwum ASP w Krakowie.

[12] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, autobiografia, Szukanie Boga, część V, rozdział „Bez Steru," s. 139, rkps sygn. ZBD/III/1, archiwum ASP w Krakowie.

[13] „Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych," Wrocławski Tygodnik Katolików nr 30 (410) Rok IX, 23 lipca 1961, 5. Archiwum TPSP w Krakowie.

[14] Z.B-D., zeszyt zielony, Kartki z pamiętnika, z drugiej strony zeszytu Pierwsze spotkanie z rzeźbą i rysunkiem i ich wpływ na mój wybór zawodu artysty plastyka, s. 2, rkps sygn. ZBD/I/3, archiwum ASP w Krakowie.

[15] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, MOJE STUDIA, z opisem: czystopis ostatni, lipiec 1970. Archiwum ASP w Krakowie.

[16] „Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych," 5.

[17] Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Kartki z pamiętnika. Ja i moja sztuka*, zeszyt odręcznie napisany, s. 27-28, rkps sygn. ZBD/I/11, archiwum ASP, Kraków.

Bibliografia

Grodziska. Karolina. *Zapomniana rzeźbiarka. Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość*. Kraków: wyd. Karolina Grodziska, 2009.

Hoffmanowa, Klementyna. *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki przez młodą Polkę*. Warszawa: nakł. A. Gałęzowskiego, 1931. Dostępny 05.05.2018. https://archive.org/details/pamiatkapodobrej00tans.

Źródła archiwalne i rękopisy

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie:

Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Autobiografia. Płacz nic nie pomoże*, zeszyt II, rkps sygn. ZBD/II/1.0.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Kartki z pamiętnika. Ja i moja sztuka*, rkps sygn. ZBD/I/11.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, zielony zeszyt z wydrukowanym napisem „Gdańsk," rkps sygn. ZBD/I/3.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, zielony zeszyt z wydrukowanym napisem „Gdańsk," rkps sygn. ZBD/I/7.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Płacz nic nie pomoże*, zeszyt I, rkps sygn. ZBD/I/1.0.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, autobiografia, *Szukanie Boga*, część V, rkps sygn. ZBD/III/1.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, zeszyt zielony, *Kartki z pamiętnika*, rkps sygn. ZBD/I/3.

Z. Baltarowicz-Dzielińska, *MOJE STUDIA*, z opisem: czystopis ostatni, lipiec 1970.

Archiwum TPSP w Krakowie:

„Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych," *Wrocławski Tygodnik Katolików* nr 30 (410) Rok IX, 23 lipca 1961.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/7
Revolution Now!

Anka LEŚNIAK
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

REWOLUCJONISTKA W GDAŃSKU. POTENCJAŁ RADYKALNEJ POSTAWY STANISŁAWY PRZYBYSZEWSKIEJ DLA WSPÓŁCZESNYCH DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH W KONTEKSTACH POLITYCZNO-SPOŁECZNYCH

> „Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia – czyli Wolność przez duże W – za wszelką cenę. Dość wysoką. Godności przede wszystkim. No, i komfortu. I bezpieczeństwa."[1]

Ta radykalna deklaracja została złożona w liście młodej pisarki – Stanisławy Przybyszewskiej do siostry jej matki – Heleny Barlińskiej w 1929 roku. Słowa te napisała niespełna trzydziestoletnia kobieta. Jak pokażą kolejne lata, wypełni swoje postanowienie ze wszystkimi jego konsekwencjami. Cytat ten przywołam w tym tekście jeszcze kilkakrotnie, zarówno w kontekście życia i twórczości Przybyszewskiej, jak i w odniesieniu do współczesności.

Stanisławę Przybyszewską umieszczam w gronie kobiet „nieumiejscowionych w historii", których biografie od kilkunastu lat są dla mnie punktem wyjścia do działań artystycznych. Nieumiejscowienie w historii rozumiem jako niejasny status postaci w pamięci kolejnych pokoleń, sprzeczne narracje na jej temat, które prowadzą do wymazywania, przemilczania bądź deprecjonowania jej dokonań lub pogardy wobec niej. Powyższe zachowania związane są z „nieprzystawalnością" takiej postaci, jej niezgodnością z obowiązującą narracją historyczną, oczekiwaniami społecznymi lub z oceną jej postawy, determinowaną danym kontekstem społeczno-historycznym i formułowaną z perspektywy czasu w zupełnie innej sytuacji.



Anka Leśniak, *Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia,* instalacja inspirowana postacią Stanisławy Przybyszewskiej, Plac Wałowy, Gdańsk, 2016. Fot. z archiwum artystki

W przypadku moich realizacji artystycznych są to postaci, które podlegają podwójnemu wykluczeniu. Po pierwsze dlatego, że były kobietami, a więc osobami, o których łatwiej zapomina HIStoria, konstruowana z perspektywy patriarchalnej kultury, zdominowanej przez męską narrację. Po drugie, są to kobiety o dyskusyjnych biografiach, wymykających się binarnym kategoriom, pozwalającym przyporządkować je do klisz i oczekiwań wobec kobiet w polskim społeczeństwie. Może to nie zbrodniarki, ale też nie są to postaci „nieskazitelnie moralnie". Z pewnością to kobiety, które walczyły o swoje miejsce w sferze publicznej i zawodowej. Nie uzyskały jednak w kulturze miana na tyle wybitnych czy zasłużonych, aby można było spuścić kurtynę milczenia na te elementy ich biografii, które (w tradycyjnym skostniałym pojęciu) psują spójny obraz postaci stawianej na piedestale jako wzór. To dotyczy np. Marii Konopnickiej, której twórczość literacka była tak istotna dla kształtowania polskiej tożsamości i patriotyzmu, że przemilczano nieheteronormatywność pisarki, nieprzystającą do powszechnej opinii, w której Polak patriota równa się Polak katolik.[2] Autorką słów *Roty* jest kobieta. A kobieta w tej opinii też może być i jest godna szacunku, jednak pod warunkiem, że wypełnia wizję i oczekiwania Kościoła oraz narodu oparte na „chrześcijańskim systemie wartości". A więc kobieta patriotka – tak, lesbijka – nie. Ten aspekt biografii Konopnickiej jest więc pomijany w podręcznikach szkolnych. Jednak mechanizm przemilczania niewygodnych faktów w biografiach jest powszechny także w przypadku zasłużonych mężczyzn. Oczywistym przykładem jest marszałek Józef Piłsudski, wielki wódz, ale też terrorysta[3] i niewierny mąż.

W kontekście tych refleksji przypomnę kilka faktów z biografii Stanisławy Przybyszewskiej. Dla niektórych jednej z najbardziej interesujących postaci międzywojennej sceny literackiej. Dla innych, jeśli w ogóle rozpoznawalnej, to jako nieślubna córka pisarza skandalisty Stanisława Przybyszewskiego i malarki Anieli Pająkówny, narkomanka i bohaterka plotki o rzekomym romansie w własnym ojcem.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Anka Leśniak, *Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia*, instalacja inspirowana postacią Stanisławy Przybyszewskiej, Plac Wałowy, Gdańsk, 2016. Fot. z archiwum artystki

Przybyszewska żyła zaledwie 34 lata, urodziła się w Krakowie, zmarła natomiast w Gdańsku, w baraku przy Gimnazjum Polskim, gdzie spędziła ostatnie lata[4]. Jej życie to – jak mówi gdańska przewodniczka Anna Sadowska – biografia przecięta na pół, w której po latach podróży po Europie z matką, nauce na zagranicznych pensjach, a następnie w nauczycielskim gimnazjum w Krakowie, studiach uniwersyteckich w Poznaniu, kontaktach z tamtejszymi ekspresjonistami i debiutu na łamach czasopisma *Zdrój*, następują lata izolacji od świata, utraty kontaktu z rzeczywistością, zatopienia się w świecie bohaterów własnej twórczości, a więc w świecie z czasów rewolucji francuskiej. Wszystko to idzie w parze z utratą zdrowia, powodowaną fatalnymi warunkami egzystencji oraz pogłębiającym się uzależnieniem od morfiny, co w konsekwencji prowadzi do śmierci pisarki.[5]

Przybyszewska jako zjawisko kultury długo była interpretowana w świetle, a w cieniu biografii swojego ojca. Postrzegana była jako nieszczęśnica, nieślubne dziecko, przez które jej matka doświadczała wielu towarzyskich afrontów. Osierocona w wieku jedenastu lat (matka zmarła na gruźlicę), we wczesnej młodości była całkowicie pod urokiem osobowości i twórczości ojca, choć uczucie to z czasem przerodzi się w skrajną niechęć i wrogość z jej strony. Przedwcześnie owdowiała po Janie Panieńskim, nauczycielu wspomnianego wcześniej Gimnazjum Polskiego, malarzu, który w niewyjaśnionych okolicznościach zmarł na stypendium w Paryżu (prawdopodobnie z powodu przedawkowania narkotyków). To właśnie pod wpływem Panieńskiego Przybyszewska sięga po narkotyki, nie zdając sobie sprawy z ich uzależniającej siły. Morfina wydawała się jej dobrym sposobem na poprawę przygnębiającego nastroju panującego w ciemnym i wilgotnym przygimnazjalnym baraku, w którym młode małżeństwo Panieńskich zamieszkało po przeprowadzce do Gdańska.[6] Po śmierci męża Przybyszewska zostaje w Gdańsku. Tu dokonuje żywota w ubóstwie, artystycznie niedoceniona, co niejako przypieczętowuje los nieszczęśnicy. Postrzeganie postaci Przybyszewskiej z tej perspektywy utrzymuje się jeszcze w latach sześćdziesiątych, choćby w tekście Witolda Zechentera, jej przyjaciela z młodości, w którym autor wspomina pisarkę w trzydziestą rocznicę jej śmierci. Taka perspektywa daje nam więc obraz Przybyszewskiej jako postaci biernej, nie radzącej sobie z życiem, które wyrzuciło ją w końcu do gdańskiej samotni.[7]

Badaczką, która podaje w wątpliwość tę pespektywę jest Ewa Graczyk. Przygląda się ona temu, w jaki sposób biografia Przybyszewskiej uwarunkowała postrzeganie jej przez jej współczesnych jako nieszczęśnicy i jak taki obraz zaważył na ocenie jej twórczości literackiej. Przybyszewska, według Graczyk, została więc „zakonserwowana w nieszczęściu", które stało się jedynym kontekstem jej życia i twórczości. Nieszczęście zdaje się oczywistym motywem i siłą sprawczą jej losów oraz jej twórczości – samotności, biedy, niespełnionych aspiracji, braku spektakularnych sukcesów pisarskich, narkomanii i w konsekwencji – przedwczesnej śmierci.[8] W tym świetle życie pisarki w izolacji, w mieście pozbawionym znaczących środowisk intelektualnych, z dala od artystycznych centrów Europy, trudno interpretować jako jej świadomy wybór. Wydaje się raczej pechowym zrządzeniem losu.

Decyzja Przybyszewskiej o pozostaniu w Gdańsku przestaje się jednak wydawać zupełnie irracjonalna, jeśli przypomnimy sobie, że Wolne Miasto Gdańsk było sztucznym tworem między dwoma narodami i państwami. Właśnie z perspektywy Gdańska dobrze widoczny był tymczasowy ład Europy. Jak podkreśla Graczyk, wybór Przybyszewskiej był całkowicie świadomy, mimo nacisków Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które wypłacało jej stypendium, aby osiedliła się „w kraju". Gdańsk był bowiem jej samotnią i punktem obserwacyjnym wzbierającej fali nowego barbarzyństwa, zwiastuna II wojny światowej, a więc zbliżającego się nieszczęścia.

Samotność Przybyszewskiej nie jest więc zrządzeniem losu. Jej decyzja o pozostaniu w Gdańsku jawi się więc jako świadomy wybór, a nie słabość biernej jednostki, której zabrakło życiowej odwagi. Tutaj powstają dramaty *Thermidor*, jednoaktówka *Dziewięćdziesiąty trzeci* oraz najbardziej znana *Sprawa Dantona*. Dla wszystkich tekstów tłem są wydarzenia rewolucji francuskiej. Jak pisze Elżbieta Żmudzka, Przybyszewska *w Sprawie Dantona* pokazuje mechanizm rewolucji, uwikłanie w koniecznościach, wobec których stają politycy prowadzący skomplikowaną grę. To

bezwzględne reguły walki o władzę, logika mechanizmu, który raz puszczony w ruch nie pozwala się wyłamać nawet swoim twórcom.[9] Przybyszewska przeciwstawiła sobie dwie figury – Robespierre'a i Dantona, symbolizujące zarazem geniusza (Robespierre) i lud (Danton). Pierwszego z nich niemal wielbi, przypisując mu zdolność przenikliwości i poświęcenia siebie oraz innych w imię wyższego dobra (rewolucji). Drugi jest sprytnym populistą, któremu obce są inne wartości niż własne korzyści, władza, majątek. Dramat Przybyszewskiej można więc odczytać jako studium mechanizmów władzy i tego, co dzieje się wtedy, gdy w granicznych sytuacjach dochodzi do walki o nią. Jej utwór ma więc wymiar uniwersalny, aktualny we wszystkich przełomowych momentach społeczno-politycznych.

Ten właśnie wymiar jej sztuki być może wyjaśnia chwilowe powroty i ponowne „zaniki pamięci" o Przybyszewskiej w szerszej świadomości społecznej. Można tu dostrzec analogię między czasem, w którym tworzyła – dwudziestoleciem międzywojennym, czyli okresem formowania się nowej państwowości polskiej w chwilowo ustabilizowanej sytuacji w Europie i kolejnymi momentami przełomowymi dla Polski.

Ponownie szersze zainteresowanie jej osobą i twórczością pojawia się w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku. W listopadzie 1980 roku Andrzej Wajda wraz z Maciejem Karpińskim wystawia w Teatrze Wybrzeże *Sprawę Dantona*, a dwa lata później (1982) realizuje film *Danton*. Zostają wydane trzy tomy *Listów* pisarki, Maria Janion i badaczki z jej kręgu rozpoczynają akademicki dyskurs o Przybyszewskiej.[10] Czyżby w stanie zawieszenia, napięcia i beznadziejnej egzystencji stanu wojennego w Polsce, jakby w ciszy przed burzą epokowych zmian w Europie, które rozpoczną się od Polski, lektura dramatów Przybyszewskiej i jej biografia stała się znów aktualna?

W spektakularny sposób *Sprawa Dantona* powraca na deski teatru już w nowej, zdawałoby się okrzepłej, polskiej rzeczywistości w 2008 roku. Wystawiona w Teatrze Polskim we Wrocławiu w reżyserii Jana Klaty, młodego, ale posiadającego już wtedy rozgłos znanego reżysera teatralnego. Klata, argumentując swój wybór podkreślał, że Przybyszewska pokazując ludzi z czasów rewolucji francuskiej, pokazuje to, jak w krótkim czasie skumulowały się zmiany, które zazwyczaj następują na przestrzeni kilku stuleci. A podobne „ruchy tektoniczne", jak mówi reżyser, przeżywaliśmy po 1989 roku.[11] Nie minęło 10 lat od przedstawienia Klaty, a „kumulacja zmian", o której reżyser mówi w czasie przeszłym, wydaje się być dopiero przed nami. Można sądzić, że stoimy w obliczu ogromnej niepewności społeczno-politycznej na skalę nie tylko polską, przejmowania władzy w całej Europie przez populistów, wzrostu nastrojów separatystycznych, ksenofobicznych i nacjonalistycznych.

Postacią Przybyszewskiej zaczęłam interesować się w 2013 roku. Dwa lata później, w osiemdziesiątą rocznicę śmierci pisarki Opera Bałtycka w Gdańsku wystawiła sztukę w reżyserii Zygmunta Krauze *Olimpia z Gdańska*, gdański Instytut Kultury Miejskiej zorganizował spacery szlakiem pisarki, wydana została książka *Cyrograf na własnej skórze* zawierająca zbiór jej opowiadań. Działania związane z biografią pisarki mają więc głównie charakter naukowy (gdy chodzi o dyskurs prowadzony przez badaczki z kręgu Marii Janion) lub popularyzatorski. Jeśli pojawiają się artystyczne interpretacje jej życia i twórczości, ma to miejsce w klasycznych formach: w teatrze, operze, filmie albo w anegdocie czy opowieści. Ja natomiast stawiam pytanie o to, jak „przełożyć" biografię Przybyszewskiej i jej znaczenie na język właściwy sztuce instalacji, sztuce site-specific, która uruchamia obszary wyobraźni inne, niż teatralna czy filmowa fabuła, a także ewokuje inne znaczenia niż obraz czy rzeźba, przez które odbiorca, podążając za znanymi mu konwencjami i formami komunikacji, zatrzymuje się na powierzchownym odbiorze, ulegając iluzji zrozumienia.

Z tego względu zdecydowałam się na wprowadzanie w przestrzeń publiczną śladów obecności kobiet nieumiejscowionych w historii poprzez medium instalacji, wywodzące się ze sztuki konceptualnej. Instalacja, jak sama nazwa wskazuje, realizowana jest „w dialogu" z zastanym miejscem i w jego kontekście. Częścią dzieła sztuki staje się więc przestrzeń i jej charakter. Instalacja, do której punktem wyjścia była biografia Przybyszewskiej, należy do cyklu *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Są to ingerencje artystyczne w fasady opuszczonych budynków, takich, które znaj-

dują się „w stanie zawieszenia" między renowacją a rozbiórką. Poprzez utratę funkcji użytkowej (co nieuchronnie prowadzi do ich degradacji) stają się w swoisty sposób niewidzialne, nieistotne dla życia miasta. Odwracamy od nich wzrok, bo wywołują dyskomfort, poczucie niepewności, zagrożenia, którego nie doświadczamy w miejscach zadbanych. Ale uczuciu wstrętu, chęci odwrócenia wzroku może też towarzyszyć fascynacja, ciekawość wywołana tajemniczością, „niedookreśleniem" takich miejsc. Podobnie jest z biografiami kobiet, których postaci badam i nad którymi pracuję. Z jednej strony są spychane na margines, pomijane, z drugiej zaś mogą fascynować, uwodzić i pobudzać intelektualnie. Moje instalacje są też rodzajem palimpsestu, kolejnej warstwy, „narośli" na istniejącej strukturze, jednak już pozbawionej swojej spoistości. Opuszczony budynek jest dla mnie swego rodzaju książką, z której wypadły kartki i właśnie ten brak, nieobecność pewnych fragmentów, powoduje ciekawość skierowaną na to, czego zabrakło, a co dyktuje wyobraźni alternatywne rozwiązania. Moje działania na fasadach opuszczonych budynków są więc symboliczną rewitalizacją, nie przywracają dawnej funkcji, jednak zwracają uwagę na ich obecność w przestrzeni publicznej. Pojawienie się ingerencji artystycznej, która, z jednej strony jest wykonana w monumentalnej skali, z drugiej jest zintegrowana z charakterem budynku, akceptuje jego pęknięcia, rysy, wcześniejsze interwencje, ma na celu zaskoczenie przechodniów, przyciągnięcie na moment ich uwagi.

Instalację inspirowaną postacią Przybyszewskiej zrealizowałam w 2016 roku przy Placu Wałowym w Gdańsku. Są to okolice mieszkania pisarki – budynku Gimnazjum Polskiego, do niedawna Centrum Szkolenia Ustawicznego, a obecnie Urzędu Marszałkowskiego Województwa Pomorskiego. Przybyszewska, jak wspomniałam, mieszkała w przyszkolnym baraku, który został potem rozebrany. Prawdopodobnie był to ostatni z baraków należących wcześniej do koszar. Zdecydowano się na ich stopniową likwidację, gdyż fatalna instalacja grzewcza powodowała pożary, ponadto panowała tam wilgoć. Był to barak znajdujący się na tyłach szkoły, naprzeciwko boiska, na co Przybyszewska często narzekała, gdyż krzyki chłopców grających w piłkę przeszkadzały jej w pracy. Przed budynkiem dawnego Gimnazjum Polskiego został wiele lat później umieszczony kamień z tablicą pamiątkową upamiętniający pisarkę. Był to jedyny ślad po niej w przestrzeni miejskiej Gdańska. Jej grób nie zachował się, a dom kultury, który do niedawna nosił jej imię, zamienił swoją patronkę na imię Jana Pawła II.[12] Zabudowania dawnego Gimnazjum Polskiego są odgraniczone murem od Małej Zbrojowni, w której mieści się Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, co jest nie bez znaczenia w przypadku, gdy moja instalacja odnosi się do twórczyni. Obchodząc zabudowania Małej Zbrojowni od tyłu, mijając dom studencki Akademii Muzycznej, można wejść na plac, na którym mieścił się barak Przybyszewskiej.

W czasach pisarki Plac Wałowy był niewielkim, lecz ładnym parkiem, którego główną ozdobę stanowiła duża, otoczona kwietnikami fontanna.[13] Były to chyba najlepsze chwile tego miejsca, które do dzisiaj nie odzyskało już zadbanego wyglądu. A jest to teren „z potencjałem", za Placem Wałowym znajduje się kanał Motławy, a miejsce to jest wpisane w plan rewitalizacji miasta. W przeciwieństwie do zrekonstruowanej po wojnie gdańskiej starówki, kamienice na Placu Wałowym stanowią jego oryginalną dziewiętnastowieczną zabudowę. Stan dwóch z nich, w tym kamienicy przeznaczonej pod moją instalację artystyczną, jest fatalny, prawdopodobnie zostaną kiedyś w ogóle rozebrane. Mimo, że na tle współczesnego charakteru zabudowy kamienica, na której zrealizowałam instalację wygląda dość okazale, a w pozostałościach ornamentalnej dekoracji widać resztki dawnej świetności, w rzeczywistości była to czynszówka, w której zamieszkiwała uboższa ludność i robotnicy.

Instalacja obejmuje górne kondygnacje budynku. Dominuje w niej czarny napis wykonany techniką szablonu na płytach, którymi zostały zabezpieczone wnęki okienne. Jego treść „zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia" to cytat ze wspomnianego już listu Przybyszewskiej do ciotki, w którym informuje ona krewną, że chce być pisarką i zamierza całkowicie poświęcić się tej pasji. Zdecydowałam się na ten cytat, ponieważ jest to kategoryczne, bezkompromisowe oświadczenie, w którym Przybyszewska daje wyraz swoim priorytetom – wolności i niezależności, jej

zdaniem niezbędnym dla swobody tworzenia. Po śmierci męża decyduje się więc – jak już pisałam – na samotne życie. Ujmując problem z perspektywy feministycznej, można domniemywać, że samotność stawała się warunkiem *sine qua non* dla twórczych kobiet. Można wymienić wiele przykładów takich postaci, w tym chyba najbardziej znany przykład twórczyni samotnicy – Olgi Boznańskiej. Przybyszewska nie poświęca zbyt wiele uwagi swojej kondycji. Jednak wydaje się być świadoma, iż oczekiwania wobec niej jako kobiety utrudniają niezależność twórczą, za której immanentną cechę uznaje się egoizm, rozumiany jako możliwość tworzenia za wszelką cenę, a której wszystko inne jest podporządkowane. Przybyszewska zatem, aby nie marnować na czasu „pańszczyźnianą pracę", czasu który można poświęcić twórczości, korzysta bez większych zahamowań z materialnej pomocy rodziny – głównie ciotki Heleny Barlińskiej i przyrodniej siostry Iwi Bennet.

Cytat „zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia" był już kilkakrotnie przytaczany w kontekście wspomnień o Przybyszewskiej w różnych źródłach. Zatem napotkanie go w przestrzeni miejskiej osobom zaznajomionym z twórczością i biografią pisarki ułatwia odczytanie znaczeń instalacji. Bez znajomości tekstów Przybyszewskiej brzmi on równie mocno. Dla mnie wybrzmiał ponownie w związku z toczącą się właśnie, pełną napięć debatą w sferze publicznej o prawach kobiet w Polsce. Tak też był interpretowany przez osoby, które przechodziły obok instalacji. Cytat z Przybyszewskiej, wyrwany z kontekstu (w tym przypadku listu), i przeniesiony w inny kontekst, nabiera nowych znaczeń. W inny sposób wpływa na odbiorców uobecniony w przestrzeni publicznej, niż czytany w zaciszu domowym czy sali bibliotecznej jako fragment listu. Uzmysławia też, że po blisko stu latach jej słowa nadal mogą nieść na sztandarze kobiety, które nie chcą podporządkować się oczekiwaniom wobec nas jako grupy społecznej, formułowanym przez rodzinę, bliskich, państwo i Kościół.

W tworzeniu instalacji w przestrzeni publicznej zakładam możliwość przesunięcia znaczeń, tak jak dopuszczam „przesunięcia przestrzenne" w obrębie określonego obszaru. Podobnie cytat z Przybyszewskiej może być odczytany w nowym kontekście społeczno-politycznym nabierając nowych znaczeń i utrzymując pierwotną intencję, a więc dążenie do decydowania o sobie i zachowania własnej podmiotowości. Instalacja odnosząca się do Przybyszewskiej z premedytacją nie została zrealizowana na trudno dostępnym terenie dawnego Gimnazjum Polskiego, lecz w miejscu bardziej eksponowanym, na fasadzie kamienicy przy Placu Wałowym 13. Nadal jednak jest to przestrzeń związana z pisarką. Przybyszewska chodziła czasem przez Plac Wałowy do lombardu miejskiego, aby oddać w zastaw swoje rzeczy, dzięki czemu mogła kupić w pobliskim sklepie jedzenie.[14]

Napis „zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia" został podzielony tak, aby zatrzymać na dłużej uwagę widzów próbujących odczytać jego treść. Fragmenty tekstu, umieszczone w poszczególnych wnękach okiennych budynku, zostały zaprojektowane z użyciem czcionki o nazwie Robespierre, nawiązującej do postaci przywódcy rewolucji francuskiej. Zarówno rewolucja francuska, jak i postać Robespierre'a to przecież najważniejsze obszary zainteresowań Przybyszewskiej. Wniknęła w nie tak mocno, że mentalnie niemal przeniosła się w czasy osiemnastowiecznej Francji.

Na partiach schodzącego tynku na fasadzie umieściłam fragmenty notatek Przybyszewskiej z dziennika z pracy nad ostatnim i najbardziej znanym dziełem pisarki – dramatem *Sprawa Dantona*. Dziennik zawiera niezwykle precyzyjnie wykaligrafowane notatki, świadczące o dyscyplinie pisarki i podające informacje o godzinach poświęconych pracy nad sztuką, a także o tym, jakim instytucjom i osobom Przybyszewska wysłała tekst, od kogo i kiedy dostała odpowiedź.

Kompozycja liter umieszczona w oknach została zakończona trójwymiarową formą, „wykrzyknikiem". Jest to obiekt nawiązujący do profesji Przybyszewskiej – stalówka pióra, częsty symbol pisarzy, połączona została z przeskalowaną lotką, rzutką do gry w Darts, którą można trafiać do celu, ale może też być ona niebezpiecznym narzędziem, może skaleczyć. Obiekt jest odniesieniem do pasji twórczej, która może czasem uskrzydlać, ale czasem też ranić. Odnosi się również do przedwczesnej śmierci Przybyszewskiej. Bezpośrednią przyczyną zgonu pisarki był wyniszczający ją nałóg narkotykowy, który w obliczu niepowodzeń au-

torki w staraniach o wystawienie jej sztuk nasilał się, aż do całkowitego uzależnienia i ostatecznej destrukcji.

W instalacji umieszczam element performatywności. Formy instalacji wkomponowuję bowiem w istniejącą strukturę budynku, która straciła już jednak swoją spoistość. One same (formy) również, pod wpływem upływającego czasu, deszczu czy słońca płowieją, blakną, zrastają się powoli z budynkiem. Zdarza się, że coś, jakiś element, zniknie. Tak stało się w przypadku „pióra-lotki", pełniącego rolę wykrzyknika, jedynego elementu instalacji wychylającego się z fasady budynku, przyciągającego wzrok ze względu na mocną czerwień, kontrastującą z szaroburą kolorystyką elewacji. Być może pióro porwał mocny wiatr, którzy zdarza się tu zwłaszcza w okresie jesienno-zimowym? A może ktoś zdołał wspiąć się po konstrukcji chroniącej przechodniów przed tynkiem osypującym się z kamienicy i zabrał je? Stało się to jednak ponad rok po realizacji instalacji. Oznacza to, że mieszkańcy zaakceptowali moją pracę jako element ich otoczenia,. Jeśli więc ktoś zabrał obiekt dopiero po tak długim czasie, raczej nie powodowała nim chęć dewastacji pracy. Być może potraktował go jako trofeum, fetysz, coś kultowego.

W trakcie uroczystego otwarcia instalacji wykonałam performance, podczas którego czytałam list Przybyszewskiej do Leona Schillera i rzucałam lotkami (darts) w stronę instalacji „próbując sięgnąć celu". List wyrażał irytację młodej twórczyni, czekającej zbyt długo (w jej ocenie) na odpowiedź w sprawie zgody na wystawienie jej sztuki.[15] Gest rzucania lotkami do odległego celu oznaczał mozolne, często beznadziejne zmagania twórców z realiami świata sztuki. Wyrażał akt desperacji, z góry skazany na porażkę, ponieważ sama nie znam zasad gry w darts, nigdy wcześniej nie trenowałam. Choć – ku mojemu zaskoczeniu – dwie lotki wbiły się w ścianę budynku.

Instalacje artystyczne na opuszczonych budynkach, których przykładem jest praca inspirowana biografią Przybyszewskiej, są dla mnie rodzajem symbolicznej rewitalizacji miejsca, które poprzez utratę swojej dotychczasowej funkcji staje się dla mieszkańców i przechodniów niewidzialne, bądź razi ich poczucie estetyki. Interwencja artystyczna w takich miejscach stwarza przestrzeń do dialogu. Czasami podczas realizacji pracy mieszkańcy zadają mi pytania, komentują lub – poprzez skojarzenia z otaczającą ich rzeczywistością czy własnymi wspomnieniami – utożsamiają się z powstałą w ich otoczeniu instalacją. Pojawienie się sztuki poza tradycyjnymi miejscami jej prezentacji, jak galerie czy muzea, ma w sobie element zaskoczenia, zmusza do refleksji. Prowokuje też do kolejnych działań, jak zupełnie niespodziewane zakończenie performance'u towarzyszącego otwarciu mojej instalacji. Dwie kobiety, które pojawiły się ubrane w stylu retro i powiedziały, że spodziewały się spotkać tutaj Przybyszewską, zaingerowały na swój sposób w mój performance: pozbierały rzutki, które upadły na bruk, bo – jak stwierdziły – organizują spacer śladami Przybyszewskiej i przyjdą znów pod tę kamienicę, żeby rozdać zebrane rzutki jego uczestnikom. Czasami więc takie historie same się dopełniają. Ten niezwykły zbieg okoliczności wyglądał na tyle spójnie z całością, że niektórzy widzowie byli przekonani, że wizyta pań była zaplanowanym elementem akcji.

Przybyszewska jako młoda dramatopisarka walczyła o uwagę świata teatru, zmagając się równocześnie z uprzedzeniami wobec swojej płci. Rewolucyjność Przybyszewskiej przejawiała się przede wszystkim w jej radykalnej, bezkompromisowej postawie życiowej, w której wyrzekła się życia w imię sztuki. Każda rewolucja ma swoich zwycięzców i ofiary – Przybyszewska była jednym i drugim. *Sprawa Dantona,* wystawiona za jej życia zaledwie dwa razy i bez szerszego oddźwięku, wciąż jest aktualna i wystawiana mimo zmieniających się kontekstów społeczno-politycznych. Ofiarą była tu utrata życia, nie tylko rozumiana jako izolacja od świata, ale w sensie dosłownym. Jak podsumowała Graczyk w dyskusji towarzyszącej mojej instalacji przy Placu Wałowym w Gdańsku – Przybyszewska nie ma swojego miejsca, co jakiś czas „zapada się w niepamięć", co jakiś czas sobie o niej przypomnimy, by potem znów zapomnieć. Zapewne jest to związane z faktem, że była pisarką, a nie pisarzem. Ale nie tylko dlatego. Politycznie też jest dzisiaj „ciężkostrawna", bo była rewolucjonistką, prawdziwą rewolucjonistką, a kapitalizm był dla niej ustrojem przerażającym. Miała skrajnie lewicowe poglądy. Graczyk nazywa jej postawę rewolucyjną gnozą, a gnostycy, najkrócej rzecz

ujmując, uważają, że świat doczesny służy tylko temu, by wykrzesać z niego iskrę duchową, z którą się po wydobyciu z materialnej grudy idzie wzwyż. Całą resztę zaś trzeba od razu wyrzucić na śmietnik. A więc są to bardzo skrajne poglądy i ona tak właśnie myślała.[16] Była upartą, bezkompromisową radykałką, która nie odnajdowała się w artystycznej socjecie tamtych czasów. Dziś zapewne też nie poradziłaby sobie z biznesowo-projektowym charakterem świata sztuki. Była wieczną outsiderką.

Wprowadzam ślad po Przybyszewskiej w przestrzeń publiczną, podobnie jak po innych bohaterkach moich prac nie dlatego, że chcę przypomnieć o jeszcze jednej, zapomnianej i niedocenionej postaci kobiecej, ale ze względu na aktualność tej biografii w kontekście współczesnych dyskursów. Postać Przybyszewskiej i przemilczenia wokół niej pokazują, z czym mamy dziś problem. Takim problemem jest kobieta, która nie chce spełniać się w macierzyństwie i otwarcie o tym mówi. Jej uwielbienie dla rewolucji francuskiej, która dała iskrę do ukonstytuowania się świeckiego państwa, nie jest dobrze widziane w kraju, w którym Kościół wpływa na decyzje polityków i życie wszystkich obywateli. Przybyszewska nigdy też nie pisała dobrze o Gdańsku, nie promowała miasta w swojej twórczości. Ideologicznie sympatyzowała z komunizmem, co nie może się podobać w neoliberalnej kapitalistycznej gospodarce. Skupiają się też na niej uprzedzenia, obraz kobiety upadłej, narkomanki, wariatki, pisarki „nie dość dobrej", jedynie córki znanego pisarza, dlatego niewartej propagowania w kręgu szerszym niż akademicki.

„Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia" – hasło wyrwane z treści listu i będące deklaracją postawy artystycznej, przeniesione w przestrzeń publiczną staje się dziś postulatem społecznym. Tym razem zinterpretowane zostało w kontekście Czarnego Protestu, choć projektując instalację i wybierając akurat ten cytat nie miałam jeszcze świadomości nadchodzących wydarzeń. Paradoksalnie więc słowa Przybyszewskiej – Ateny, córki Zeusa (jak określa się w feminizmie racjonalne, zimne kobiety, które wyskakują z głowy swojego ojca i nie chcą mieć nic wspólnego z kobiecością, z cielesnością) zostały odebrane jako polityczna deklaracja w obronie praw kobiet.

Znaczenie biografii Przybyszewskiej możemy więc odczytywać w sposób feministyczny, a wyparcie, przemilczenie przez nią swojej kondycji jako kobiety, też jest znaczące. Jest to jedna z dróg, które wybierają kobiety pragnąc zająć pozycję w zmaskulinizowanej sferze publicznej. Jednak stygmatyzacja, jakiej podlegają kobiety niepoddające się moralnym standardom epoki, nie była Przybyszewskiej obojętna. Jako jedna z nielicznych zabrała stanowczy głos w obronie Rity Gorgonowej, zlinczowanej prawie przez opinię publiczną, zanim jeszcze w sądzie udowodniono jej winę.[17]

Wprowadzenie w przestrzeń publiczną jednego zdania z listów Przybyszewskiej nie upamiętnia więc osoby, nie jest jej artystycznym pomnikiem, ale być może ma większą siłę oddziaływania, niż kamień z tablicą upamiętniającą leżący na trawniku obok Urzędu Marszałkowskiego. Jest raczej próbą wyciągnięcia na światło dzienne, wprowadzenia w krajobraz miejski artystycznego komunikatu, który zmienia charakter i znaczenie przestrzeni. Przerywa milczenie. Nawet jeśli instalacja to medium, które ma wpisane w swoją naturę tymczasowość, a opuszczony budynek coraz bardziej będzie popadał w ruinę albo zostanie odremontowany, to jednak do systemu została już wprowadzona informacja, która rozprzestrzenia się i zwielokrotnia przez dokumentację, internet, stronę projektu, media społecznościowe. Jeżeli więc przypominam w moich projektach postaci kobiece z przeszłości, to nie ze względu na ich znaczenie historyczne, lecz potencjał, jaki mają w kontekście współczesności i przyszłości, a ich biografie pomagają zrozumieć rzeczywistość, w której żyjemy.

Zarówno budynek, jak i cytat traktuję jak ready made. Są znalezionym materiałem, z którego powstaje instalacja – dzieło sztuki. Gromadzenie przeze mnie wyników badań, interpretacji, kwerenda stanowią część mojej metody. Środki artystyczne służą reinterpretacji i rekontekstualizacji zgromadzonych danych. W przyjętej przeze mnie metodzie artystyczno-badawczej wiedza naukowa i artystyczne środki wyrazu wzmacniają nawzajem swój przekaz, wzbogacają narrację, intensyfikują dyskurs. W rezultacie kobiety, moje bohaterki, wychodzą z cienia historii, stając się częścią współczesności.

Przypisy

[1] „Do Heleny Barlińskiej," w Stanisława Przybyszewska, *Listy*, t. 1, red. Tomasz Lewandowski (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1978), 352.

[2] Krzysztof Tomasik, „Konopnicka pod maską matki Polki," *Krytyka Polityczna*, http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20121115/konopnicka-pod-maska-matki-polki.

[3] Tomasz Białek, *Terroryzm. Manipulacja strachem* (Warszawa: Studio Emka, 2005), 51.

[4] Jadwiga Kosicka i Daniel Charles Gerould, *A Life of Solitude: Stanisława Przybyszewska: a Biographical Study with selected letters* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989), XV-XVI.

[5] Panel dyskusyjny towarzyszący otwarciu instalacji pt. *Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia*, http://www.invisiblewomen.info/przybyszewskadyskusja.html.

[6] Tomasz Lewandowski, „Wstęp," w Stanisława Przybyszewska, *Listy*, t. 1-3, red. Tomasz Lewandowski (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1978-1985), XIV-XV.

[7] Witold Zechenter, „Stasia. Wspomnienie w 30 rocznicę śmierci Stanisławy Przybyszewskiej," *Kultura* nr 16 (1965): 9.

[8] Ewa Graczyk, „Stanisława Przybyszewska. Miejsce życia," w *Osoby. Transgresje III*, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek (Gdańsk: Open, 1984), 104-105.

[9] Elżbieta Żmudzka, „Stanisława Przybyszewska i Sprawa Dantona," *Encyklopedia Teatru*, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/100287/stanislawa-przybyszewska-i-sprawa-dantona. Pierwodruk: *Zwierciadło,* 14 maja 1967.

[10] Dramaty pisarki wystawiano sporadycznie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jednak dopiero lata osiemdziesiąte przynoszą pierwszą poważniejszą refleksję nad fenomenem jej postawy i pisarstwa.

[11] „Sprawa Dantona w reżyserii Jana Klaty," *Culture.pl*, http://culture.pl/pl/dzielo/sprawa-dantona-w-rezyserii-jana-klaty.

[12] Dorota Karaś, „Papież patronem centrum kultury. Zamiast pisarki," *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35636,18146522,Papiez_patronem_centrum_kultury__Zamiast_pisarki.html.

[13] Aleksander Masłowski, „Plac Wałowy: zabytkowa enklawa," *Nasze Miasto.pl*, http://gdansk.naszemiasto.pl/artykul/plac-walowy-zabytkowa-enklawa,2992424,art,t,id,tm.html.

[14] Panel dyskusyjny, http://www.invisiblewomen.info/przybyszewskadyskusja.html.

[15] „Do Leona Schillera," Stanisława Przybyszewska, *Listy*, t. 1, 134-136.

[16] Panel dyskusyjny http://www.invisiblewomen.info/wydarzenia.html.

[17] Henryk Tronowicz, „Stanisława Przybyszewska: kobieta przykuta do Gdańska," *Gazeta Krakowska,* http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/106941,przykuta-do-gdanska,id,t.html.

Bibliografia

Białek, Tomasz. *Terroryzm. Manipulacja strachem*. Warszawa: Studio Emka, 2005.

Graczyk, Ewa. „Stanisława Przybyszewska. Miejsce życia." 100-115. W *Osoby. Transgresje III*, red. Maria Janion i Stanisław Rosiek. Gdańsk: Open, 1984.

Karaś, Dorota. „Papież patronem centrum kultury. Zamiast pisarki." *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*. http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35636,18146522,Papiez_patronem_centrum_kultury__Zamiast_pisarki.html.

Kosicka, Jadwiga i Daniel Charles Gerould. *A Life of Solitude: Stanisława Przybyszewska: a Biographical Study with selected letters*. Evanston, Il: Northwestern University Press, 1989.

Masłowski, Aleksander. „Plac Wałowy: zabytkowa enklawa." *Nasze Miasto.pl*. http://gdansk.naszemiasto.pl/artykul/plac-walowy-zabytkowa-enklawa,2992424,art,t,id,tm.html.

Przybyszewska, Stanisława. *Listy*, t. 1-3. Red. Tomasz Lewandowski. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1978-1985.

„Sprawa Dantona w reżyserii Jana Klaty." *Culture.pl*. http://culture.pl/pl/dzielo/sprawa-dantona-w-rezyserii-jana-klaty.

Tomasik, Krzysztof. „Konopnicka pod maską matki Polki." *Krytyka Polityczna*. http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20121115/konopnicka-pod-maska-matki-polki.

Tronowicz, Henryk. „Stanisława Przybyszewska: kobieta przykuta do Gdańska." *Gazeta Krakowska*. http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/106941,przykuta-do-gdanska,id,t.html.

Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia. [Panel dyskusyjny towarzyszący otwarciu instalacji]. http://www.invisiblewomen.info/przybyszewskadyskusja.html.

Zechenter, Witold. „Stasia. Wspomnienie w 30 rocznicę śmierci Stanisławy Przybyszewskiej." *Kultura* nr 16 (1965).

Żmudzka, Elżbieta. „Stanisława Przybyszewska i Sprawa Dantona." *Encyklopedia Teatru*. http://encyklopediateatru.pl/artykuly/100287/stanislawa-przybyszewska-i-sprawa-dantona.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/8
Revolution Now!

Mariola BALIŃSKA
Muzeum Narodowe w Gdańsku

JACQUELINE LIVINGSTON. FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE SOCJO-POLITYCZNEJ ZMIANY

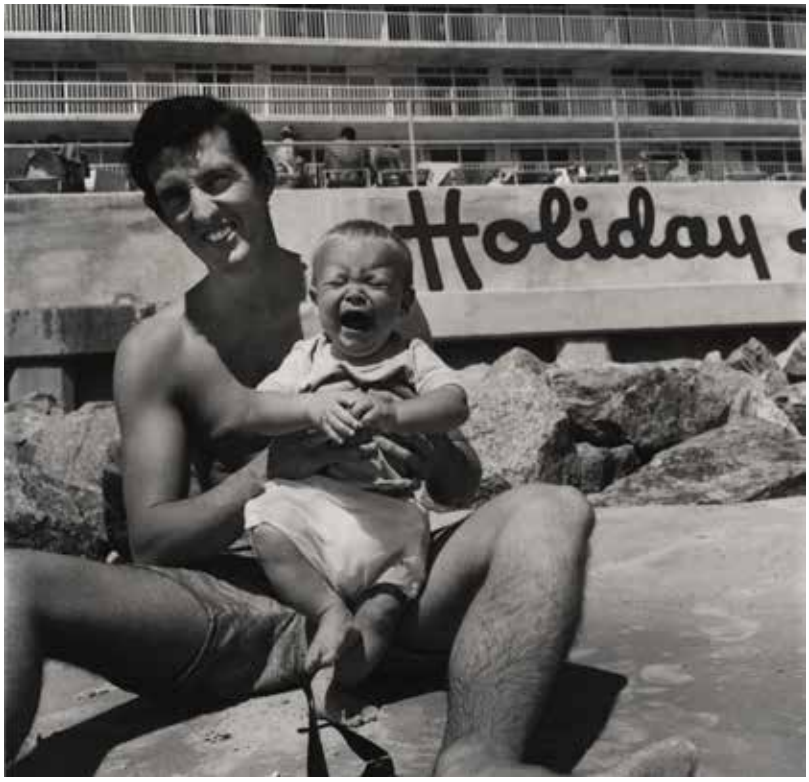
Sztuka – w rozumieniu: sztuka rewolucyjna – od zawsze kontestowała zastaną rzeczywistość, próbując przełamać wizję świata narzuconą przez władzę. Sztuka oparta na buncie przeciwstawia się przejawom przemocy, nierówności lub systemowi kontroli różnych sfer życia, w tym również prywatnej. Twórczość amerykańskiej artystki Jacqueline Livingston wywołała pod koniec lat siedemdziesiątych wiele kontrowersji, ponieważ przekraczała ogólnie przyjęte ramy poprawności politycznej. Fotografie pochodzące z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rejestrowały najbliższych członków rodziny artystki wraz z intymnością związaną z ciałem i jego seksualnością. Jeśli uznamy, że fotografie przedstawiające nagość były wyzwaniem dla amerykańskiego społeczeństwa, to z pewnością Livingston jako jedna z pierwszych twórczyń dokonała świadomego przeniesienia tego, co prywatne, w przestrzeń publiczną dużo wcześniej, zanim krytyka artystyczna podjęła debatę na ten temat. Sztuka Livingston była głosem pokolenia, które ceniło wolność i ideały demokratyczne. Jednak za konsekwencję i wierność swoim założeniom artystycznym przyszło jej zapłacić wysoką cenę: fotografka walczyła z cenzurą, ponadto musiała się zmierzyć z próbami odebrania praw rodzicielskich i oskarżeniami o rozpowszechnianie pornografii dziecięcej. „Mimo że nigdy nie została formalnie oskarżona, Livingston stała się jednym z pierwszych celów nowo utworzonej ustawy o pornografii dziecięcej, która zaczęła obowiązywać pod koniec lat siedemdziesiątych."[1] Jej twórczość nie zdążyła się w pełni rozwinąć i została przerwana przez niesprzyjający system.

Livingston urodziła się w 1943 roku w konserwatywnej rodzinie w stanie Arizona. Na początku lat sześćdziesiątych rozpoczęła edukację artystyczną na Arizona State University, gdzie wraz ze swoim ówczesnym mężem Johnem Livingstonem włączyła się w organizację ruchu Studenci na rzecz Społeczeństwa Demokratycznego (Arizona Students for Democratic Society) w Tempe. Brała udział w demonstracjach przeciwko wojnie w Wietnamie i angażowała się w działalność grup feministycznych, mających na celu podnoszenie świadomości równouprawnienia wśród kobiet. Aktywizm na rzecz przemian politycznych i społecznych był impulsem, który zainspirował Livingston do tworzenia sztuki odrzucającej obowiązujące standardy. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czas, kiedy do głosu dochodziły feministki drugiej fali. Feminizm stał się ruchem społecznym dążącym do obalenia nierówności kobiet dotyczącej płac, praw reprodukcyjnych i wolności seksualnej. Feministyczna postawa Livingston, oparta także na znajomości literatury, począwszy od *Drugiej płci* (*Second Sex*,1949) Simone de Beauvoir po *Mistykę kobiecości* (*The feminine mystique*, 1963) Bet-



Autoportret z Shalimarem i Richardem, 1969, ©Leo Brissette.

Self Portrait with Shalimar and Richard,1969, ©Leo Brissette.



Wakacje z Richardem i Shalimarem, 1969, ©Leo Brissette.

Holiday with Richard and Shalimar, 1969, ©Leo Brissette.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Autoportret. Drzwi i Pole, 1964,
©Leo Brissette.

Self Portrait. Door and Field, 1964,
©Leo Brissette.

ty Friedan, jak również udział we wspomnianych wcześniej demonstracjach antywojennych ukształtowały w niej potrzebę zmian, wynikającą z braku zgody na otaczającą rzeczywistość, co dotyczyło zarówno sfery prywatnej i rodzinnej, jak również publicznej i politycznej.

Od 1967 roku Livingston kontynuowała studia fotograficzne w San Francisco. W tym czasie powstały cykle *Psyche Diary 1967–76*, składający się z trzydziestu fotografii, i *Better Phone Home – Dinner is Waiting*, złożony z dziesięciu zdjęć. Prace z tego okresu w sposób krytyczny badały prywatny obszar ról płci w rodzinie i ukazywały niepokój artystki i jej rozczarowanie małżeństwem. Fotografie powstałe w San Francisco były formą pamiętnika fotograficznego i stanowiły osobisty komentarz do jej prywatnego życia: „Moja fotografia stała się ujściem aktywizmu społecznego, umożliwiła mi zilustrowanie mojego wnętrza. Uświadomiłam sobie, że te fotografie na temat mojego życia były uniwersalnymi oraz politycznymi hasłami. Odzwierciedlały to, czego się nauczyłam jako feministka. Zmiany społeczne zaczynają się w jednostce."[2]

W 1975 roku artystka opuściła San Francisco i została zatrudniona jako asystentka na Wydziale Fotografii Cornell University w Ithace w stanie Nowy Jork. Podczas wystawy zbiorowej na tej uczelni Livingston pokazała zdjęcie swego nagiego sześcioletniego syna. Fotografia zaprezentowana w przestrzeni publicznej okazała się wyrokiem dla artystki. Livingston usłyszała zarzuty od władz uniwersytetu: „Nie możesz być feministką i zostać w Cornell, a ponadto nie możesz fotografować męskich genitaliów."[3]

W 1978 roku fotografka rozstała się z drugim mężem Richardem, a Cornell University nie odnowił z nią kontraktu. Po próbach renegocjowania ostatecznie został on przedłużony na rok bez możliwości kontynuacji. W tam samym roku Livingston, podobnie jak inne wykładowczynie, między innymi Donna Zahorik, Judith Long-Laws, Antonia Glasse, Charlotte Farris, pozwała uniwersytet za dyskryminację płciową. Po pięciu latach procesu kobiety wygrały z uczelnią i otrzymały odszkodowanie w wysokości niespełna rocznego wynagrodzenia. Ich proces stał się powodem utworzenia pierwszego w USA funduszu rzecznictwa prawnego, wspierającego przypadki dyskryminacji ze względu na płeć w środowisku akademickim.

Livingston podjęła walkę o wolność wypowiedzi artystycznej oraz zasadność swojej idei wychowania dzieci w zgodzie z naturą i ich seksualnością. Była wtedy zafascynowana książką Wilhelma Reicha (1897–1957) *Psychologia mas wobec faszyzmu*, która nie tylko dotyczyła władzy: faszyzmu i radzieckiego komunizmu, lecz także pokazała, jak systemy polityczne wpływają na naturalność i indywidualizm człowieka. „Niektóre z moich fotografii mają stanowić wyzwanie dla represjonowanej seksualnie kultury. Mają otworzyć oczy na piękno ludzkiego aktu, piękno dziecka wychowanego w komforcie w stosunku do nagości."[4]

Livingston skupiła swoją uwagę przede wszystkim na akcie męskim. Dokonała przeniesienia i odwrócenia relacji podporządkowania wizerunku kobiet męskiemu spojrzeniu, co do tej pory było powszechne w historii sztuki. Skierowała feministyczne spojrzenie na mężczyznę i jego nagość. Zainspirował ją do tego syn, który przeglądając albumy o sztuce, zapytał: „A gdzie jestem ja?". Pytanie to wyzwoliło w artystce szereg przemyśleń dotyczących nieobecności przedstawień męskiego aktu w kulturze wizualnej dwudziestego wieku, w przeciwieństwie do powszechnej reprezentacji ciała kobiecego w sztuce tworzonej przez mężczyzn artystów.

Pod koniec lat siedemdziesiątych Livingston stworzyła serię czternastu fotoplakatów *Poster Mail Project*, które zawierały ponad dwieście zdjęć mężczyzn reprezentujących trzy pokolenia z jej rodziny: teścia Johna, jej drugiego męża Richarda i syna Sama. Fotoplakaty były głosem o wolność do prawa tworzenia sztuki i wyrazem sprzeciwu wobec kwalifikowania jej prac w kategoriach obsceny.

W 1979 roku nowojorski magazyn *Village Voice* opublikował wywiad Howarda Smitha z artystką, ilustrowany jej trzema fotoplakatami. Jeden z nich przedstawiał nagiego syna Sama w pozie sugerującej masturbację. Amerykańskie Towarzystwo Zapobiegania Okrucieństwu wobec Dzieci (American Society for the Prevention of Cruelty to Children) zarzuciło artystce nadużycie władzy rodzicielskiej, ocierające się o molestowanie. Livingston broniła swoich prac, powołując się na pierwszą poprawkę do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, zakazującą ograniczania wolności religii, prasy,

słowa, petycji i zgromadzeń. 2 lipca 1982 roku Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych, uznawszy przedstawienia nagości osób poniżej osiemnastego roku życia za pornografię, orzekł, że materiały tego typu nie są objęte ochroną konstytucyjną. Ustawa federalna definiowała „pornografię dziecięcą" jako wizualne przedstawienia – obejmujące fotografię, wideo, film i obraz – seksualności dziecka poniżej osiemnastego roku życia. Fotografka i jej jedenastoletni syn zostali przesłuchani. Livingston argumentowała, że przyświecał jej jedynie cel artystyczny: chciała uchwycić naturalność dziecka i piękno męskiego ciała w różnym wieku; podkreślała, że nie fotografuje innych nagich dzieci. Zachwyt nad reprezentacją ciała męskiego i naturalności związanej z nagością, ale ukazany z perspektywy kobiecej za pośrednictwem medium fotograficznego okazał się ku zaskoczeniu artystki wkroczeniem w strefę tabu, spotęgowaną rosnącą siłą środowisk konserwatywnych. Tak o jej fotografiach pisał krytyk Jonathan Green: „Fotografie Livingston odwracają, a przynajmniej wyrównują zwyczajowy związek męskiej dominacji i kobiecej uległości: odwracają również metodę tradycyjnego rozszerzonego portretu, w której mężczyzna fotograf koncentruje się na kobiecie nagiej."[5]

W latach 1982–1983, aby uniezależnić się od establishmentu, dla którego tego typu sztuka nadal była zbyt kontrowersyjna, artystka otworzyła własną galerię – Jacqueline Livingston. One Artist Gallery, która znajdowała się w Nowym Jorku w SoHo przy Prince Street 118. Przez cały rok niemal co miesiąc wystawiała tam swoje fotografie. Jednak pod wpływem różnych nacisków ze strony władz po roku galeria została zamknięta.

Chociaż zarzuty, że fotografie Livingston są pornografią dziecięcą, zostały oddalone, a wobec artystki nie podjęto kroków prawnych, firma Kodak skonfiskowała osiem rolek naświetlonych przez nią filmów w obawie, iż ich zawartość może być niezgodna z prawem. Również magazyny *ARTnews*, *Art in America*, *Ms.* i *Playboy* odmówiły publikacji plakatów z aktami męskimi. Prace Livingston cenzurowano i celowo pomijano w obawie przed kontrowersjami, jakie wzbudzały. W latach 1980–1985 jeden z plakatów z Samem został włączony do teki-książki artystycznej *Artifacts at the End of a Decade*. Publikacja, wydana w stu pięćdziesięciu egzemplarzach, zawierała prace około pięćdziesięciu artystów (między innymi Laurie Anderson i Sol Le Witt), które wystawiane były w muzeach i galeriach w Stanach Zjednoczonych. Plakat Livingston z przedstawieniem nagiego dziecka często nie był prezentowany, aby uniknąć polemik. Gdy na uniwersytecie w Baltimore zorganizowano wystawę zawierającą pracę Livingston, stu sześćdziesięciu studentów podpisało petycję, aby usunąć jej fotografię. Dzięki aprobacie rektora uczelni praca pozostała elementem ekspozycji. W wywiadzie udzielonym w 2009 roku w Gdańsku artystka mówiła: „Nie spodziewałam się takich reakcji. Tłumaczyłam to zacofaniem i brakiem wykształcenia społeczeństwa. Ale byłam konsekwentna. Moja twórczość to bunt wobec represjonowanej seksualnie kultury. Od zawsze w swojej sztuce interesowałam się ciałem i związaną z nim nieskrępowaną seksualnością."[6]

Istotnym pytaniem odnoszącym się do sztuki Livingston jest jej związek z drugą falą feminizmu. Na ile artystka była rozpoznawalna w głównym nurcie sztuki, a na ile znana była przede wszystkim z ocenzurowania jej prac i przez to pomijana? Judy Chicago zdecydowała się pokazać prace Livingston w galerii w Bay Area w Kalifornii, jednak wystawa nie doszła do skutku z powodu ograniczonych funduszy. Artystka, analizując tę sytuację z perspektywy lat w prywatnej korespondencji, stwierdziła, że jej zdaniem wpływ na wycofanie się Judy Chicago mogła mieć Lucy Lippard, amerykańska krytyczka i badaczka sztuki kobiet, zdecydowana przeciwniczka sztuki Livingston. Według wspomnień fotografki osobą wspierającą ją w tamtym czasie była Marcuse Pfeifer, która zaprosiła Livingston do zbiorowej wystawy *The Male Nude* w 1978 roku w Marcuse Pfeifer Gallery w Nowym Jorku. Następnie zarekomendowała ją dziennikarzowi Howardowi Smithowi z *Village Voice*, który opublikował wspomniany wcześniej wywiad z fotografką. Wiosną 1980 roku The Robert Samuel Gallery w Nowym Jorku zorganizowała Livingston wystawę indywidualną. W 1979 roku prezentowała między innymi fotografie Roberta Mapplethorpe'a, który fotografował także społeczność homoseksualną, jak również akty dziecięce.

Zmagania się Livingston z cenzurą i stereotypami utrwalonymi w kulturze są przykładem bezkompromisowej postawy oraz konsekwencji

podążania wybraną drogą artystyczną. Niesłuszne oskarżenia o pornografię, próby odebrania praw rodzicielskich, pozbawienie pracy i zakaz wykonywania zawodu w środowisku akademickim sankcjonują Livingston jako artystkę o statusie odrzuconej. Z drugiej strony, twórczyni udało się obronić swoje prace na gruncie prawa jako utrzymane w kategoriach fotografii artystycznej. Obrona – jak wskazuje Jakub Dąbrowski na przykładzie procesów dotyczących fotografii na przykład Mapplethorpe'a – możliwa jest dzięki poddaniu pracy artystycznej ścisłej analizie formalnej i estetycznej, która wykaże, że jest to dzieło sztuki. Livingston dowodziła, że to, co tworzy, jest sztuką, a jej prace sankcjonują kolekcje muzealne, w których się znajdują. Jest to argument przekonujący, jeśli weźmiemy pod uwagę siłę wyrazu i jakość fotografii Livingston. „Samo instytucjonalne zakwalifikowanie wytworu jako artystycznego może okazać się niewystarczające – musi to być jeszcze dobra sztuka."[7]

Livingston, mimo ponad trzydziestu lat wykluczenia z oficjalnego obiegu sztuki, wywalczyła swoją wąską przestrzeń, w której nadal fotografowała członków swojej rodziny, tworząc kolekcję obrazów opowiadających o bliskości, miłości i intymności. Potwierdzeniem jakości artystycznej jej dorobku jest wystawa *Dzieci. Widziane i niesłyszane/Children. Seen and Not Heard* zorganizowana w Herbert F. Johnson Museum of Art na Cornell University w 1999 roku. Znamienne jest to, że na wystawie zaprezentowano fotografię przedstawiającą nagiego Sama, podczas gdy ponad dwie dekady wcześniej ta sama instytucja wykluczyła artystkę z powodu publikacji nagości dziecka z jednej z wystaw organizowanych przez tę uczelnię. Zmianę, jaka zaszła w sposobie myślenia o sztuce Livingston, potwierdza komentarz zamieszczony w katalogu do wystawy: „można wychowywać dzieci w sposób liberalny i otwarcie traktować ich seksualność."[8]

Pytania dotyczące wolności wypowiedzi można odnieść również do sztuki innych amerykańskich twórczyń i twórców, takich jak: Sally Mann, która rejestrowała prywatne życie rodziny, dokumentując też nagość swoich dzieci, Nan Goldin, której prace i dokumentacja życia intymnego i osób wykluczonych społecznie stały się źródłem kontrowersji, czy Mapplethorpe'a, także podejmującego temat seksualności. Wszyscy ci artyści przekraczali utarte schematy, a przecież działali w tym samym czasie, kiedy Livingston fotografowała swoje dziecko i akty męskie. Być może mieli większe poparcie w środowisku, co zapewniało im ochronę przed inwigilacją władzy.

Sztuka wymyka się jakimkolwiek normom, które chcą regulować procesy twórcze. Istotny jest w artystach opór, sprzeciw wobec rzeczywistości, która krępuje sztukę. Dobrze, jeśli twórczość przełamuje schematy i tematy tabu – zepchnięte na margines i nieakceptowane kulturowo. Jednak artysta podejmuje ryzyko, że może zostać opacznie zrozumiany i wbrew własnej woli uwikłany w politykę. Dąbrowski, analizując działania artystów w tych niekonformistycznych obszarach, wskazuje „że czym innym jest wejście sztuki w dyskurs polityki, a czym innym wejście w dyskurs nauki."[9]

Artyści nie powinni oczekiwać jedynie „politycznej sprawczości". Ich działania powinny być raczej skierowane na wyzwolenie kreacji – bez względu na skutki społeczne. Jeśli artysta wkracza w obszar naukowy, bada różne aspekty współczesnej kultury, nawet będącej częścią krytyki systemu, nade wszystko powinien obrać cel artystyczny. Livingston nie miała na celu zmiany świata, ale dzięki konsekwencji i praktyce artystycznej uczyniła swoje fotografie narzędziem socjo-politycznej zmiany. Fotografie artystki z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obnażyły funkcjonujące w społeczeństwie amerykańskim tematy tabu, dotyczące ludzkiej cielesności i seksualności. Ocenzurowanie sztuki Livingston oraz brak poparcia ze strony środowiska artystycznego i czołowych feministek drugiej fali skłania do postawienia wielu pytań. Czy temat miłości macierzyńskiej i rodziny jako środowiska bezwarunkowej akceptacji ciała oraz przedstawianie nagich mężczyzn nie znajdowały się w obszarze zainteresowań feministek? Czy artystce wykraczającej poza tradycyjne wzorce kulturowe i rodzinne można zarzucić celową grę z władzą, co skutkowało tym, że stała się „niewygodna" i zbyt kontrowersyjna jako wykładowca akademicki, i dlatego naraziła się na represje ze strony systemu? Czy prezentacja aktów osób z rodziny, które czują się swobodnie ze swoją cielesnością i seksualnością, w przestrzeni publicznej – zarówno na

wystawie na Cornell University, jak i finansowanej przez artystkę własnej galerii One Artist Gallery – może być traktowane jako niesubordynacja wobec władzy? Czy sztuka rozumiana jako swobodny przepływ idei – czyli w przypadku fotografii Livingston „obraz jako wizualny komunikat" niemający na celu wzbudzenia pożądania, lecz pod względem oceny formalnej będący sztuką – powinna podlegać ocenie prawa? I czy system prawny posiada odpowiednio sformułowane przepisy, które w wystarczającym stopniu będą adekwatnymi narzędziami w ocenie dzieła sztuki?

W latach dziewięćdziesiątych artystka wycofała się z oficjalnego obiegu sztuki. W 1992 zdiagnozowano u niej nowotwór piersi. W 1995 roku przeniosła się na Hawaje wraz z mężem Leo Brissette'em. Na Maui zajmowali się produkcją ceramicznych okaryn, które sprzedawali podczas targów w Atlancie i Bostonie. Artystka jednocześnie fotografowała swoich najbliższych, zachody słońca nad oceanem, a aby się utrzymać, wykonywała pamiątkowe zdjęcia nowożeńcom i turystom. Prowadziła także swoją stronę internetową i blog. Pracowała nad książką *Jacqueline Livingston: Eating Forbidden Fruit* (*Zjadając zakazany owoc*), na której okładce zamierzała umieścić autoportret z nadgryzionym jabłkiem. Zmarła w czerwcu w 2013 roku w Ithace w stanie Nowy Jork.

Prace Livingston po raz pierwszy w Polsce były zaprezentowane w formie slajdów podczas pokazu sztuki amerykańskich artystek w 2004 roku w Kolonii Artystów w Wolnej Pracowni PGR_Art w Gdańsku. W 2009 roku w Muzeum Narodowym w Gdańsku odbyła się pierwsza po ponad trzydziestu latach indywidualna wystawa fotografki, zatytułowana *Album rodzinny. Przestrzenie intymności*. W 2018 roku Muzeum Narodowe w Gdańsku było organizatorem wystawy *Jacqueline Livingston. W cieniu feminizmu. Na obrzeżach sztuki amerykańskiej lat 60. i 70. XX w.* Aspekt twórczości Livingston jest poruszany w publikacji Ewy Majewskiej *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury* oraz Dąbrowskiego *Artyści, sztuka i polityka. Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*. W 2018 roku wydano książkę zatytułowaną *Spór. Antologia internetowego „Obiegu" 2004–2015*, zawierającą tekst Ewy Majewskiej i zapis wywiadu wideo z artystką, zrealizowanego przez Alekę Polis w 2009 roku.

Archiwum Livingston jest interesującym materiałem do prac badawczych nie tylko pod kątem analizy artystycznej jej dzieł, lecz także istotnych kontekstów powstawania jej prac na tle przemian społecznych i kulturowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. Artystka za pomocą medium fotograficznego dokonała zmiany sposobu postrzegania nagiego ciała w kulturze wizualnej dwudziestego wieku, jak również wywołała dyskusję dotyczącą współczesnych kryteriów oceny sztuki. Pomimo braku obecności fotografki w głównym nurcie sztuki amerykańskiej z dzisiejszej perspektywy uznać można, że Livingston wygrała z systemem. Przypadek ocenzurowania jej prac stał się częścią dyskursu naukowego dotyczącego nie tylko swobody wypowiedzi twórczej, lecz także dyskusji dotyczącej obrazowania seksualności za pomocą medium fotograficznego.[10]

Jacqueline Louise Barrett Livingston (1943–2013)

Jacqueline Livingston urodziła się w 1943 roku w Phoenix w stanie Arizona w USA. Zmarła w 2013 roku w Ithace w stanie Nowy Jork. Od 1962 roku studiowała edukację artystyczną na Arizona State University. Uczyła fotografii w UC Berkeley Extension Program w San Francisco, na Cornell University, University of Rhode Island i Ithaca College. Uczestniczyła w ponad 100 wystawach, w tym 26 indywidualnych. Prace artystki znajdują się w prywatnych i państwowych kolekcjach na całym świecie: George Eastman House, Rochester, Nowy Jork; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Kalifornia; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Niemcy; Bibliotheque Nationale, Paryż, Francja; Oakland Museum, Oakland, Kalifornia; University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, Nowy Meksyk; Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, Michigan; Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, Nowy Jork; Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota. W 2009 roku 14 fotoplakatów (*Poster Mail Project*) i 3 fotografie zostały przekazane przez artystkę Muzeum Narodowemu w Gdańsku.

Przypisy

[1] „Jacqueline Livingston," dostępny 15.05.2018, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Livingston.

[2] Archiwum artystki. Wspomnienia artystki udostępnione Gdańskiej Galerii Fotografii.

[3] Jacqueline Livingston (blog), dostępny 15.05.2018, http://jacquelinelivingston.blogspot.com/2009/10/my-story-of-censorship.html.

[4] Jacqueline Livingston, komentarz artystki towarzyszący wystawie *Album rodzinny. Przestrzenie intymności*, archiwum Gdańskiej Galerii Fotografii Działu Fotografii MNG, nadesłany 21.04.2009.

[5] „Jacqueline Livingston," dostępny 15.05.2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Livingston.

[6] Archiwum Gdańskiej Galerii Fotografii.

[7] Jakub Dąbrowski, *Artyści, sztuka i polityka. Cenzura w Sztuce Polskiej po 1989 roku* (Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2015), 62

[8] (I received some vindication for my work in 1999 when the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University presented the exhibition „Children Seen and Not Heard" and included my poster of Sam in the bathtub, playing with the phallic-shaped balloon. The show's catalogue describes how exhibiting the photos of my son at Cornell cost me my teaching position there, explains that I believe in „bringing up children liberally and openly addressing their sexuality," describes the poster and continues by saying, that „Ultimately, it is undeniable that this child is having fun playing and it the [sic] only the adults who find this problematic.") Jacqueline Livingston, „My Story of Censorship," dostępny 15.05.2018, http://jacquelinelivingston.blogspot.com/. Wpis dotyczy wystawy *Children: Seen and Not Heard* (Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1999).

[9] Ibidem, 94

[10] Connie Samaras, „Feminism, Photography, Censorship, And Sexually Transgressive Imaginary: The Work of Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin, Jacqueline Livingston, Sally Mann and Catherine Opie." *New York Law School, Law Review,* Volume XXXVIII, no. 1-4 (1993): 86-91.

Bibliografia

Dąbrowski, Jakub. *Artyści, sztuka i polityka. Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2015.

Gould, Suzanne. *Happy 32 Years, Legal Advocacy Fund! Thanks for Making a Case for Women*. Dostępny 18.09.2013. https://www.aauw.org/2013/09/18/32-years-laf/.

Jacobsen. „Jacqueline Livingston: Male Nudity Against the System." Artlark. Dostępny 26.11.2018. https://artlark.org/2018/06/21/jacqueline-livingston-male-nudity-against-the-system/.

„Jacqueline Livingston." https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Livingston.

Livingston, Jacqueline. *My Story of Censorship*. Dostępny 20.10.2009. http://jacquelinelivingston.blogspot.com/.

Majewska, Ewa. *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny*. Warszawa: Difin, 2009.

Majewska, Ewa. *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.

Reckitt, Helena i Peggy Phelan. *Art and Feminisms*. London: Phaidon, 2001.

Samaras, Connie. „Feminism, Photography, Censorship, And Sexually Transgressive Imaginary: The Work of Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin, Jacqueline Livingston, Sally Mann and Catherine Opie." *New York Law School, Law Review,* Volume XXXVIII, no. 1-4 (1993): 86-91.

Schor, Gabriele. *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s.The Sammlung Verbund Collection*. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2016.

Swenson, Jill. „Jacqueline Louise Barrett Livingston (1943-2013)." Swenson Book Development. Dostępny 02.07. 2013. https://www.swensonbookdevelopment.com/blog/2013/jacqueline-louise-barrett-livingston-brisette-1943-2013/.

Terpak, Frances i Michelle Brunnick. *Robert Mappletohorpe, Archive*. New York: Getty Research Institute, 2015.

The Power of Feminists Art. The American movement of the 1970s. History and impact. Red. Norma Broude i Mary D. Garrard. New York: Harry N. Abrams, 1994.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/9
Revolution Now!

Małgorzata JANKOWSKA
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych

ALGORYTMICZNA REWOLUCJA. SZTUKA, PŁEĆ I MASZYNA

Rewolucji, rozumianej jako potężny i gwałtowny przewrót społeczny prowadzący do politycznych i społecznych innowacji, zwykle towarzyszyły hałas i ferment. Te same cechy charakteryzowały rewolucję przemysłową, polegającą na dynamicznym wzroście produkcji i zmianach w strukturach społecznych.[1] Jej sprzymierzeńcami były wynalazki, np.: czółenko szybkobieżne, przędzarka mechaniczna czy rotacyjny silnik parowy. Huk pędzącej kolei żelaznej, ryk syren fabrycznych i hałas maszyn przekształciły wszystkie sfery ludzkiego życia i jego otoczenie – otwarcie fabrycznych drzwi raz na zawsze zmieniało tego, kto je otworzył. Konsekwencje tej złożonej i rozległej rewolucji odbiły się również na twórczości artystów: mieszkaniec osiemnastowiecznego ponurego Londynu William Blake, pisał o „mroku Szatańskich Młynów", krytykując nie tylko polityczną przemoc i przedkładanie rozumu nad wyobraźnię, ale i panujący materializm, związany z rozwijającym się przemysłem. Z czasem ten początkowy szok przerodził się w fascynację i pochwałę wszystkiego, co nowoczesne. Mechaniczny hałas, który izolował człowieka od natury i własnych myśli stał się dla artystów-futurystów, konstruktywistów i poetów proletariackich symbolem nowych czasów. Bezruch i cisza na zawsze odeszły w zapomnienie, zastąpione odgłosami syren i marszem tłumu.[2]

Luigi Russolo w liście do kompozytora futurysty Francesca Balilli Pratellego pisał: „W dawnych czasach życie było ciszą. W XIX wieku, wraz z wynalezieniem maszyn, narodził się Hałas. Dziś Hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka. Przez wiele stuleci życie upływało w ciszy bądź przynajmniej w spokoju. Najgłośniejszy z hałasów, które przerywały tę ciszę, nie był ani intensywny, ani długotrwały, ani różnorodny."[3] Ruch tłoków, zgiełk dworców kolejowych, tkalni i elektrowni przynosiły (zdaniem kompozytora) ukojenie i działały na wyobraźnię.[4] Inny twórca – Arsienij Awraamow – teoretyk muzyki i kompozytor twierdził, że proletariackie dzieło muzyczne powinno wybrzmiewać głosem fabryk i maszyn. Jego *Symfonia syren* składała się z dźwięków syren przeciwmgielnych Floty Kaspijskiej, wystrzałów dział artyleryjskich, odgłosów hydroplanów, lokomotyw parowych, gwizdków, syren oraz śpiewów i okrzyków tłumu (Baku, 1922).[5]

Jednak maszyny nie zawsze były sprzymierzeńcami człowieka, czy – jak pisał Bruno Jasieński – nadbudową człowieka, nowym organem „niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwo-

ju."[6] W rzeczywistości jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku ich wprowadzenie było źródłem burzliwych reakcji ludzkich i społecznych konfliktów. Znaczną część ofiar postępującej modernizacji stanowiły kobiety z niższych warstw społecznych, dla których praca – w odróżnieniu od ogólnie przyjętego podziału ról – była koniecznością. W angielskich zakładach bawełniarskich w okresie 1834-1837 mężczyźni stanowili jedynie 1/4 zatrudnionych, kobiety i dziewczynki połowę, a pozostałą część – chłopcy do osiemnastego roku życia. Kobiety, początkowo chętnie zatrudniane przez przedsiębiorców jako bardziej „uległe", tańsze i tym samym łatwiejsze w kontrolowaniu, w konfrontacji z maszynami okazały się za słabe, co oznaczało zwolnienia.[7] Zdeterminowane pracownice przemysłu tekstylnego nie widziały w maszynach „pomocników czy wybawicieli", ale jednostki robocze, z którymi musiały rywalizować. Niszczyły je czasem na znak protestu, próbując nie tylko uniknąć marginalizacji, ale przede wszystkim wyrazić swój sprzeciw przeciwko postępującej maskulinizacji stanowisk pracy.

Paradoksem był fakt, że – wraz z nadaniem praw wyborczych kobietom i wzrastającym zapotrzebowaniem na pracowników, w tym kobiet – nie zmieniły się stereotypowe przekonania dotyczące podziału ról.[8] Pracującym kobietom w Polsce, podobnie jak w Niemczech czy Francji, do lat trzydziestych nie powierzano odpowiedzialnych i samodzielnych zadań. Zajmując stanowiska biurowe: maszynistek, stenotypistek, telegrafistek czy montażystek, kobiety wykonywały stosunkowo nieskomplikowane, powtarzalne czynności, a ich praca była zazwyczaj niesamodzielna. Kształtowano tym samym, jak pisała Agnieszka Janiak-Jasińska, wzorzec kobiety aktywnej zawodowo, akceptowany, jednak pod konkretnymi warunkami. Jak twierdzi badaczka, wykonywana przez kobiety praca nie mogła naruszać hierarchii płci i władzy, więc powierzane im zadania musiały mieć charakter odtwórczy i pomocniczy. W opinii biuralistów miała ona odpowiadać „naturze kobiety", przeciwnie do zawodów męskich, które miały reprezentować ich dynamiczną i aktywną postawę.[9] W tym schizofrenicznym „torze przeszkód" z jednej strony zachęcano kobiety do podejmowania aktywności zawodowej (co robiły również aktywistki walczące o prawa kobiet), z drugiej zaś strony przeznaczano dla nich posady ograniczone zazwyczaj pod względem zakresu wykonywanych czynności i oczekiwań oraz mniej płatne. Faktem jest również, że z powodów ekonomicznych kobiety musiały zarabiać. Ale były również wśród nich takie, które chciały pracować, widząc w tym szansę usamodzielnienia.

Karin Hausen – badaczka zajmująca się historią kobiet w Niemczech, opisując starania kobiet epoki rewolucji przemysłowej, krytycznie oceniła wpływ maszyn na emancypację w dziewiętnastym i początku dwudziestego wieku. Podkreślała, że o decyzji „czy konkretna innowacja techniczna jest pozytywna czy negatywna decyduje dopiero sposób, w jaki jest używana."[10] Krzywdzące praktyki i wypieranie znaczenia kobiet w rozwoju gospodarczym (podobnie zresztą, jak ich udziału w innych sferach, np. nauce i sztuce), były jednak tak znaczące, że nie pozwalały na utrwalenie ich osiągnąć na tyle wyraźnie, by zapewnić kobietom miejsce w historii. Ani mechanizacja, ani postęp w nauce nie mogły stać się ich sprzymierzeńcami, bowiem maszyny, podobnie jak nauka, okazały się być domeną męską, a ich znaczenie jako narzędzi władzy i kontroli utrwalało się w kolejnych dekadach.

W latach pięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych nawet aktywne zawodowo kobiety nadal przekonywały o korzyściach bycia gospodynią domową i płynących z tej funkcji przywilejach. Grace Murray Hopper – amerykańska pionierka informatyki twierdziła, że programowanie ma wiele wspólnego z „kobiecą naturą", podobnie bowiem jak organizowanie kolacji polega na umiejętnym planowaniu, zarządzaniu i rozwiązywaniu problemów. Przypisanie przez „komputerową królową" zawodowych sukcesów jedynie umiejętności prowadzenia gospodarstwa domowego wydaje się tak samo uwikłane kulturowo, jak cytowanie Arthura Rimbauda w zakończeniu *Drugiej płci* przez Simone de Beauvoir, o czym pisała Aleksandra Derra. Paradoks stanowi to, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych komputery obsługiwane były w większości przez kobiety. Chociaż – podobnie jak w poprzedniej dekadzie – to mężczyźni byli twarzami skomputeryzowanego świata i technologii.[11]

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Liberalizującej i wyzwalającej siły technologii doszukiwała się Donna Haraway, traktując ją, jak pisała Derra „jako wyraz ludzkiego pragnienia, by rozwijać wiedzę poszerzającą naszą wolność", co zresztą potwierdza wiele artystek nowych mediów.[12] Jednak komputerowa rewolucja medialna, która – jak pisał Lev Manovich – „przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym: pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję, przekształca również wszystkie media – teksty, nieruchome i ruchome obrazy, dźwięki i konstrukcje przestrzenne", chociaż nadała wszystkim sferom życia niewyobrażalne tempo i, stwarzając niewątpliwie obszerne pole do działania, okazała się nie być wolna od uprzedzeń, krzywdzących wykluczeń i nadużyć.[13]

W roku 2004 Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe prezentowało wystawę *Die Algoritmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst/Algorytmiczna rewolucja. Ku historii sztuki interaktywnej*, której nazwę wykorzystałam w tytule. Wystawa została przygotowana przez zespół kuratorski: Dominika Szope, Katrin Kaschadt, Margit Rosen i Sabine Himmelsbach pod przewodnictwem Petera Weibela. Celem tej gigantycznej wystawy było przedstawienie sztuki interaktywnej w ujęciu historycznym i zaprezentowanie szerokiego spektrum artystycznych eksperymentów i procesów, które miały wpływ i przyczyniły się do jej powstania. Zaprezentowano dzieła stu pięćdziesięciu czterech artystów (w tym kilku grup), wśród których znalazło się jedynie dwanaście artystek: Giselle Beiguelman, Agnes Hegedüs, Lynn Hershman Lesson, Alice Hutchins, Bridget Riley, Lillian Schwartz, Jill Scott, Mieko Shiomi, Charlotte Sommer-Landgraf, Christa Sommerer (razem z Laurent'em Mignonneau) oraz Grazia Varisco. Wyjątkowość wystawy miała polegać na szerokim i przekrojowym ujęciu tematu, wskazaniu różnego rodzaju ścieżek, jakimi podążali artyści wykorzystujący możliwości pracy z komputerem czy wcześniej eksperymentujący z systemami generowanymi przez różnego rodzaju narzędzia, m. in. ruch i światło. Jednak znikoma liczba artystek wpłynęła na to, że wystawa nie spełniła tak postawionego celu, a wzmocnienie pozycji artystów, jako ojców-założycieli sztuki interaktywnej i nowych mediów, prowadziło kolejny raz do marginalizowania roli kobiet-artystek w sztuce.

Wystawę otwierał imponujący pod wieloma względami komputer elektroniczny Zuse Z22 z 1957 – siódmy model wyprodukowany przez Konrad Zuse AG. Była to pierwsza firma produkująca komputery na skalę przemysłową, a Zuse Z22 był pierwszym komputeren, który w swojej praktyce wykorzystywali artyści. Jego rozmiar wzbudzał respekt, a charakterystyczny szum potwierdzał to, czego nie można było zobaczyć – jego nieustającą aktywność – proces przetwarzania danych.[14] W kontekście wskazanego problemu, komputer jako narzędzie pracy artystów i artystek był doskonałym elementem całości, punktem wyjścia eksperymentów i prób podejmowanych w ramach praktyk twórczych. Z drugiej jednak strony nieznaczny udział w niej kobiet-artystek podaje w wątpliwość rolę maszyny w emancypacji kobiet. emancypacyjną siłę maszyny. Co zresztą w równym stopniu dotyczyło wcześniej innych maszyn i aparatów, m. in. maszyny do szycia, maszyny do pisania czy aparatu fotograficznego.

Wśród jedenastu prezentowanych na wystawie kobiet znalazła się m.in. Lynn Hershman-Lesson, której twórczość jest osobnym zjawiskiem. O tyle niezwykłym, że złożonym z osobistych, bolesnych doświadczeń artystki oraz jej wiary w wyzwolicielską moc nowych mediów. Krytyczna i subwersywna sztuka Hersman Lesson miała swoje korzenie w wolnościowej atmosferze dekady lat sześćdziesiątych: walki o wolność słowa i prawa obywatelskie. W tym samym czasie, kiedy w sztuce wzniecała się algorytmiczna rewolucja, a także następowały „przesunięcia form sztuki w kierunku »żywości«", zapoczątkowane przez happening, performance, sztukę konceptualną czy body art.[15] Dzięki nowym mediom, takim jak wideo czy komputer – jak pisała artystka – można wiele powiedzieć. A ich łączenie i sięganie po coraz to nowe rozwiązania uwalniało od ograniczeń, umożliwiając konstruowanie wypowiedzi adekwatnych względem podejmowanych tematów.[16] O nowych technologiach oraz tzw. technologii interaktywnej: wideo i sztuce laserowej Lynn Hershman Lesson pisała, że będzie „wybitnie wywrotowa względem wszystkich tradycyjnych form władzy – politycznej, społecznej

i religijnej", pozwalając odbiorcom – społeczeństwu zmienić bierną postawę odbioru na czynne uczestnictwo zarówno w sferze życia publicznego, jak i w sztuce.[17] Paradoksalnie sukces Hershman jako artystki nowych mediów rozpoczął się w momencie, kiedy oficjalnie (już po uprzednim zaproszeniu do wystawy) muzeum wycofało się z zaproszenia. Powodem zmiany decyzji były „oddychające" maszyny – obiekty składające się z woskowych odlewów twarzy artystki połączonych z magnetofonami, które dla muzeum nie spełniały wymogów sztuki. Poszukując alternatywnych przestrzeni dla swoich działań i zaspokajając własną potrzebę niezależności oraz wolności wypowiedzi i wyborów, artystka sięgnęła po nowe strategie tworzenia.

Lata sześćdziesiąte były okresem dynamicznego rozwoju sztuki nowych mediów. Komputer jako nowe narzędzie fascynował i inspirował do poszukiwań oraz badania nowych możliwości plastycznych i koncepcyjnych. Kobiety-artystki sięgnęły po niego z tym samym zapałem co ich koledzy, jednak – podobnie jak wcześniej na skutek marginalizowania – ich obecność w algorytmicznej rewolucji jest niemal niezauważalna. Wskazuje na to ich nieliczny udział w wydarzeniach, wystawach i projektach, których celem była prezentacja nowego, technologicznego obszaru zainteresowań sztuki oraz efektów współpracy z inżynierami i naukowcami różnych dziedzin.

Jednym z ważnych wydarzeń tej dekady, dedykowanych sztuce i technologii, były interdyscyplinarne *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1966), zaprezentowane w przestrzeni, w której w 1913 roku odbyła się legendarna edycja Armory Show (w 69th Regiment Armory, Lexington Avenue, New York). Projekt wzbudził ogromne zainteresowanie widzów, ale i poważne głosy krytyki. Recenzenci uznali go za fiasko z uwagi na powtarzające się techniczne awarie i nieprzygotowanie samych artystów, ale widzowie docenili jako zaskakujące i wciągające widowisko. W przedsięwzięciu wzięło udział dziesięciu artystów, w tym trzy artystki: Deborah Hay i Lucinda Childs – choreografki oraz Yvonne Rainer – tancerka, choreografka i twórczyni filmów. Organizatorką i producentką była Julie Martin. Pomysłodawcy *Nine Evenings*, Robert Rauschenberg, Billy Kluver razem z Robertem Whitmanem, Fredem Waldhauerem i Julie Martin, w rok po „komercyjnym" sukcesie projektu założyli Experiments in Art and Technology Inc. (E.A.T 1967), której celem było zainicjowanie platformy spotkań pomiędzy artystami a naukowcami. Współtwórczynią i rezydentką tej organizacji przez wiele lat była Lilliana Schwartz.[18]

W kolejnym roku (1968) w londyńskim ICA odbyła się wystawa *Cybernetic Serendipity* przygotowana przez Jasię Reinhard. Wystawa obejmowała wiele obiektów: różnego rodzaju roboty, poezję wizualną, maszyny muzyczne i malarskie, a także wszelkiego rodzaju dzieła, w których ważnym elementem był tytułowy „szczęśliwy przypadek". Kuratorka potraktowała projekt jako rodzaj ćwiczenia intelektualnego, które przybrało spektakularną formę wystawy totalnej, konstruowanej poprzez obiekty, dźwięk, ruch i światło. Aranżacją zajęła się Franciszka Themerson, co było zapewne ukłonem kuratorki w stronę polskiej artystki i ciotki Jasi Reinhard. Podobnie, jak w przypadku wcześniejszych wydarzeń, również w *Cybernetic Serendipity* w gronie kilkudziesięciu inżynierów, muzyków, artystów i naukowców znalazło się zaledwie kilka kobiet: Jeanne Hays Beaman – pionierka w dziedzinie tańca współczesnego wykorzystująca technologie komputerowe, Alison Knowles – artystka intermedialna, Margaret Masterman – filozofka i lingwistka oraz malarka Ulle Wiggen. Na kilku innych wystawach, poświęconych związkom sztuki i technologii, statystyki te wyglądały podobnie.

W tym samym roku Frank Malina – inżynier i artysta założył akademickie pismo LEONARDO, które stało się platformą wymiany wiedzy pomiędzy artystami i teoretykami zainteresowanymi sztuką i technologią. Przez wiele lat publikowane w nim teksty pisali mężczyźni: naukowcy, inżynierowie i artyści, co sprowokowało Judy Malloy – poetkę i redaktorkę, by zainicjować dla LEONARDO projekt *Women, Art and Technology* (1993). Jego celem było zachęcenie artystek-kobiet pracujących z nowymi mediami, aby zaczęły pisać o własnych pracach. Projekt poprzedziły badania, które ujawniły, że wokół LEONARDO skupia się niewielka liczba kobiecych autorek: teoretyczek i artystek piszących czy

tylko zgłaszających do publikacji teksty z zakresu technologii i mediów. Mimo, iż artystek posługujących się nowymi mediami wciąż przybywało, na początku lat dziewięćdziesiątych ich obecność nie tylko w czasopiśmie, ale także w przestrzeniach ekspozycyjnych wciąż nie mogła się równać z udziałem mężczyzn. Jak bumerang powróciło pytanie: dlaczego nie było wielkich artystek-kobiet i dlaczego nie ma ich w obszarze sztuki konstruowanej w oparciu o nowe technologie? Projekt podsumowany został w formie publikacji *Women Art and Technology* i w założeniu miał dowodzić, że kobiece projekty i teksty są włączone w sposób równorzędny w obszar dyskusji o sztuce technologicznej, niejako wpisując się w politykę wyrównawczą.[19]

To działanie, jakkolwiek byśmy go nie oceniali, było jednym z pierwszych aktów przerwania milczenia i zwrócenia uwagi na problem analogiczny do kwestii kobiet w obszarze nauki i technologii. Na poziomie badawczym wyraźnie podkreśla się, że problem kobiet w nauce i technologii jest czymś, co koliduje z naukową epistemologią, a ich odkrycia często były przywłaszczane lub pomniejszane przez mężczyzn. Kobieca determinacja w wyrażaniu własnych poglądów i podejmowaniu różnego rodzaju aktywności (m.in. na polu sztuki) natrafiła w okresie algorytmicznej rewolucji na barierę instytucjonalną i środowiskową.

Trzecim wydarzeniem, o którym warto wspomnieć była wystawa przygotowana przez Jacka Burnhama w Jewish Museum w Nowym Jorku pt. *Software – Information Technology: Its New Meaning for Art* (1970).[20] Koncepcja uzyskała wsparcie techniczne Theodora H. Nelsona, twórcy terminu „hipertekst" i pioniera technik informacyjnych. W katalogu wystawy badacz podkreślał, że sztuka umożliwia poznanie nauki w sposób bardziej dostępny i zrozumiały dla społeczeństwa, co znalazło się również w wypowiedziach artystów i artystki art&science. I tym razem nie obyło się jednak bez krytyki. Edward Shanken pisał o kompletnej porażce, niedziałających komputerach, przerażonych myszoskoczkach z obiektu *Seek* (skonstruowanego przez Nicholasa Negropontego i Architecture Machine Group M.I.T.) atakujących siebie nawzajem, kłopotach finansowych i cenzurze. Wszystkim tym, co ostatecznie przekreśliło nadzieje wystawy na bycie liderem w obszarze sztuki eksperymentalnej.[21] Burnham uwzględnił w swojej wystawie dwie artystki: Denes Agnes, artystkę konceptualną pracującą z wieloma mediami i Sonię Sheridan – założycielkę wydziału Generative System w School of Art Institut of Chicago (1970) oraz honorową redaktorkę pisma LEONARDO.

Dzięki aktywności artystek oraz starań kuratorek i badaczek, obecność kobiet w polu sztuki nowych mediów jest coraz bardziej widoczna. Nie jest to jednak wciąż pole równych szans. „Gender problem" nie ominął jednej z największych i najstarszych imprez Ars Electronica dedykowanej sztuce, technologii i – paradoksalnie – społeczeństwu. W roku 2015 Heather Dewey-Hagborg – transdyscyplinarna artystka, uprawiająca sztukę rozumianą jako praktykę krytyczną konstruowaną w obszarze biopolityki, otrzymała wyróżnienie w konkursowej dyscyplinie Hybrid Art. To sprowokowało ją do analizy kwestii udziału i pozycji kobiet w prestiżowej imprezie i zainicjowania społeczno-medialnej kampanii pod przewrotnym tytułem #KissMyArs. Artystka pisała: „Jako kobiety w sztuce i technice jesteśmy konsekwentnie niedoceniane, niedofinansowane i wykreślane z historii. Czujemy, że nasza praca nie jest tak dobra, jak naszych kolegów i, gdybyśmy tylko zrobiły to lepiej, osiągnęłybyśmy takie same pochwały i osiągnięcia, jak oni. W zeszłym roku w końcu zrozumiałam, że to bzdury".[22] Dewey-Hagborg wskazała, że w ciągu dwudziestu dziewięciu lat trwania festiwalu dziewięć na dziesięć nagród głównych otrzymali mężczyźni, w ujęciu całościowym oznacza to, że aż 90% nagrodzonych artystów to mężczyźni.

W ciągu trzydziestu lat trwania festiwalu wiele się zmieniło, zarówno w obszarze sztuki i technologii, jak i w sferze społecznej, ale artystki i badaczki nadal stanowią mniejszość w sztuce mediów. Gerfried Stocker, dyrektor artystyczny Ars Electronica, zapewniał jednak, że mała liczba kobiet, które zdobyły Golden Nica – najwyższe wyróżnienie festiwalowe – nie jest kwestią polityki, jaką wyznaje festiwal, lecz odzwierciedla dominujący i bardzo niezadowalający stan rzeczy, czyli fakt, że znacznie mniej kobiet jest aktywnych w dziedzinie sztuki i technologii.[23] Temu

stwierdzeniu przeczy jednak spora liczba artystek zgłaszających swoje prace na konkurs PRIX Ars Electronica, ale i tych, które nominowane są do nagród pozakonkursowych. W roku 2016 – szczęśliwie dla festiwalu – najwyższe wyróżnienie w kategorii Visionary Pioneers of Media Art (kategoria zainaugurowana w 2014 roku) zostało przyznane (wspomnianej już w tym tekście) Jasi Reinhard – historyczce sztuki, badaczce, kuratorce, która jako jedna z pierwszych zajmowała się obszarem sztuki i technologii. Jak na ironię Golden Nica, najwyższe wyróżnienie festiwalu, to statuetka bezgłowej, idealizowanej postaci kobiety – Nike z Samotraki. Jak pisze Addie Wagenknecht, uczestniczka kampanii rozpoczętej przez Dewey-Hagborg, jest to kwintesencja tego, w jaki sposób uprzedmiotawiamy kobiety, które – jak twierdzimy – nagradzamy.[24] Artystka widzi problem w szerszym kontekście jako błąd systemowy, prowadzący do wykluczania kobiet z obiegu wystawienniczego, a tym samym marginalizacji ich obecności i znaczenia w tworzeniu kanonów sztuki współczesnej.[25]

Jedynie reinterpretacja sytuacji i zastosowanie polityki równości może bowiem sprawić, że siła opowieści o nowych mediach wzbogaci się o głosy kobiet – artystek i badaczek, których w historii jest całkiem sporo, jednak ich miejsce jest marginalne i wciąż marginalizowane. Analizując kwestie filozofii i teorii dotyczących nauki oraz miejsca i znaczenia kobiet w jej obszarze, Derra (powołując się na teksty Haraway) pisała, że „pokazanie wykluczonych kobiet ma pozwolić na ich ponowne włączenie w dyskurs, pozwolić na wzbogacenie istniejących sieci powiązań, pozwolić odezwać się tym czynnikom, które uciszaliśmy, przemawiając w ich imieniu."[26] Uwzględnienie głosu kobiet w obszarze algorytmicznej rewolucji mogłoby przynieść intrygujące i świeże spojrzenie na te jej aspekty, które zgodnie z obowiązującymi metodologiami nie znalazły dla siebie miejsce w przestrzeni nauki i sztuki.[27] Publikacja *Women, Art and Technology*. Wystawy – takie jak zainicjowana przez brytyjską artystkę Annę Dumitriu wystawa, a zarazem świetne hasło propagujące wolnościowe idee: *Technology is not neutral* (2016). Czy zintensyfikowanie działań na rzecz poszerzania strategii w kierunku instytucjonalnego włączania kobiet w różnego rodzaju struktury, którymi one zarządzają (o czym pisała Dewey-Hagborg). Te działania świadczy o tym, że kobiety-artystki – mimo własnych sukcesów – odczuwają, że nie wszystko zostało zrobione w kwestii wyrównania ich pozycji w obszarze sztuki.

W roku 1896 Maksym Gorki opisujący swoje wrażenia z pokazu nowego medium - filmu braci Lumière, rozwodził się nad nieznośną, spopielałą szarością ulicznych scen ruchomej fotografii, rozgrywających się „w dziwnej ciszy, w której nie słychać turkotu kół, żadnego odgłosu kroków ani mowy. Nic. Żadnego śladu skomplikowanej symfonii dźwięków, która zawsze towarzyszy ludzkim ruchom. Szaro-popielate liście drzew kołyszą się bezgłośnie na wietrze, a szare sylwetki ludzi, jakby skazane na wieczną ciszę i okrutnie ukarane pozbawieniem wszystkich kolorów życia, bezszelestnie ślizgają się po szarej ziemi."[28] Filmowy obraz był dla Gorkiego depresyjny w swoim ograniczeniu, a nowe medium – niepokojące z uwagi na jego nieodkryte jeszcze możliwości oraz wpływ, jaki mogły wywierać na umysły i świadomość odbiorców. To, co zdiagnozował poeta, kilkadziesiąt lat później było już dla badaczy i twórców prawdziwym polem eksperymentów. W setną rocznicę Rewolucji październikowej, która jest również pięćdziesiątą rocznicą założenia pisma LEONARDO) sztuka nowych mediów, tak jak dla Gorkiego film, pozostaje ruchomym lecz czasami monochromatycznym obrazem. Może nie (jak widział to poeta) „królestwem" szarego, ponurego życia, ale z pewnością obszarem, który czeka na dopełnienie postaciami artystek. By zakończyć ten tekst głosem kobiety, powołam się, na pierwszą w historii filmu - reżyserkę Alice Guy Blaché (1873-1968), która dołożyła wszelkich starań, by sztuka filmowa nie była postrzegana jedynie jako groteskowa kopia rzeczywistości, ale jako sztuka, której potencjał tkwi w narracji i wyobraźni. Pierwszym filmem *La Fée aux Choux* (1896) Guy zainaugurowała takie zawody jak producenta, reżyserka i choreografka po raz kolejny udowadniając jak wielka siła tkwi w kobiecie wykorzystującej technologię.

Przypisy

[1] Eric Hobsbawm, *Wiek rewolucji 1789-1848*, tłum. Marcin Starnawski i Katarzyna Gawlicz (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 48-49. Autor sytuuje początek rewolucji przemysłowej w okresie 1780 a 1800 rokiem w Wielkiej Brytanii.

[2] Ilona Gwoździ-Szewczenko, „Dwie rewolucje. O pewnym (niedostrzeżonym, acz istotnym) aspekcie czeskiej międzywojennej poezji proletariackiej," *Bohemistyka* nr 1-4 (2008): 90-92, dostępny 20.05.2017, http://www.bohemistyka.pl/artykuly/2008/ART_Gwozdz-Szewczenko.pdf.

[3] Luigi Russolo, „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny," tłum. Julian Kutyła, w *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox i Daniel Warner (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 2010), 35-36.

[4] Russolo, „Sztuka hałasów," 34.

[5] Zob. *Various - Baku: Symphony o f Sirens. Sound Experiments in the Russian AvantGarde* (London: RedR Megacorp, 2008), 19.

[6] Bruno Jasieński, „Futuryzm polski," w *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński i Helena Zaworska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 60.

[7] François Jarrige, Gender and machine-breaking: violence and mechanization at the dawn of the industrial age (England and France 1750-1850), dostępny 24.05.2017, https://journals.openedition.org/cliowgh/284. Z kolei Hobsbawm w swojej publikacji, w ogóle nie odnosi się do kwestii udziału i znaczenia kobiet w obu rewolucjach. Autor pisze o przędzaczach i tkaczach, robotnikach, rzemieślnikach, inżynierach i proletariuszach, jedynie wzmiankując, kobiet jako te, które przedsiębiorcy chętnie zatrudniali, jako „uległe i tańsze", zob. Hobsbawm, *Wiek rewolucji 1789-1848*, 80.

[8] W piśmie ilustrowanym dla kobiet *Bluszcz*, w artykule „Równouprawnienie kobiet w pracy" czytamy o masowym zapotrzebowaniu pracy niewykwalifikowanej, polegającej na obsłudze i dopełnieniu siłą ludzką maszyny, wskazując na kobietę jako najdogodniejszą siłę roboczą – „pokorną, mało wymagającą, wytrwałą i zręczną". Autorka podkreśla równocześnie, że kobiety są gorzej wynagradzane niż mężczyźni, a warunki zatrudnienia są zazwyczaj bardzo złe, pomimo iż rewolucja przemysłowa „czyni znowu z kobiet czynnik niezbędny w ogólno kapitalistycznym rozwoju", zob. Zofia Daszyńska-Golińska, „Równouprawnienie kobiet w pracy," *Bluszcz* nr 13 (29 marca 1924): 160.

[9] Agnieszka Janiak-Jasińska, „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX w.," *Rocznik Antropologii Historii* nr 2/7 (2014): 106.

[10] Karin Hausen, *Porządek płci. Studia historyczne,* tłum., opr. naukowe Justyna Górny (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010): 162.

[11] Zob. Jennifer S.Light, „Computers were Women," w *When Women, Science, and Technology: A Reader in Feminist Science Studies*, ed. Mary Wyer, Mary Barbercheck, Donna Cookmeyer, Hatice Örün Öztürk i Marta Wayne (London, New York: Routlege, 2014): 60.

[12] Aleksandra Derra, *Kobiety (w) nauce* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2013): 185-186.

[13] Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006): 82.

[14] Emil Bach Soerense, „The Algorithmic Revolution," dostępny 15. 07. 2017, http://rhizome.org/community/34311/.

[15] Margaret Morse, „Sztuka video istalacji: obraz i przestrzeń pogranicza," *Magazyn Sztuki* nr 9 (1996): 166.

[16] Hasło: „Lynn Hershman," w *Performance Antology, Source Book of California Performance Ar*t, red. Carl E. Loeffler i Darlene Tong (San Francisco: Contemporary Art Press, Lst Gasp Press, 1989): 65. W tekście posługuję się zapisem nazwiska Hershman Lesson, zgodnie z formą obowiązującą od ok. 1991 roku. Wersja Hershman w przypisie i bibliografii wynika z formy zapisu zastosowanego w danej publikacji.

[17] Lynn Hershman, „Politics and Interactive Media Art," *Journal of Contemporary Studies* vol. 1 (1985): 64. W roku 1999 Hershman Lesson nazywano najbardziej wpływową kobietą w obszarze nowych mediów. W tym roku otrzymała Golden Nica w kategorii Interactive Art.

[18] Wśród ważnych wystaw dedykowanych art&science dekady lat sześćdziesiątych wymienić można m.in.: *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta* przygotowaną przez Bruno Munari'ego i Giorgio Soavi w Mediolanie w 1963 roku (autorem tekstu do katalogu był Umberto Eco) oraz *Nouvelle t*endance w Zagrzebiu w 1963. W roku 1967 György Kepes objął kierownictwo nowo powołanego Center for Advanced Visual Studies w MIT, z którym współpracowały Maryanne Amacher, Charlotte Moorman i Harriet Casdin-Silver. W kolejnym roku Pontus Hultén otworzył w Museum of Modern Art wystawę *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.

[19] *Women, Art and technology*, ed. Judy Malloy (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003): xiii.

[20] zob. Dore Ashton, „Software Everywhere: Jewish Museum, NY, exhibition," *Studio International* vol. 180 nr 997 (Nov 1970): 200-202. W krytycznej recenzji wystawy, badaczka skupia się na koncepcji kuratorskiej, wymieniając zaledwie kilka uwzględnionych na niej dzieł, wśród nich *Dialectic Triangulation* Agnes Denes.

[21] W wystawie brało udział cztery artystki: Linda Berris, Agnes Denes, Sonia Landy Sheridan, Theodosius Victoria i 17 artystów.

[22] Heather Dewey-Hagborg, Addie Wagenknecht, Camilla Mørk Røstvik, Kathy High, „Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs," Guardian 2016, dostępny 20.07.2017, https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender.

[23] Martin Hieslmair, Prix Ars Electronica Seeks Female Media Artist!, dostępny 25.05.2017, https://www.aec.at/aeblog/en/2017/01/17/prix-ars-electronica-women/.

[24] Dewey-Hagborg, Wagenknecht, Mørk Røstvik, High, „Why women are asking,".

[25] Ibidem.

[26] Derra, *Kobiety (w) nauce*, 181.

[27] Te inne aspekty to np. deklarowana przez Rebecce Allen postrzeganie komputera jako czegoś zmysłowego i odrobinę erotycznego, co było antytezą wobec tego czym miał być komputer.

[28] Maxim Gorky, „The Lumière cinematograph," w *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* red. Philip Simpson, Andrew Utterson i Karen J. Shepherdson (London, New York: Routledge, 2004), 7-8.

Bibliografia

Ashton, Dore. „Software Everywhere: Jewish Museum, NY, exhibition." *Studio International* vol. 180 no. 997 (1970 Nov): 200-202.

Daszyńska-Golińska, Zofia. „Równouprawnienie kobiet w pracy." *Bluszcz* nr 13 (1924): 160.

Derra, Aleksandra. *Kobiety (w) nauce*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2013.

Dewey-Hagborg, Heather, Addie Wagenknecht, Camilla Mørk Røstvik, Kathy High. „Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs." *The Guardian*, Mon 12 Sep 2016. Dostępny 20.07.2017. https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender.

Gorky, Maxim. „The Lumière cinematograph." W *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* red. Philip Simpson, Andrew Utterson i Karen J. Shepherdson, 7-8. London, New York: Routledge, 2004.

Gwoździ-Szewczenko, Ilona. „Dwie rewolucje. O pewnym (niedostrzeżonym, acz istotnym) aspekcie czeskiej międzywojennej poezji proletariackiej." *Bohemistyka* nr 1-4 (2008). Dostępny 20.05.2017. http://www.bohemistyka.pl/artykuly/2008/ART_Gwozdz-Szewczenko.pdf.

Hausen, Karin. *Porządek płci. Studia historyczne*. Tłum. i opr. naukowe Justyna Górny. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010.

Hershman, Lynn. „Politics and Interactive Media Art." *Journal of Contemporary Studies* vol. 1 (1985): 64.

Hieslmair, Martin. „Prix Ars Electronica Seeks Female Media Artist!" Dostępny 25.05.2017. https://www.aec.at/aeblog/en/2017/01/17/prix-ars-electronica-women/.

Hobsbawm, Eric. *Wiek rewolucji 1789-1848*. Tłum. Marcin Starnawski i Katarzyna Gawlicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

Janiak-Jasińska, Agnieszka. „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX w." *Rocznik Antropologii Historii* nr 2/7 (2014): 106.

Jarrige, François. „Gender and machine-breaking: violence and mechanization at the dawn of the industrial age (England and France 1750-1850)." Dostępny 24.05.2017. https://journals.openedition.org/cliowgh/284.

Jasieński, Bruno. „Futuryzm polski." W *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński i Helena Zaworska, 60. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.

Light, Jennifer S. „Computers were Women." W *Women, Science, and Technology: A Reader in Feminist Science Studies*, red. Mary Wyer, Mary Barbercheck, Donna Cookmeyer, Hatice Örün Öztürk i Marta Wayne, 60. London, New York: Routlege, 2014.

Loeffler, Carl E., Darlene Tong, red. *Performance Antology, Source Book of California Performance Ar*t. San Francisco: Contemporary Art Press, Lst Gasp Press, 1989.

Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypryański. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.

Malloy, Judy, red. *Women, Art technology*. Cambridge, Mass, London: The MIT Press, 2003.

Molina Alarcón, Miguel, red. *Various - Baku: Symphony o f Sirens. Sound Experiments in the Russian AvantGarde*. London: RedR Megacorp, 2008.

Morse, Margaret. „Sztuka video instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza." *Magazyn Sztuki* nr 9 (1996): 166.

Russolo, Luigi. „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny." Tłum. Julian Kutyła. W *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox i Daniel Warner, 35-36. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2010.

Soerense, Emil Bach. „The Algorithmic Revolution." Dostępny 15.07.2017. http://rhizome.org/community/34311/.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/10
Revolution Now!

Magdalena MACIUDZIŃSKA-KAMCZYCKA
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Historii Sztuki i Kultury

GOLEM. PODMIOTOWOŚĆ POSTHUMANISTYCZNA, ZBUNTOWANA I REWOLUCYJNA

„Nie ma martwej materii – nauczał [ojciec] – martwota jest jedynie pozorem,
za którym ukrywają się nieznane formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane".

Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*[1]

W języku hebrajskim *golem* znaczy „nieuformowany" i określa sztuczny byt powołany do życia za pomocą kabały praktycznej. Ta postać ludzka, wyrosła z tradycji biblijnej i rabinicznej, miała być formowana z dziewiczej ziemi i ożywiana za pomocą magicznych zaklęć, będących kombinacją liter imienia Boga.[2] Najstarsza historia o Golemie wywodzi się z Talmudu, jednak popularność zyskała w wiekach średnich wraz z rozwojem mistyki żydowskiej.[3] Najsławniejszym opisem Golema jest legenda praska, pochodząca z szesnastego wieku, w której pojawia się postać rabina Jehudy Loewa ben Becalela, zwanego Maharalem.[4] W obawie przed fałszywymi oskarżeniami gminy żydowskiej o mordy rytualne i grożącymi jej pogromami rabin postanawia wskrzesić z gliny strażnika, który ma służyć gminie i chronić ją przed niebezpieczeństwem. Początkowo Golem realizuje postulat swego twórcy, wykonuje jego polecenia, jednak z czasem staje się zagrożeniem dla samych Żydów. Zostaje więc uśmiercony, a jego prochy – ukryte.

Legenda o Golemie to także opowieść o mocy twórczej człowieka, który swoim działaniem wchodzi w boskie kompetencje, przeistacza się w demiurga.[5] Historia okazała się nośna i szybko znalazła naśladowców, którzy dostrzegli jej potencjał twórczy. A sama postać, która z czasem stała się bardziej ludzka niż człowiek, przestaje być zwykłym odbiciem swojego stwórcy. Staje się człowieczym symulakrum.

Wywodzący się z tradycji żydowskiej Golem to nieperfekcyjny ludzki twór, pozbawiony swoich praw, wolnej woli, a także dookreślenia rodzajowego, który sytuuje się pośród wszystkich innych odartych z podmiotowości, poniżanych i wykluczanych z ram społecznych, utwierdzanych przez wieki w panującym systemie – syste-

mie, który można zmienić poprzez bunt.

Postać sztucznego człowieka stała się impulsem dla dwóch wystaw przygotowanych na setną rocznicę wydania bestselerowej powieści *Golem* Gustava Meyrinka z 1915 roku i serii filmów w reżyserii Paula Wegenera, wyprodukowanych w latach 1915–1920.[6] Pierwsza ekspozycja miała miejsce w Muzeum Żydowskim w Berlinie, druga – w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu.[7] Obie zostały pomyślane jako rozwinięcie tematu w stronę popkultury i współczesnych wątków związanych ze światem nauki.[8] Nie bez powodu wystawę w Berlinie otworzył robot, którego zadaniem było uroczyste powitanie wszystkich zaproszonych gości. I właśnie nowe technologie, które nieustannie przekształcają życie człowieka, stały się jednym z tematów obu wystaw. W katalogu wystawy berlińskiej znalazły się słowa Norberta Wienera, żydowskiego matematyka, twórcy cybernetyki, który w 1964 roku określił opracowywane w tym czasie systemy komputerowe jako nowoczesne homologi Golema z Pragi.[9] Rok później Gershom Scholem, znawca kabały, badacz mistycyzmu żydowskiego, nadał jednemu z pierwszych wyprodukowanych w Izraelu komputerów nazwę Golem Alef, dodając przy tym, by Golem i jego kreator rozwijali się w pokoju i „przypadkiem" nie zniszczyli świata.[10] Ta przestroga dotyczy zarówno intencji oraz kompetencji samego kreatora i budowniczego, jak i realnej siły, która drzemie w każdej rewolucyjnej idei.[11] Golem bowiem jest zawsze buntownikiem, którego zmagania, będące metaforą rozwoju i upadku, stają się kwintesencją naszych czasów.[12]

Jak odnieść postać Golema do realiów współczesnego, ponowoczesnego świata? Ile w Golemie z idei rewolucji i związanej z nią szansy demontażu zastanych struktur, by stworzyć możliwość skonstruowania nowego modelu podmiotowości?

Na wystawie berlińskiej znalazła się seria niewielkich drzeworytów Maxa Webera z 1918 roku, które po prześledzeniu kontekstu ich powstania, okazały się kluczowe dla ludzkiej i nieludzkiej wizji świata, w której tożsamość jest zmienną i podlega ciągłym przeobrażeniom. W 1921 roku grafiki Webera posłużyły jako ilustracje do pierwszego wydania dramatu *Der Gojlem* autorstwa Halpera Lejwika, jednego z najwybitniejszych twórców literatury jidysz w Ameryce.[13] Sztuka ta, przez długie lata uważana za najbardziej wnikliwą i wielopoziomową interpretację historii glinianego bytu, po raz pierwszy została wystawiona (w wersji hebrajskiej) w 1925 roku w Moskwie przez teatr Habima.[14] Ten utrzymany w klimacie mesjańskiej apokalipsy dramat przedstawia Golema jako fałszywego Mesjasza – postać, która przyciąga tłum spragnionych zbawienia ludzi, ale w zamian otrzymują oni śmierć i destrukcję.[15] Idea zawarta w sztuce Lejwika odzwierciedla doświadczenia samego autora, który – jako polityczny radykał – został aresztowany w 1906 roku za działalność rewolucyjną i zesłany na Syberię. W 1913 roku udało mu się uciec do Stanów Zjednoczonych i właśnie z perspektywy emigranta wspierał rewolucję bolszewicką. Kolejne lata przemocy i wprowadzanego w Rosji terroru pozbawiły go złudzeń. Dla Lejwika rewolucja i Golem to tożsame wizje wyzwolenia narodu poprzez fizyczną i brutalną siłę.[16]

W tradycji żydowskiej żywotność legendy o Golemie tłumaczono zbiorową reakcją diaspory na opresyjność zastanej rzeczywistości. Naród pozbawiony własnej ziemi, struktur politycznych i armii potrzebował herosa, silnego fizycznie obrońcy, którego obecność – nawet na poziomie fantazji – czyniła życie bardziej znośnym. Jednak wypracowane w judaizmie normy etyczne przewidywały, iż każda przemoc rodzi przemoc, a każdy cios skierowany we wroga powraca ze zdwojoną siłą. Dlatego ta zakorzeniona od wieków w diasporze opowieść, pełna bohaterskiej siły i triumfu, rywalizowała z wiarą w siłę niematerialną, w Mesjasza, pomazańca Bożego i wyzwoliciela świata.[17] Te dwie przeciwstawne idee, czyli z jednej strony przemoc, a z drugiej – bezsilne oczekiwanie, budują napięcie dramatu, a także stanowią o jego filozoficznej i historycznej wymowie.

Już pierwsza ilustracja Webera, otwierająca dramat Lejwika, opatrzona tytułem *Clay* (Glina), zdradza bliskie relacje pomiędzy Golemem a człowiekiem silnym, przez swą nagość dzikim, prymitywnym i nieujarzmionym. Kobieca postać wypełnia ramy kompozycji. Jej podniesione ramię sugeruje moment powolnego przebudzenia. Przejście z niebytu do życia jest rozłożone w cza-

sie, wymaga energii i woli walki. W grafikach Webera Golem jawi się jako jednostka, indywiduum, wyraźnie oddzielone od tego, co zewnętrzne. Jego ciało – raz męskie, raz kobiece – jest dla niego ciężarem, a bycie w ludzkim, obcym świecie pogłębia charakterystyczna ekspresja. Te hybrydy – przypominające o fascynacjach Webera ludami pierwotnymi, sztuką kubistów i malarzy naiwnych – nie były w tym czasie odosobnione. Wraz z pojawieniem się ruchów awangardowych na początku dwudziestego wieku następuje wzmożone zainteresowanie sztucznym człowiekiem, człowiekiem-maszyną, skrzyżowaniem różnych, obcych elementów. Radykalizacja związku człowieka z jego sztucznym substytutem, manekinem, lalką czy robotem będzie przetwarzana, modyfikowana, reinterpretowana w poezji, sztuce, filmie, teatrze, by poddać krytyce zarówno zachowania społeczne (konsumpcjonizm, rosnącą anonimowość i alienację), kondycję psychiczną jednostki, jej instynkty, popędy, jak i relacje człowieka uwikłanego w politykę i władzę.

Horror wojny i rewolucji całkowicie zmienił postrzeganie techniki, technologii, a także jednostki, która w tym nowym, zmechanizowanym świecie musi odnaleźć swoje miejsce. Jest to czas kiedy Karel Čapek wydał dramat utopijny *R.U.R.* – Rossumovi univerzální roboti, w którym po raz pierwszy w historii pojawia się słowo *robot*.[18] U **Č**apka sztuczne byty działają na podobieństwo ludzi – kochają, nienawidzą, wywołują rewolucję, zabijają ludzi, wreszcie niszczą siebie nawzajem. Jedynie dwa z tych robotów przeżyją, zakochają się w sobie i – jak można się domyślać – „zaczną jednak utrwalać swój nowy sztuczny gatunek".[19]

W literaturze i ikonografii Golem jest najczęściej osiłkiem, pokracznym wielkoludem, nieludzkim prawie człowiekiem, bez emocji i inteligencji, pozbawionym duchowości i empatii. Z czasem postać ta ewoluuje. Sztuczny człowiek dojrzewa, rozpoznaje swoją naturę, pragnie wyzwolenia spod ludzkiej dominacji, wznieca bunt. Najpierw zyskuje wizerunek, który pobudza seksualnie, jak w filmie Fritza Langa *Metropolis***,** by wreszcie posiąść moc decydowania i współodczuwania. Golem w filmowej interpretacji Wegenera z 1917 roku zakochuje się w kobiecie, pięknej i wiotkiej tancerce.[20]

W tekstach mistyki żydowskiej Golem jawi się jako twór niepełny, nieukształtowany, czyli pozbawiony swojej tożsamości płciowej.[21] W ten sposób wpisuje się on w dyskurs prowadzony od czasów antycznych przez rabinów, dla których – poza binarnym podziałem na męski i żeński – istniał *tumtum***.**[22] Kategoria ta obejmuje zarówno osoby androgyniczne, transseksualne, jak i te, które „czasami są mężczyzną, czasami kobietą albo żadnym z nich".[23] W Talmudzie babilońskim określenie *tumtum* pojawia się 119 razy, potwierdzając tym samym złożoność problemu i próby jego przełożenia na język prawa. Wypełnianie przykazań, tzw. *micwot* (613 nakazów i zakazów), jest obowiązkowe dla wszystkich członków kongregacji, przy uwzględnieniu jednak podziału na mężczyzn i kobiety. W sytuacji, gdy płeć osoby jest nieznana bądź niewykształcona, może ona zostać wykluczona z pełnienia obowiązków właściwych danej płci lub przysposobiona do roli mężczyzny, m.in. poprzez obowiązek studiowania Tory i noszenie stroju przypisanego tej płci.

Według legendy Golem mieści się w kategorii *tumtum*. Jego ciało, pozbawione męskich i żeńskich genitaliów, pozostaje jakby poza albo ponad sferą płciowości.[24] Kwestia ta znalazła swoje przełożenie w pracy m.in. hiszpańskiego artysty Jorge Gila, zatytułowanej *Crisalidas* (2009), w której autor nawiązuje do stadiów rozwoju motyla, szczególnie do momentu przepoczwarzania się larwy w dojrzałego osobnika. W swoich instalacjach artysta uchwycił stan oczekiwania na finalny efekt tego procesu biologicznego. Uśpione, hybrydalne stworzenia odzwierciedlają akt trwania pomiędzy życiem i śmiercią samego Golema. Inaczej kwestia ta została rozwiązana w pracy *Golem* (2016) Brytyjczyka Joshuy Abarbanela, dla którego cielesność sztucznego człowieka związana jest z mistycznym aktem mowy, języka i pisma. Budulcem żydowskiego kolosa są bowiem litery alfabetu hebrajskiego, medium rozpoznawalnej komunikacji, w obrębie której możliwa jest transformacja, dezintegracja i destrukcja – prowadzące do transcendentnego świata w ramach praktyki kabalistycznej.[25]

Tę swoistą grę z tradycją mistyki żydowskiej i kwestią płynnej tożsamości Golema prowadzą także rosyjscy artyści konceptualni – Rimma

Gerlovina i Valeriy Gerlovin, którzy wraz z fotografem Markiem Berghashem stworzyli serię fotemów (termin utworzony z połączenia wyrazów *fotografia* i *totem*).[26] Litery i słowa wymalowane na różnych częściach ciał pary artystów stanowią fotograficzne puzzle, które układają się w kombinacje nowych znaczeń. Jest to zabieg analogiczny do magicznej funkcji liter i liczb opisanej w tekstach mistycznych i kabalistycznych, wedle których powołanie sztucznego człowieka do życia następuje za pomocą odpowiedniej sekwencji zaklęć. Frazy te zbudowane są z liter imienia Boga, a nawet całej Tory, która sama w sobie stanowi narzędzie magiczne, dostępne tylko dla wtajemniczonych. W tym kontekście alfabet hebrajski wyznacza kierunek dla zawiłej metaforyki, w której zawarte zostały taumaturgiczne instrukcje. Podręcznikiem, który łączy magiczne działanie liter z ideą Golema, jest powstała jeszcze w późnym antyku *Księga Stworzenia* (*Sefer Jecira*).[27] W tym tekście przedstawione zostały znaczenia i funkcje „trzydziestu dwóch dróg mądrości", czyli dziesięciu sefir (liczb pierwotnych) i dwudziestu dwóch liter alfabetu.[28] I to właśnie litery zdaniem Scholema są „należnymi elementami konstrukcji, kamieniami, z których wzniesiono budowlę stworzenia."[29] Jak bowiem pisał badacz: „Każda litera włada jednym członkiem człowieka lub jedną sferą świata zewnętrznego, a sama księga (…) miała stanowić klucz do praktyk magicznych."[30]

W pracy *Golem II* autorstwa rosyjskich artystów fotemy układają się w kluczowe dla historii Golema słowa: w układzie horyzontalnym wypisane na piersiach alef łączy się z *mem* i *tet* na dłoni – denotując w ten sposób spopularyzowane przez średniowieczne legendy słowa *emet* (prawda), które zapisywano na czole Golema, by obudzić go do życia, oraz *met* (martwy), które po wymazaniu litery *alef* skazywało potwora na unicestwienie.[31] Jest to jeden z wariantów, który sugerują artyści. Drugi polega na odczytaniu słowa w układzie wertykalnym, w którym litery układają się w wyraz *Adam*, czyli imię pierwszego biblijnego człowieka, oznaczające w języku hebrajskim także samo słowo *człowiek*, które – wedle propozycji Gerlovinów – można, a nawet trzeba, rozszerzyć o literę *mem*, wypisaną na policzku kobiety. Połączenie to daje słowo *madame*, czyli pani. W obu wyrazach natomiast zawarta jest zbitka *dam*, które po hebrajsku oznacza krew. Ta genderowa relacja słów i ciał, które składają się na fotemy rozumiane jako budulec Golema, skłania ku pytaniu o jego podmiotowość, która we współczesnym świecie może być rozumiana na zasadzie ciągów liczb i liter, składających się na programy komputerowe, mikroprocesory, roboty i androidy, jak w pracach Stelarca czy Yves'a Gellie, pokazywanych na wystawie paryskiej.

Jednak w swych działaniach współcześni artyści nie rezygnują z nawiązania do ziemi jako budulca ciała Adama – pierwszego człowieka – i jego mniej doskonałej imitacji. Moshe Idel, znawca mistyki żydowskiej i kabały, we wstępie do swojej pracy o Golemie podkreśla aspekt teurgiczny samego tworzywa, jakim jest glina. Starożytny judaizm zakładał, że ziemia sama w sobie przepełniona jest duchem.[32] W ten sposób próbowano jeszcze w tekstach średniowiecznych tłumaczyć wyjątkową siłę Golema, jego witalność i nadprzyrodzone możliwości, które tkwią w pierwotnych siłach natury. W tradycji rabinicznej Adam miał powstać z najlepszej ziemi, pozyskanej przez Boga ze wszystkich krańców świata, tak aby każde plemię mogło powołać się na pochodzenie od pierwszego człowieka.[33] Wątek ten ciekawie przełożył Mel Alexenberg, mieszkający na pustyni Negew w Izraelu artysta i edukator, który w swoim projekcie *I.D.E.A.* (International Desert Earth Archives) wykorzystał piasek z pustyń różnych kontynentów.[34] Dzięki wstawiennictwu instytucji naukowych pozyskał próbki ziemi z sześciu miejsc świata, wraz z dokumentacją fotograficzną, mapą i dokładnym opisem. Jedna próbka piasku pochodziła z okolic White Sands w stanie Nowy Meksyk, gdzie przeprowadzono pierwszą eksplozję bomby atomowej. W pracy Alexenberga Golem, w przeciwieństwie do biblijnego Adama, staje się bytem niedoskonałym, ucieleśnieniem Ziemi – uporczywie eksploatowanej, brutalnie męczonej, bezmyślnie niszczonej i wykorzystywanej.

Ten katastroficzny, niszczycielski pierwiastek wpisany w strukturę sztucznego człowieka jest dopełnieniem wizji innych artystów, m.in. Joachima Seinfelda czy Lionela Sabattee, którzy w ziemi, glinie, kurzu i pyle dostrzegli potencjał twórczej przemiany.

Ciekawą próbą zrewidowania tradycji żydowskiej i osadzenia samoistnych narodzin Golema w trzewiach Pustyni Judzkiej okazał się film izraelskiego reżysera Amosa Gitaia, zatytułowany *Naissance d'un Golem* (1990).[35] W rolę nowego człowieka wcieliła się Annie Lennox, której asystują trzej muzycy. Ich gra, pełna zaangażowania w ten dziwny proces twórczy, staje się ilustracją dla całego zdarzenia. Przy tonach etnicznej, transowej melodii powolnie wyłania się nowy byt, który szybko zyskuje własną autonomię i wyrusza w świat.

Ta próba lokacji narodzin Golema w Erec Israel – ziemi wybranej i naznaczonej przez Boga – zyskuje z pozoru zabawną i zawadiacką formę w projekcie Niki de Saint Phalle, ostatecznie zrealizowanym w zachodniej części Jerozolimy. W jednym z osiedlowych parków wzniesiono monumentalną zjeżdżalnię, której forma przypomina potwora o trzech jęzorach wyzierających z czerwonych, szeroko otwartych ust. Golem ten jest krytycznym, lecz niepozbawionym humoru komentarzem do trudnej sytuacji w Ziemi Świętej. Jerozolima – często określana jako miasto trzech religii monoteistycznych – nieustannie zmaga się z napięciem wywoływanym przez ortodoksyjnych wyznawców jednego Boga. Konflikt ten, podsycany przez fanatyków religijnych i polityków, czyni z tego wyjątkowego miejsca plac boju. Niki de Saint Phalle traktuje z ironią wszystkie strony konfliktu – zrównując je do poziomu dziecięcej zabawy. Każdy, kto wejdzie do głowy potwora, musi wybrać jedną z trzech zjeżdżalni, a w ferworze nieustannej wspinaczki i szalonego zjazdu nikt już nie pamięta, którą drogę wybrał. Plac zabaw jest otwarty dla każdego. Codziennie miejsce to jest tłumnie odwiedzane przez mieszkańców dzielnicy, których pochodzenie, kolor skóry czy wyznawana religia w momencie rozpoczęcia zabawy przestają mieć jakiekolwiek znaczenie. Jerozolimski Golem jest każdym, kto do niego wejdzie. Ale wejdzie tylko ten, kto oswoi miejsce, przekroczy granicę i przestanie się bać. Dopiero wyzbycie się strachu czyni wolnym.

Zaprezentowane koncepcje Golema z jednej strony są egzemplifikacją treści starego mitu, z drugiej – stanowią afirmację wszystkich form podmiotowości. Każda bowiem próba nieposłuszeństwa Golema to trud wyzwolenia się spod ukonstytuowanej przed wiekami patriarchalnej koncepcji świata. Jego postać jest pytaniem nie o człowieka, tylko o byt, o materię organiczną i nieorganiczną. Ten sztuczny twór staje się protagonistą każdego innego i każdej innej, uaktywniając jedną wspólną kategorię – życie (*zoe*[36]).[37]

Na koniec warto zarekomendować wyświetlany na obu wystawach film *Ex Machina* w reżyserii Alexa Garlanda, przedstawiający współczesną wersję legendy o Golemie. W rolę sztucznego człowieka wcieliła się Alicia Vikander, która podejmuje bardzo wyrafinowaną i skrzącą się inteligencją (sztuczną inteligencją) grę o swoją wolność i możliwość samostanowienia. Taki bunt na miarę dwudziestego pierwszego wieku.

Przypisy

[1] Bruno Schulz, „Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju," w Idem, *Opowiadania, Eseje, Listy,* wybór, układ, posłowie Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki, 2000), 39.

[2] Alan Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. Olga Zienkiewicz (Warszawa: Książka i Wiedza, 1994), 102.

[3] Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki,* tłum. Ireneusz Kania (Warszawa: Czytelnik, 1997), 136.

[4] O początkach praskiej legendy o Golemie zob. Byron Sherwin, *The Legend of the Golem: Origins and Implications* (Lanham, MD: University Press of America, 1985), 4-13.

[5] Marc-Alain Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy (Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2006), 273-276

[6] Dwa pierwsze filmy: *Golem* (1915) oraz *Golem i tancerka* (1917) zachowały się tylko we fragmentach; fabuła ostatniej część trylogii *Golem* (1920) bezpośrednio nawiązuje do powieści Meyrinka i stanowi dziś klasykę niemieckiego filmu niemego. Zob. Elfi Ledig, „Making Movie Myths: Paul Wegener's The Golem," w *Golem! Danger, deliverance and art*, red. Emily D. Bilski (New York: The Jewish Museum, 1988), 36-37.

[7] Wystawa *Golem* w Jüdisches Museum w Berlinie (wrzesień 2016–styczeń 2017) została przygotowana przez Emily D. Bilski i Martinę Lüdicke; kuratorką paryskiej ekspozycji Golem. Avatars d'une légende d'argile w Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (marzec – lipiec 2017) była Ada Ackerman.

[8] W 1988 roku Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku przygotowało wystawę poświęconą fenomenowi Golema w kulturze i sztuce, zob. katalog wystawy: Emily Bilski, red., *Golem! Danger, deliverance and art* (New York: The Jewish Museum, 1988). Prace z nowojorskiej wystawy pojawiły się także na ekspozycjach w Europie.

[9] Emily D. Bilski i Martina Lüdicke, red., *Golem* (Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2016), 21. Por. Norbert Wiener, *God and Golem, Inc.,* (Cambridge, MA: MIT Press, 1964), 8-12.

[10] Emily Bilski, "The Art of Golem," w *Golem! Danger, deliverance and art*, red. Emily Bilski (New York: The Jewish Museum, 1988), 46-47. Warto w tym miejscu dodać, że dosłowne znaczenie hebrajskiego słowa nazywającego komputer, czyli *mach'szew*, oznacza tego, który myśli.

[11] Hava Tirosh-Samuelson, "Utopianism and Eschatology: Judaism Engages Transhumanism," w Religion and Transhumanism: The Unknown Future of Human Enhancement, red. Calvin Mercer i Tracy J. Trothen (Santa Barbara: Praeger, 2015), 166-168.

[12] Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek,* tłum. Anna Kowalcze-Pawlik (Kraków: Universitas, 2009), 59-60.

[13] Matthew Baigell, *Jewish Art in America: An Introduction* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2007), 30-31.

[14] Bilski, *The Art of Golem,* 62-65.

[15] Mia Spiro, „Containing the Monster: The Golem in Expressionist Film and Theater." *The Space Between* 9 (2013): 24-29.

[16] Lewis Glinert, „Golem! The Making of a Modern Myth," Symposium 55 (2001), 86-87.

[17] Małgorzata Magier, „Habima w Polsce," *Pamiętnik Teatralny* (Teatr żydowski w Polsce do 1939) 41 (1992): 466-467.

[18] Relacja między sztucznymi tworami a Golemem jest wyraźnie zaznaczona w pamflecie czeskiego malarza i pisarza Josefa Čapka (brata Karela) pt. *Umělý člověk* (Sztuczny człowiek), opublikowanym w 1924 roku w Pradze.

[19] Jon Turney, *Ślady Frankensteina: nauka, genetyka i kultura masowa*, tłum. Marta Wiśniewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2001), 158-159.

[20] Ledig, „Making Movie Myths," 38.

[21] Kwestia seksualności Golema, zob. Moshe Idel, *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid* (Albany: State University of New York Press, 1990), 232-241.

[22] Alfred Cohen, „Tumtum and Androgynous," *Journal of Halacha & Contemporary Society,* dostępny 21.09.2017, http://www.daat.ac.il/daat/english/journal/cohen-1.htm. Na temat androgynii w judaizmie i mistycyzmie żydowskim, zob. Moshe Idel, *Kabbalah and Eros* (New Haven, London: Yale University Press, 2005), 53-103; Jacob Neusner, *Androgynous Judaism* (Macon, Georgia: Mercer University Press, 1993), V-XIV.

[23] *Mishna Bikkurim* 4:5, za: Rabbi Elliot Kukla, „A Created Being of Its Own:Toward a Jewish Liberation Theology for Men, Women and Everyone Else," dostępny 28 10.2017, http://transtorah.org/PDFs/How_I_Met_the_Tumtum.pdf.

[24] Golem jest gorszy od kobiety, jego płciowość płynna, ale potrafi się buntować, zob. Cohen, *Tumtum.*

[25] Moshe Idel, *Kabała. Nowe perspektywy,* tłum. Mikołaj Krawczyk (Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2006), 191-192.

[26] Bilski i Lüdicke, *Golem,* 48.

[27] Scholem, *Mistycyzm żydowski*, 136; por. Idel, *Golem,* 9-26.

[28] Marc-Alain Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy (Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2006), 269-292.

[29] Gershom Scholem, *Kabała i jej symbolika,* tłum. Ryszard Wojnakowski (Kraków: Znak, 1996), 184.

[30] Ibidem,185.

[31] Emily Bilski i Moshe Idel, „The Golem: an historical overview," w *Golem!,* 11.

[32] Idel, *Golem,* XVIII.

[33] Unterman, *Encyklopedia*, 13-14.

[34] Bilski, *The Art of Golem,* 110.

[35] Ada Ackerman, „Amos Gitai: Einen Golem gebären" w *Golem,* red. Emily Bilski i Martina Lüdicke (Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2016), 68-67.

[36] *Zoe* – w odróżnieniu od *bios*, czyli życia specyficznie ludzkiego, jednostkowego – oznacza życie nie-ludzkie i nieosobowe, życie samo w sobie. Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 235-239. Por. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008).

[37] Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 21, 28, 30-31.

Bibliografia

Ackerman, Ada. „Amos Gitai: Einen Golem gebären." W *Golem,* red. Emily Bilski i Martina Lüdicke, 68-67. Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2016.

Agamben, Giorgio. Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.

Baigell, Matthew. *Jewish Art in America: An Introduction*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2007.

Bilski, Emily red. *Golem! Danger, deliverance and art*. New York: The Jewish Museum, 1988.

Bilski, Emily. „The Art of Golem." W *Golem! Danger, deliverance and art ,* red. Emily Bilski, 44-110. New York: The Jewish Museum, 1988.

Bilski, Emily i Idel, Moshe. „The Golem: an historical overview." W *Golem! Danger, deliverance and art ,* red. Emily Bilski, 10-14. New York: The Jewish Museum, 1988.

Bilski, Emily i Lüdicke, Martina, red. *Golem*. Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2016.

Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Cohen, Alfred. „Tumtum and Androgynous." *Journal of Halacha & Contemporary Society* XXXVIII; Fall 1999 - Sukkot 5760. Dostępny 21.09.2017. http://www.daat.ac.il/daat/english/journal/cohen-1.htm

Glinert, Lewis. „Golem! The Making of a Modern Myth." Symposium 55 (2001): 78–94.

Idel, Moshe. *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Albany, NY: State University of New York Press, 1990.

Idel, Moshe. *Kabbalah and Eros*. New Haven, London: Yale University Press, 2005.

Idel, Moshe. *Kabała. Nowe perspektywy*. Tłum. Mikołaj Krawczyk. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2006.

Ledig, Elfi. „Making Movie Myths: Paul Wegener's The Golem." W *Golem! Danger, deliverance and art*, red. Emily Bilski, 36-43. New York: The Jewish Museum, 1988.

Magier, Małgorzata. „Habima w Polsce." *Pamiętnik Teatralny* (Teatr żydowski w Polsce do 1939) 41 (1992): 453-486.

Nelson, Victoria. *Sekretne życie lalek*. Tłum. Anna Kowalcze-Pawlik. Kraków: Uniwersitas, 2009.

Neusner, Jacob. *Androgynous Judaism*. Macon, Georgia, Mercer University Press, 1993.

Ouaknin, Marc-Alain. *Tajemnice Kabały*. Tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2006.

Scholem, Gershom. Kabała i jej symbolika. Tłum. Ryszard Wojnakowski. Kraków: Znak, 1996.

Scholem, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Tłum. Ireneusz Kania. Warszawa: Czytelnik, 1997.

Schulz, Bruno. „Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju." W Idem, *Opowiadania, Eseje, Listy,* wybór, układ, posłowie Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki, 2000.

Sherwin, Byron. *The Legend of the Golem: Origins and Implications*. Lanham, MD: University Press of America, 1985.

Spiro, Mia. „Containing the Monster: The Golem in Expressionist Film and Theater." *The Space Between* 9 (2013): 11-36.

Tirosh-Samuelson, Hava. „Utopianism and Eschatology: Judaism Engages Transhumanism." W Religion and Transhumanism: The Unknown Future of Human Enhancement, red. Calvin Mercer i Tracy J. Trothen, 161-180. Santa Barbara: Praeger, 2015.

Turney, Jon. *Ślady Frankensteina: nauka, genetyka i kultura masowa*. Tłum. Marta Wiśniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2001.

Unterman, Alan. *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*. Tłum. Olga Zienkiewicz. Warszawa: Książka i Wiedza 1994.

Wiener, Norbert. *God and Golem, Inc*. Cambridge, MA: MIT Press, 1964.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/11
Revolution Now!

Ewa SOBCZYK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Historii Sztuki i Kultury

ZWIERZĘTA JAKO OFIARY OKRUCIEŃSTWA, WOJEN I REWOLUCJI

Wprowadzenie

Resztki to instalacja południowokoreańskiej artystki Min Jeong Seo, prezentująca kruche, porcelanowe odlewy martwych ptasich ciał. Wypalane w ceramicznym piecu, stały się trwałą pozacielesną materią, uobecniającą śmierć. Forma pochówku, jakiej dokonała artystka w swojej pracy, zmienia status zwierząt, stawiając je na równi z człowiekiem. W rozumieniu wielu religii, pozbawione duszy zwierzę nie zasługuje na godne pożegnanie. Praca Seo przemawia za zmianą postrzegania i sytuowania zwierzęcia w ściśle usystematyzowanym i hierarchicznym ludzkim świecie.

Według Doroty Łagodzkiej ,,w kulturze zarysowuje się pewien nowy nurt, charakteryzujący się między innymi dowartościowaniem zwierzęcia jako takiego i przez wzgląd na nie samo. W sztuce, która wpisuje się w ów wyłaniający się z postmodernizmu dyskurs nieantropocentryczny, pojawia się zwierzę w bardzo różnych kontekstach, z których jednym jest właśnie śmierć zwierzęcia."[1]

Śmierć staje się momentem, przestrzenią ponadgatunkową, gdzie cierpienie i ból nie wyróżnia, a łączy. Opisując relację psów i ludzi można odnieść to do tak zwanej ,,strefy kontaktu"[2] – pojęcia wykorzystywanego przez Donnę Haraway. Jak wspomina Jessica Ulrich, Haraway zapożyczyła to pojęcie od Marry Louise Pratt, nadając mu odmienne znaczenie. W książce *Imperial Eyes* ,,strefę kontaktu" Pratt rozumie jako ,,punkty zapalne i obszary przemocy".[3] Natomiast Haraway rozpatruje to w kategorii pozytywnego współistnienia i tak zwanej ,,plątaniny tworzącej świat".[4]

Czytając niektóre z wojennych relacji żołnierzy, odnoszących się do ich zwierzęcych współtowarzyszy, największe zbliżenie i współodczuwanie niosła właśnie śmierć.[5] Ona stawała się wspólną formą spotkania, jednocześnie będąc niepokojącym miejscem (w rozumieniu Pratt) i przestrzenią wychodzącą poza podziały tego, co zwierzęce i ludzkie (według Haraway).

Przywołana na wstępie praca Min Jeong Seo *Resztki* stała się inspiracją i punktem wyjścia dla tematu niniejszego artykułu. Przytoczone w nim prace staną się jedynie narzędziem opowiedzenia historii, które za nimi stoją i którą upamiętniają. Ich przekaz jest na tyle uniwersalny, że można interpretować je w kontekście każdej z przywołanych narracji osobno. Opisują one bowiem zwierzęcych bohaterów ludzkiego okrucieństwa, wojen i rewolucji.

Rewolucja Mao

W Chinach Mao Zedonga w roku 1958 ogłoszono kampanię Czterech Zwierząt.[6] Władze komunistyczne zadekretowały, iż niektóre gatunki zwierząt są zbędne lub wręcz szkodliwe i niebezpieczne dla człowieka, jego rozwoju i gospodarki państwa. A to wystarczający powód, aby wytoczyć im wojnę, doprowadzając do ich całkowitego wyeliminowania. Kampania była wdrażana w Chińskiej Republice Ludowej w latach 1958–1962 jako działania zarówno polityczne, jak i społeczne.[7] Realizowano ją jako jeden z elementów tzw. Wielkiego Skoku, który był planem gospodarczym zakładającym wielki i szybki wzrost poziomu życia ludności Chin.[8] Jednym z argumentów podjęcia takich działań, używanym często przez propagandą komunistyczną Mao Zedonga, była konieczność podniesienia poziomu higieny w społeczeństwie chińskim. Zaplanowano więc między innymi likwidację komarów, much, wróbli i szczurów. Do tej walki włączono cały naród.

Ducha kampanii doskonale obrazują dwa plakaty z czasu jej rozpoczęcia autorstwa Ding Hao i Bing Cheng. Na pierwszym z nich obserwujemy przebite jednym mieczem ciała komara, muchy, wróbla i szczura, umieszczonych jedno nad drugim. Patetyczny obraz, jak na komunistyczną propagandę przystało, wzmacnia hasło: *Eksterminacja Czterech Szkodników*! Drugi plakat prezentuje parę dzieci, dziewczynkę i chłopca na tle wioski. Chłopiec – pionier, napinając procę, szykuje się do odstrzału kolejnego z ptaków. Martwe, zdobyte wcześniej wróble trzyma w ręku dziewczynka.

Wśród gatunków, którym wypowiedziano szczególnie okrutną wojnę były wspomniane wróble. Do walki z nimi stosowano między innymi dźwięki. Uderzano głośno w wielką liczbę bębnów, płosząc ptaki, które bały się w ogóle lądować, padały więc z wyczerpania. Ptaki, jak przedstawiono m.in. na plakacie, były również zabijane przez człowieka bezpośrednio za pomocą różnego rodzaju broni. W ciągu kilku lat wybito w ten sposób do kilkuset tysięcy ptaków, co drastycznie zmniejszyło ich populację.

Konsekwencją decyzji władz komunistycznych Chin było niszczenie upraw przez szarańczę, której zabrakło naturalnego wroga w postaci ptaków. Zniszczone plantacje i brak plonów oznaczał głód wśród mieszkańców. Szacuje się, iż w wyniku głodu spowodowanego wybiciem wróbli zmarło od 20 do 30 milionów obywateli Chin.[9] Lata te nazwano czasem Wielkiego Głodu. Jednak nie podawano tych informacji do wiadomości publicznej, skrzętnie ukrywając temat rozmiarów i przyczyn głodu oraz przypadki – zdarzającego się wówczas wśród ludności – kanibalizmu.[10] W wyniku tych wydarzeń władze ChRL usunęły wróble z listy zwierząt, z którymi należy walczyć.

The last Passenger

Mieszczący się przy jednej z głównych ulic Cincinnati (USA) mural autorstwa Johna Ruthvena, powstał dla upamiętnienia setnej rocznicy śmierci gołębicy Marthy, ostatniej wśród przedstawicieli gołębia wędrownego (ang. *passenger pigeon*). W pracy Ruthvena, gołębica Martha prowadzi za sobą korowód ptaków, wydostający się poza mury ogrodu zoologicznego. Wolność, która staje istotą pracy amerykańskiego artysty, w rzeczywistości nie była w rzeczywistości doświadczeniem gołębicy, ponieważ urodziła się ona w zoo.[11]

W okresie kolonizacji gołębie wędrowne wybijano powszechnie na równi z bizonami.

W Michigan w roku 1878 przez około pięć miesięcy każdego dnia ginęło 50 tysięcy gołębi.[12] Polowania na gołębie wędrowne przybierały okrutne formy. Na przykład zwabiano je ziarnem nasączonym alkoholem i odstraszano paląc ogniska wokół drzew, na których gniazdowały. Traktowano je też jak żywe tarcze strzelnicze. A zestrzelone w dużych liczbach, używano jako nawóz rolniczy. Przetrzebione grupy gołębi stawały się z kolei łatwym łupem ptaków drapieżnych.[13]

Gehenna gatunku trwała przez cały dziewiętnasty wiek. Mimo, że w połowie wieku próbowano ratować populację gołębia wędrownego, wprowadzając zakaz polowań w obszarze dwóch mil od obszarów lęgowych, to ostatnie stado liczące 250 osobników wybito w 1896 roku. Prawo zakazujące polowań na gołębie wędrowne przez okres 10 lat, wniesione do legislatury stanu Michigan w roku 1897, nie uratowało istnienia tego gatunku.[14]

Ostatni żywy gołąb wędrowny Martha zmarł 1 września 1914 roku w zoo w Cincinnati. Jej zakonserwowane ciało znajduje się w Muzeum Historii Naturalnej tamże.[15] I tylko mural Johna Ruthvena przypomina kolejną, zakończoną klęską, historię współistnienia człowieka i zwierzęcia.

Nie miały wyboru

Niedźwiedź Wojtek był – jak mówiono – „polskim żołnierzem", a równocześnie maskotką 22. Kompanii Zaopatrywania Artylerii 2 Korpusu Polskiego. Pozbawiony matki, w wieku zaledwie trzech miesięcy został sprzedany przez pastuszka polskim żołnierzom, stacjonującym koło miasta Hamadan w Iranie.[16] Tak rozpoczęła się „kariera wojskowa" niedźwiedzia. O Wojtku powstało wiele artykułów i książek opisujących rozmaite historie i przygody, w których brał udział, jednak najbardziej zasłynął dzięki swojej postawie w trakcie walk o Monte Cassino, gdzie sam przenosił ciężkie pociski i skrzynie z amunicją.[17] Moment ten upamiętnia jeden z wielu pomników niedźwiedzia, w którym przedstawiono go dźwigającego pocisk**.** Pomimo, że jego postawa przypomina postawę człowieka (niedźwiedzia uwieczniono kroczącego na dwóch łapach, a jego ramię ozdabia biało-czerwona przepaska, natomiast głowę żołnierska czapka) – zachowano tu zwierzęcy wyraz postaci. Widoczny w sposobie ułożenia łap dźwigających broń, pochyleniu głowy i wyglądzie pyska.

Niedługo po zwycięstwie, wraz z kompanami, swoimi towarzyszami broni, niedźwiedź Wojtek trafił na Wyspy Brytyjskie, gdzie w 1946 roku trafił do ogrodu zoologicznego w Edynburgu. We wspomnieniach dyrektora szkockiego zoo czytamy, że nigdy nie przeżywał on tak wielkiej przykrości, jak wtedy, kiedy widział to wolne zwierzę z tak wielką ufnością garnące się z do ludzi, a pozbawione przez nich wolności.[18]

Wojtek to jedno z milionów zwierząt wykorzystywanych podczas wojen. Ich losy doskonale upamiętniają słowa, które znajdują się na znanym pomniku autorstwa Davida Backhouse przy londyńskim Hyde Parku. Na cokole umieszczono napis, który brzmi: „Ten pomnik poświęcony jest wszystkim zwierzętom, które służyły i zginęły wraz z brytyjskimi i sprzymierzonymi siłami w wojnach i kampaniach na przestrzeni wieków. Nie miały wyboru." Kate Fowler Reeves, odnosząc się między innymi do londyńskiego pomnika, pisze: ,,Zwierzęta wykorzystywane w wojnach nie są bohaterami – są ofiarami. Nie oddają swojego życia – życie jest im zabierane. W trakcie ludzkich konfliktów zbrojnych zwierzęta wykorzystywane były jako posłańcy, do wykrywania i badania terenu oraz ratowania, jako zwierzęta pociągowe oraz na froncie. Wykorzystywano zwierzęta dla towarzystwa w okopach. W czasie pokoju natomiast, w laboratoriach przeprowadza się na zwierzętach wojenne eksperymenty."[19]

Czas pokoju

W nawiązaniu do ostatniej części wypowiedzi Reevesa, chciałabym przywołać historię pomnika Brązowego Psa. W roku 1985 National Anti-Vivisecion Society ufundowała posąg psa w Battersea Park w Londynie, aby w ten sposób uczcić cierpienia milionów zwierząt laboratoryjnych na całym świecie, ale także, by zapewnić, że cierpienie jednego psa nigdy nie zostanie zapomniane.[20]

To nie pierwszy taki pomnik. Po 75 latach figura słynnego teriera o brązowej sierści, który padł ofiarą wiwisekcji w University College w Londynie, została zastąpiona uwspółcześnioną wersją rzeźby psa. Napis pozostawiono jednak niezmieniony.

Wspomnienia o słynnym psie sięgają grudnia 1902 roku, gdy profesor Starling z University College London wykonał swoją pierwszą operację na terierze, pozbawiając go trzustki.[21] W ciągu następnych dwóch miesięcy pies żył w klatce, cierpiąc katusze. W lutym 1903 roku profesor Ernest Starling – aby sprawdzić wynik swoich badań – przeprowadził kolejną operację, której pies nie przeżył. Świadkami tamtych wydarzeń były dwie szwedzkie studentki, które przekazały bardzo szczegółowe dane National Anti-Vivisection Society.[22] Dyrektor Stowarzyszenia Stephen Coleridge od razu zauważył, że doszło do dwóch naruszeń prawa. Po pierwsze, zgodnie z brytyjskim ustawodawstwem z 1876 roku, zwierzę nie

może być używane do więcej niż jednego eksperymentu. Po drugie, w przypadku demonstracji wykładowych, które wymagają specjalnego certyfikatu, znieczulenie było obowiązkowe.[23] Coleridge pozwał University College w Londynie, jednak przegrał. Niedługo potem, w 1906 roku, staraniem Stowarzyszenia został odsłonięty pomnik, na którym widniał napis:

„Pamięci brązowego teriera, który był poddawany dwumiesięcznym wiwisekcjom wykonywanym w Laboratoriach University College w lutym 1903 roku, w trakcie których poddawany był kolejnym badaniom aż do momentu śmierci, która go uwolniła. A także pamięci 232 pozostałych psów, poddanych wiwisekcji w tym samym miejscu w roku 1902."[24]

Pomnik Brązowego Psa był niszczony kilkakrotnie w okresie wielu lat, więc w 1910 roku postanowiono go usunąć. Mimo to pamięć o nim przetrwała i – jak zostało już wspomniane – w 1985 roku stanął nowy pomnik projektu Nicoli Hicks[25]. Rzeźba prezentuje postać psa bliżej nieokreślonej rasy, przez co staje się on uniwersalnym symbolem cierpienia i śmierci nie tylko jednego małego, brązowego teriera, ale i każdego z 232 pozostałych psów oraz wszystkich zwierzęcych istot padających ofiarą ludzkich eksperymentów.

Kosmos

Pierwszym zwierzęciem, z którym kojarzymy podbijanie kosmosu, jest rosyjska Łajka. Była ona podobno bezdomną suczką, przyniesioną do radzieckiego instytutu zajmującego się przygotowaniami lotów kosmicznych prosto z ulicy. W rzeczywistości jednak zwierzęta były wykorzystywane w eksperymentach lotniczych już w osiemnastym wieku. Umieszczano je np. w balonach. Na początku dziewiętnastego wieku (w 1806 roku) Claude Ruggieri, umieszczał zwierzęta, głównie myszy i szczury, w wystrzeliwanych przez siebie w powietrze rakietach.[26]

We wczesnych latach prób kosmicznych ginęły wszystkie zwierzęta biorące w nich udział. Wśród nich znajdowało się wiele różnorodnych gatunków. Najbardziej znane to małpy i psy. Pierwsze były najczęściej wykorzystywane w eksperymentach przeprowadzanych przez Stany Zjednoczone, natomiast psy dominowały wśród „załóg" wysyłanych w kosmos przez Związek Radziecki.[27] Wśród nich była – wspomniana wcześniej – słynna suczka Łajka, uwieczniona wśród wielopostaciowej kompozycji Pomnika Zdobywców Kosmosu z 1964 roku. Jednak obok wyniosłego, socrealistycznego przedstawiania, warto zaprezentować inną interpretację artystyczną tego wydarzenia. Praca Artura Malewskiego pokazuje satelitę, przez którego szybkę możemy dojrzeć przylegający do niej pyszczek Łajki. Widać, że suczka jest w agonii. Jak pisze Dorota Łagodzka: „Praca podkreśla (...) znaczący etycznie moment okrutnej, bolesnej śmierci zwierzęcia."[28]

Przez lata prób i eksperymentów kosmicznych, wykorzystywane w nich zwierzęta ginęły w mękach, w trakcie lub krótko po zakończeniu eksperymentu. Ginęły nawet te wysyłane w balonach, służących badaniu efektów promieniowania kosmicznego.

Zwierzęta wysyłane w rakietach na orbitę okołoziemską umieszczano w aluminiowych kapsułach wyposażonych w urządzenia monitorujące ich czynności życiowe. Ograniczały one ruch zwierzęcia, które musiało pozostawać w jednej pozycji. Nic jednak nie chroniło ich bezpieczeństwa, nie mówiąc już o jakimkolwiek komforcie i humanitarnych warunkach. Między 1948 a 1951 rokiem zginęło wiele zwierząt wysyłanych w kosmos. Dopiero w 1952 roku, po raz pierwszy zwierzęta przeżyły lot kosmiczny. Nie ma jednak badań zarówno na temat wpływu przygotowań do wypraw kosmicznych na organizmy zwierząt, jak i wpływu na ich późniejsze zachowania oraz długość i jakość ich życia.

Jednym z pierwszych zwierząt, które przeżyło podróż kosmiczną, był szympans Ham.[29] W przestrzeni kosmicznej spędził tylko 15 minut, a poddany stanowi nieważkości prawidłowo wykonał wyuczone czynności. Po wylądowaniu już nigdy nie chciał zbliżyć się do kapsuły lądownika. Podróż kosmiczną przeżyła również jedyna kotka wśród zwierząt wysłanych na orbitę. Po powrocie nadano jej imię Felicite.[30] Nie na długo, gdyż wkrótce kotkę uśmiercono, aby zbadać jej mózg. Obecnie zaś zbiera się datki na budowę jej pomnika.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Uregulowanie zasad postępowania ze zwierzętami nastąpiło w 1966 roku w USA, zaś Parlament Europejski przyjął dyrektywę o ochronie zwierząt wykorzystywanych do celów naukowych w 2010 roku.[31]

Już same przygotowania do lotów były dla zwierząt traumatyczne. Tresura polegała na stosowaniu metod kar lub nagród. Obie były równie okrutne, bo albo zwierzę cierpiało ból fizyczny, albo tyło od smakołyków (nagrody) i później chorowało. Za prawidłowe wykonanie zadania, w przypadku małp, dawano banana, za nieprawidłowe wykonanie, stosowano elektrowstrząsy.[32] Testy miały na celu zbadanie fizjologicznych i psychologicznych skutków przeciążeń, dużych prędkości, stanu nieważkości, hamowania, przegrzania, wyziębienia, promieniowania, ekstremalnego hałasu i mikrograwitacji.[33]

Ćwiczeniami, jakim poddawano psy były: zamykanie w ciemnych pomieszczeniach, zakładanie ubrań ograniczających ruchy, wymuszanie braku ruchu, ograniczanie go głównie do leżenia i siedzenia. Psy musiały się nauczyć korzystania z urządzeń umożliwiających dozowanie wody i pokarmów oraz załatwiania potrzeb fizjologicznych.

Przygotowując do lotu kosmicznego słynną suczkę Łajkę, z góry zakładano jej śmierć. Aby złagodzić okrutny obraz tej śmierci w oczach osób postronnych, poinformowano opinię publiczną o przygotowanym dla niej podajniku z trucizną, który miał się uruchomić po około dziesięciu dniach.[34] W okresie przygotowań do lotu na świecie trwała zimna wojna. Wyścig zbrojeń między Związkiem Radzieckim a Stanami Zjednoczonymi dotyczył również osiągnięć w dziedzinie lotów kosmicznych. Tymi względami usprawiedliwiano też brak dbałości o bezpieczeństwo małych wykonawców ludzkich eksperymentów, czyli w konsekwencji okrutne traktowanie zwierząt dla zaspokojenia celów i ambicji człowieka. Łajka nie tylko była z góry skazana na śmierć, wiedziano, że będzie to śmierć w męczarniach. Kapsuła, w której umieszczono psa nie mogła ochronić go przed przegrzaniem. Po starcie nie odczepiła się rakieta nośna, więc wiadome było, że nie przygotowano kapsuły powrotnej. Przed startem dodatkowo zwierzę ogolono, aby czujniki przyczepione do jego ciała dokładniej odbierały dane o czynnościach życiowych. Właśnie te czujniki podały, że Łajka zginęła kilka godzin po starcie, dokładnie po siedmiu godzinach.

Pomimo tych doświadczeń i regulacji zasad postępowania ze zwierzętami z 1966 roku w USA oraz dyrektywy UE w sprawie ochrony zwierząt wykorzystywanych do celów naukowych z 2010 roku, pojawiają się informacje o kontynuowaniu procederu wysyłania zwierząt w przestrzeń kosmiczną.[35]

Podsumowanie

Przywołane historie oraz odnoszące się do nich prace, stanowią przede wszystkim pamięć bezgranicznej, ekspansji człowieka, mnożącej zwierzęce, ale także ludzkie ofiary. Jednym z powodów degradacji i dyskryminacji zwierząt jest utrwalanie antropocentrycznej perspektywy w anachronicznych myślach filozofów i uczonych, pokutujących mitach, stereotypach i zabobonach. Należą do nich między innymi słowa Kartezjusza, który pisał: „nie sposób bowiem odróżnić żywego zwierzęcia od naśladującego go automatu”[36], „okrzyk bólu, jaki możemy usłyszeć raniąc czy uderzając zwierzę, nie jest okrzykiem bólu, a jedynie dźwiękiem dzwoniących sprężyn czy uderzających o siebie krążków, jaki możemy usłyszeć, upuszczając zegarek czy mechaniczną zabawkę.”[37] Stały się one przyczynkiem do zadania pytania: co skłoniło Kartezjusza do takiego potraktowania zwierząt?[38] Jak stwierdziła Barbara Grabowska, ale także Peter Singer i Stanley Coren, miała na to wpływ doktryna chrześcijańska, odmawiająca zwierzętom możliwości posiadania nieśmiertelnej duszy.[39] Singer wskazuje, że to chrześcijaństwo najbardziej zmarginalizowało zwierzę, choć jak twierdzi, jeszcze wcześniej, może nie tak radykalnie, dokonał tego judaizm.[40] Źródłem błędnych przekonań, wierzeń oraz mitów miałaby stać się Biblia. Wykorzystywana przez człowieka głównie dla zrozumienia sensu własnego istnienia. Nie jest ona jedynym podłożem hierarchizacji gatunkowej, w której człowiek zyskuje pozycję uprzywilejowaną, niemniej jednak staje się ona wyraźnym źródłem manipulacji słowem. Znane są powszechnie fragmenty Biblii

opisujące powstanie świata, stworzenie człowieka i jego panowanie nad „wszystkim co żyje", brakuje natomiast dogłębnej interpretacji dotyczącej stworzenia zwierząt. W pierwszej księdze Starego Testamentu określa się je mianem *nefesz*, oznaczającym istotę, ducha, duszę. Jest to pojęcie, którym opisano również człowieka. Biblia, jako źródło doktryny chrześcijańskiej, która w głównej mierze opanowała myśl i postawę człowieka Europy Zachodniej (a ten – znaczną część postawy reszty świata), staje się podstawowym narzędziem dla przewartościowania utartych schematów, wierzeń i mitów. Narzędziem, które „odebrało", ale jest też w stanie „przywrócić" utraconą przez tysiąclecia „duszę" zwierząt. Czyli jednocześnie nadać im świadomość, zmienić ich pozycję, naruszając jednak tę ludzką. A to – jak stwierdzono – „powoduje poczucie zagrożenia, związane z utratą własnego miejsca w uporządkowanej strukturze, podważa podziały uważane za oczywiste."[41] Dlatego też należy przeformułować i zdecentralizować pojęcie „człowiek", co pozostaje w ścisłym związku z myślą posthumanizmu, która ma (między innymi) za założenie zmienić podmiot emancypacji rozumiany w kontekście człowieka, włączając w jego obręb „wszystkie potwory, wszystkich ludzkich Innych (dodałabym także: Nieludzkich), którzy byli represjonowani przez proces humanizacji."[42] Umożliwi to szerzenie Nieludzko-ludzkich „stref kontaktu", wychodzących poza łączące doznanie śmierci.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Dorota Łagodzka, „Śmierć zwierząt w sztuce współczesnej na przykładzie *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry," w *Śmierć zwierzęcia współczesne zootanatologie*, red. Marzena Kotyczka (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 118.

[2] Jessica Ulrich, „Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)," w *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodzka (Warszawa: Wydawnictwo Insytutu Badań Literackich PAN, 2015), 88.

[3] Jessica Ulrich, „Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)"...

[4] Ibidem.

[5] Éric Baratay, „Żywoty męczenników," w *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie* (Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2017), 199.

[6] Rebecca Kreston, „Paved With Good Intentions: Mao Tse-Tung's Four Pests Disaster," *Discover. Science for the curious*, dostępny 04.06.2018, https://www.discovermagazine.com; zobacz także: https://www.chineseposters.net, dostęp: 04.06.2018.

[7] Delia Davin, *Mao Zedong* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 2000), 58–67; Waldemar J. Dziak, Jerzy Bayer, *Mao. Zwycięstwa, nadzieje, klęski* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk Collegium Civitas, Wydawnictwo Trio, 2007), 181–198.

[8] Delia Davin, *Mao Zedong*; Waldemar J. Dziak, Jerzy Bayer, *Mao. Zwycięstwa, nadzieje, klęski.*

[9] Kreston, „Paved With Good Intentions: Mao Tse-Tung's Four Pests Disaster."

[10] Tania Branigan, „China's Great Famine: the true story," *The Guardian*, dostępny 04.06.2018, https://www.theguardian.com.

[11] Donald. E. Hulbert, „360 Degree View of Martha, the Last Passenger Pigeon", dostępny 06.06.2018, https://www.vertabrates.si.edu.

[12] „The Passenger Pigeon," Department of Vertebrate Zoology, National Museum of Natural History in cooperation with Public Inquiry Services, Smithsonian Institutionev. 3/01, dostępny 06.06.2018, https://www.si.edu/spotlight/passenger-pigeon.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Hulbert, „360 Degree View of Martha, the Last Passenger Pigeon."

[16] Wiesław A. Lasocki, „Historia Wojtka," w *Zwierzęta i żołnierze* (Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1996), 51.

[17] Ibidem, 51–58; zobacz także: Bibi Dumon Tak, *Niedźwiedź Wojtek na żołnierskim szlaku* (Zakrzewo: Wydawnictwo Replika, 2016); Aileen Orr, *Niedźwiedź Wojtek*: niezwykły żołnierz Armii Andersa (Zakrzewo: Wydawnictwo Replika, 2017).

[18] Lasocki, „Historia Wojtka," 57.

[19] Kate Fowler-Reeves, „Zwierzęta ukryte ofiary wojen," tłum. Marta Paciorkowska, http://paciorkowska.blogspot.com, dostępny 10.11.2018, http://paciorkowska.blogspot.com/2010/01/zwierzeta-ukryte-ofiary-wojen.html.

[20] „The little brown dog," The National Anti-Vivisection Society, dostępny 05.06.2018, http://www.navs.org.uk/about_us/24/0/286/; Joe Cain, *The Brown Dog in Baterrsea Park* (London: Euston Grove Press, 2013), 32.

[21] „The Passenger Pigeon," Department of Vertebrate Zoology, National Museum of Natural History in cooperation with Public Inquiry Services, Smithsonian Institutionev. 3/01.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Cain, *The Brown Dog in Baterrsea Park*

[26] Elizabeth Dohrer, „Laika the Dog and the first Animals in Space," *Space*, dostępny 07.06.2018, https://www.space.com; Leon Golub i Jay M. Pasachoff, *The solar corona* (Cambridge: University Press, 2009), 21–34.

[27] Colin Burgess, Chriss Dubbs, *Animals in Space: From Research Rockets to the Space Shuttle* (Berlin: Praxis Publisching, 2007), 39–48.

[28] Dorota Łagodzka, „Łajka," dostępny 07.06.2018, http://niezla-sztuka.blogspot.com/2014/11/ajka.html.

[29] Dohrer, „Laika the Dog and the first Animals in Space."

[30] Ibidem

[31] Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady Europy 2010/63/UE z dnia 22 września 2010 r. w sprawie ochrony zwierząt wykorzystywanych do celów naukowych (Dz. U. L 276).

[32] Dohrer, „Laika the Dog and the first Animals in Space."

[33] Ibidem.

[34] Colin Burgess i Chriss Dubbs, *Animals in Space: From Research Rockets to the Space Shuttle* Berlin: Praxis Publisching, 2007, s. 18.

[35] Dohrer, „Laika the Dog and the first Animals in Space."

[36] René Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przekład, słowo od tłumacza, przypisy W. Wojciechowska (Warszawa 1981), 65.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

[39] Ibidem.

[40] Peter Singer, *Wyzwolenie zwierząt* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004), 109.

[41] Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002),28.

[42] Magdalena Hoły-Łuczaj, „Posthumanizm. Między metafizyką, a etyką," *Kultura i wartości* nr 1 (2015): 45–46.

Bibliografia

Baratay, Éric. „Żywoty męczenników." W *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie*, 199–256. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2017.

Branigan, Tania. „China's Great Famine: the true story." *The Guardian*. Dostępny 04.06.2018. https://www.theguardian.com.

Burgess, Colin i Dubbs Chriss. *Animals in Space: From Research Rockets to the Space Shuttle*. Berlin: Praxis Publisching, 2007.

Cain, Joe. *The Brown Dog in Baterrsea Park*. London: Euston Grove Press, 2013.

Davin, Delia. *Mao Zedong*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 2000.

Descartes, René. *Rozprawa o metodzie*. Przekład, słowo od tłumacza, przypisy Wanda Wojciechowska. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1981.

Dohrer, Elizabeth. „Laika the Dog and the first Animals in Space." *Space*. Dostępny 07.06.2018. https://www.space.com

Dumon Tak, Bibi. *Niedźwiedź Wojtek na żołnierskim szlaku*. Zakrzewo: Wydawnictwo Replika, 2016.

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady Europy 2010/63/UE z dnia 22 września 2010 r. w sprawie ochrony zwierząt wykorzystywanych do celów naukowych (Dz. U. L 276).

Dziak, Waldemar J. i Jerzy Bayer. *Mao. Zwycięstwa, nadzieje, klęski*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk Collegium Civitas, Wydawnictwo Trio, 2007.

Fowler-Reeves, Kate. „Zwierzęta ukryte ofiary wojen." Tłum. Marta Paciorkowska. Dostępny 10.11.2018. http://paciorkowska.blogspot.com/2010/01/zwierzeta-ukryte-ofiary-wojen.html.

Golub, Leon i Jay M. Pasachoff. *The solar corona*. Cambridge: University Press, 2009.

„Great Leap Forward (1956-1960)." W Gallery of Chinese propaganda posters. International Institute of Social History, Amsterdam, and Stefan R. Landsberger (University of Amsterdam, Leiden University) Dostępny 04.06.2018. https://chineseposters.net/gallery/theme-04.php.

Hoły-Łuczaj, Magdalena. „Posthumanizm. Między metafizyką, a etyką." *Kultura i wartości* nr 1 (2015): 45–46.

Hulbert, Donald. E. „360 Degree View of Martha, the Last Passenger Pigeon." Dostępny 06.06.2018. https://www.vertabrates.si.edu.

Kowalczyk, Izabela. *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002.

Kreston, Rebecca. „Paved With Good Intentions: Mao Tse-Tung's Four Pests Disaster." *Discover. Science for the curious*. Dostępny 04.06.2018. https://www.discovermagazine.com.

Lasocki, Wiesław A. „Historia Wojtka." W *Zwierzęta i żołnierze*, 51–58. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1996.

Łagodzka, Dorota. „Śmierć zwierząt w sztuce współczesnej na przykładzie *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry." W *Śmierć zwierzęcia współczesne zootanatologie*, red. Marzena Kotyczka, 117–138. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.

Łagodzka, Dorota. „Łajka." Dostępny 07.06.2018. http://niezla-sztuka.blogspot.com/2014/11/ajka.html.

Orr, Aileen. *Niedźwiedź Wojtek: niezwykły żołnierz Armii Andersa*. Zakrzewo: Wydawnictwo Replika, 2017.

Singer, Peter. *Wyzwolenie zwierząt*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004.

„The little brown dog." The National Anti-Vivisection Society. Dostępny 05.06.2018. http://www.navs.org.uk/about_us/24/0/286/.

„The Passenger Pigeon." Department of Vertebrate Zoology, National Museum of Natural History in cooperation with Public Inquiry Services, Smithsonian Institutionev. 3/01. Dostępny: 06.06.2018, https://www.si.edu/spotlight/passenger-pigeon.

Ulrich, Jessica. „Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Psio-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej)." W *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka, 88–106. Warszawa: Wydawnictwo Insytutu Badań Literackich PAN, 2015.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/12
Revolution Now!

Anna DZIERŻYC-HORNIAK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych

„TIME FOR REVOLUTION/ REVOLLUSION" AWANGARDA MIĘDZY PRZESZŁOŚCIĄ A TERAŹNIEJSZOŚCIĄ, ARCHIWUM A PERFORMANSEM

Można pokusić się o stwierdzenie, że kultura współczesna jest tak przywiązana do swej przeszłości, że wręcz fetyszyzuje ślady dawnej rzeczywistości. Praktyką artystyczną stało się wyciąganie jej na światło dzienne z czeluści wszelkiego rodzaju archiwów. „Gorączką archiwalną"[1] zaraziła się między innymi Anna Baumgart, która zaprosiła do współpracy Andrzeja Turowskiego, w efekcie czego powstał wspólny projekt obejmujący film *Zdobywcy słońca* i książkę *Parowóz dziejów* (2012). Dość przewrotnie zreinterpretowali oni marzenia rosyjskich konstruktywistów zaklęte w pociągu agitacyjnym z Moskwy do Berlina. Chciałabym się przyjrzeć, jakimi metodami i za pomocą jakich zabiegów się to dokonało. Przywołaną w ten sposób tradycję awangardy, zawierającą się niejako w haśle *time for revolution*, zestawię z postawą manifestowaną w wieloznacznej pracy Nasana Tura. Jego *Time for Revollusion* (2008) jest współczesnym komentarzem do ideologii politycznych obecnych w naszej codzienności, które uwidaczniają się również w pejzażu miejskim. To kreuje według mnie ciekawą poznawczo sytuację, w której „poetyka historyczna" i „kłopoty z fikcją", powstałe w dialogu artystyczno-naukowym Baumgart i Turowskiego, zderzają się z praktyką badania napięć między działaniami publicznymi a bezczynnością, przedstawianą przez artystę tureckiego pochodzenia. Zderzenie to pozwoli jednakże odnieść się do tradycji Wielkiej Awangardy i ukazać jej niejednoznaczne oblicze w sztuce współczesnej.

Swoje przemyślenia zamierzam oprzeć na dwóch konstruktach pojęciowych, które – choć oczywiście mają dłuższą historię – opisują ostatnie zmiany w badaniach humanistycznych, a tak-

że w myśleniu i działaniu o/w sztuce. Z jednej strony to tzw. zwrot historiograficzny, powiązany ze wspomnianą już gorączką archiwalną, który posłuży mi jako punkt wyjścia do prowadzenia rozważań. Z drugiej strony, kierunek, jaki pragnę im nadać, wyznacza zwrot performatywny, a więc szczególne zainteresowanie działaniem i jego wielorakimi aspektami, ujęte w bardzo pojemnej kategorii performansu.

Niewątpliwie w dzisiejszej praktyce i teorii artystycznej metafora archiwum jest pojęciem bardzo często przywoływanym i stosowanym, a obowiązek spoglądania w przeszłość jawi się jako coś nieodzownego. W odpowiedzi na kryzys historii jako dyscypliny naukowej to właśnie sztuka – jak przekonuje Dieter Roelstraete, tłumacząc pojęcie zwrotu historiograficznego – stała się swoistym medium, przejmując miejsce historii w tworzeniu narracji o pamięci i przeszłości, a zarazem chroniąc przed zapomnieniem.[2] Sytuację tę precyzyjnie opisuje Mark Godfrey w eseju „The Artist as Historian" (2007), wskazując, że badania historyczne wydają się wiodącym sposobem tworzenia sztuki współczesnej.[3] Tym samym warsztaty pracy artysty i historyka (w analizowanym tu przypadku możemy doprecyzować: historyka sztuki) często są bardzo podobne. Powiązane są one bowiem ściśle z tym, co można określić mianem działalności archiwalnej, badań archiwalnych czy też archiwalnej formy badań. A zatem archiwum i wszelkie jego odmiany, także w postaci metafor i figur myślowych, ustawiają w tym kontekście zarówno sposób myślenia o sztuce, jak i styl pracy artystycznej.

Tak też dzieje się we wspólnym projekcie Baumgart i Turowskiego, będącym filmowo-książkową opowieścią – czy może raczej swego rodzaju śledztwem – dotyczącą losów i zawartości tzw. pociągu agitacyjnego. W latach dwudziestych dwudziestego wieku pociąg ten został wysłany z Moskwy do Berlina z kolekcją sztuki rewolucyjnej, aby wesprzeć Niemiecką Partię Komunistyczną oraz tchnąć rewolucyjny zapał w zachodnich artystów i społeczeństwo. W poszukiwaniu zaginionego pociągu, prowadzonym przez uznanego historyka sztuki i artystkę sztuk wizualnych, kluczową wydaje się dla mnie kwestia krytycznego spojrzenia na historię awangardy i jej dzisiejszy potencjał (moc) do aktywowania działań. Można to ująć właściwie słowami Paula Clarka: „Nie potrzebujemy historii, która ocala w jakimkolwiek sensie tego słowa. Potrzebujemy historii i archiwów posiadających moc performatywną i dających się przedstawić na scenie".[4]

Dla Turowskiego praca w archiwum i zaangażowanie w historię to naturalne podejście badacza. Strategia tego historyka sztuki jednak ewoluowała. W klasycznej już publikacji *Konstruktywizm polski* (1981), wykorzystując perspektywę strukturalistyczną, chronologicznie wyodrębniał i rekonstruował on nurt konstruktywistyczny polskiej awangardy, aby następnie w książkach *Awangardowe marginesy* (1998) i *Budowniczowie świata* (2000) – jak wyjaśniał – porzucić binarny świat i towarzyszący mu dialektyczny dyskurs na rzecz „marginesów" i „pęknięć", pozwalających przezwyciężyć zakorzeniony model myślenia modernistycznego.[5] W *Malewiczu w Warszawie* (2002) rozwinął tę koncepcję, starając się na podstawie pozornie niewiele znaczącego wydarzenia przeprowadzić zasadniczą rewizję z dawna ustalonych porządków historii sztuki. Należy przy tym zaznaczyć, że ugruntowaną sławę wybitnego znawcy sztuki rewolucyjnej Turowski zawdzięcza w dużej mierze właśnie udokumentowanej, żmudnej pracy materiałowej, archiwalnej, dokumentacyjno-fotograficznej, dlatego też pozornie nie ma podstaw, aby uznać, że w przypadku *Parowozu dziejów* jest inaczej.

Z kolei Baumgart w swojej twórczości właściwie od początku przeplata zainteresowanie cielesnością i płcią kulturową z badaniem historycznego kształtowania się tożsamości indywidualnych i zbiorowych.[6] Historia obecna jest w jej sztuce w różnej skali i różnych odcieniach – artystka przywołuje wielką wojnę ojczyźnianą ze słynnego rosyjskiego melodramatu (film *Prawdziwe*, 2001), tragiczne losy uciekinierów z Berlina Wschodniego z lat sześćdziesiątych (rzeźba *Mur*, 2008), getto warszawskie (instalacja *Wielokropek*, 2009–2010), symbole rewolucyjne (cykl *Rewolucja to nie kolacja*, 2010), przymusową prostytucję w obozach koncentracyjnych (film *Świeże wiśnie*, 2010) czy też temat rozliczenia z nazizmem i wolności słowa (film *§1000*, 2014). Inspiracją i bazą dla tych ostatnich projektów, jak

i omawianych w tym artykule *Zdobywców słońca*, stały się kwerenda archiwalna i pogłębione badania historyczne. Choć artystka mówi o sobie, że w pracy najczęściej polega na „wizualnym impulsie archiwalnym", którego efektem jest „wyłowienie" z archiwum obrazu danego zdarzenia,[7] to przygotowania do omawianego projektu zabrały jej dwa lata. Podążając za tym impulsem, udała się do Niemiec i Rosji, odwiedziła między innymi Rosyjskie Państwowe Archiwum Dokumentów Filmowych i Fotograficznych, gdzie szukając śladu pociągów agitacyjnych, na starych stołach montażowych przeglądała taśmy filmów propagandowych. „W *Zdobywcach słońca* jestem cierpliwą archiwistką przekopującą się przez zwoje zakurzonych taśm filmowych, badaczką" – wspominała artystka.[8] To doświadczenie bycia w archiwum ukształtowało jej wyobraźnię. Mówiła dalej: „znalazłam unikatowe i zupełnie w Polsce nieznane filmy wyreżyserowane i zagrane przez Włodzimierza Majakowskiego, filmy agitacyjne z elementami animacji. Poruszył mnie entuzjazm, uniesienie tamtych lat jeszcze nie skażonych terrorem."[9]

Omawiając zjawisko gorączki archiwalnej, Andrzej Leśniak wskazuje jednakże na niebezpieczeństwo, jakie ona ze sobą niesie – stępienia krytycznego ostrza wobec historii na rzecz wytwarzania wzniosłego doświadczenia, wynikającego z wielkości i wagi przedstawianego zbioru artefaktów.[10] Wydaje się, że projekt *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów* uniknął tej pułapki. Sytuować go można raczej w kategorii kontrpamięci czy też pamięci alternatywnej. Autorzy podeszli do archiwum każdy na swój sposób.

Twórczyni *Zdobywców słońca*, aby opanować materię archiwalną, powołała własną drużynę ekspertów. Znaleźli się w niej specjaliści od ruchu robotniczego i rewolucyjnego Florian Nowicki i Zbigniew Marcin Kowalewski, pasjonat śledztw z okresu II RP Wiktor Rusin, historyczka sztuki Ewa Witkowska, a także znany dokumentalista Grzegorz Pacek, który pomógł Baumgart we właściwym, a więc stylizowanym na dokument montażu filmu. Co ważne, artystka potraktowała archiwalia jako *found footage*, czyli znaleziony materiał filmowy, który stał się tworzywem dla jej opowieści. Z jednej strony, sięgnęła po filmy propagandowe (z pojazdami agitpropu), autentyczne kroniki filmowe (sugestywne obrazy z przemawiającym Włodzimierzem Leninem i łopoczącą wielką czerwoną flagą) i niemy film Majakowskiego. Z drugiej zaś, nakręciła własne sekwencje: Turowskiego „w działaniu", swoich ekspertów zaprezentowanych jako „gadające głowy", rosyjskiego artystę ujawniającego rodzinną tajemnicę o Kazimierzu Malewiczu w Berlinie, a nawet scenkę rodzajową przedstawiającą Teresę Żarnowerównę w rozpaczy po śmierci Mieczysława Szczuki. Ta formuła artystycznego recyklingu, traktującego utwór pierwotny jako surowiec wtórny, z którego powstaje nowe dzieło, miała wywołać pożądane w tym przypadku poczucie realizmu. Warto tu jednak przypomnieć, że prawda w *found footage* nie polega na śledzeniu historii z życia wziętej, tylko na śledzeniu fikcji w taki sposób, aby stwarzała ona nieodparte wrażenie prawdy. Coś, co wygląda autentycznie, a przy tym sugestywnie, może nas przyciągnąć i tym samym zaangażować. W efekcie końcowym powstał przekonujący dokument, w którym – jak oceniał Jörg Heiser – „wyrafinowany, autorski styl opowiadania łączy się z zabiegami typowymi dla gatunku: wypowiedziami świadków i uczonych, sugestywnym użyciem muzyki, przekonującym głosem lektora komentującym rytmiczne sekwencje materiału – wszytko to skłania widza do tego, by uwierzył w to, co się mówi".[11]

Turowski – jako specjalista od archiwów – zapełnił z kolei swoją opowieść historycznymi faktami, postaciami, wydarzeniami i datami, a także starymi fotografiami i przypisami naukowymi, odsyłającymi do literatury i archiwów. Sięgnął zatem po właściwy surowiec historyka sztuki, ujawniający się niejako w symptomie „gorączki archiwalnej". Pierwsze fragmenty tekstu, przywołujące „tajemnicę paczki obwiniętej gazetą", i tytuły kolejnych podrozdziałów (jak „Akcja przenosi się do Warszawy", „Tajne pismo MSW i pojedynek Szczuki", „Z kim pertraktował Strzemiński w Paryżu i co zdarzyło się w Koluszkach?") pokazują jednakże zgoła inny charakter tej narracji. Sensacyjny wymiar *Parowozu dziejów* współgra tutaj z aurą tajemnicy i figurą detektywa-szpiega, sugestywnie narzucaną nam w filmie Baumgart odpowiednią kolorystyką i kadrami. Autor nie jest już jedynie naukowcem, ani tym bardziej eksper-

tem w postaci „gadającej głowy" z tradycyjnego dokumentu, tylko raczej „badaczem w działaniu". W którymś momencie staje się jednak jasne i podejrzenie przeradza się w pewność, że Turowski odwołuje się w części do nieistniejących źródeł i fabrykuje niektóre fakty, przedstawiając tym samym nie rozprawę naukową, tylko swoistą historyczną powieść detektywistyczną. Ewa Domańska przekonywała, że z tej postawy – rozdartej między zdemitologizowaną przeszłością a niepewną przyszłością – zrodził się performans artystyczny. Pisała: „swoją książką [Turowski] prowokuje, chcąc sprawdzić jeszcze raz, czy badacz (także artysta) może zmienić świat (także historyków sztuki) poprzez wywołanie kryzysu, wzbudzenie niepokoju".[12] I trudno się z tym nie zgodzić. On sam wyjaśnił w katalogu wystawy przedstawiającej wspólny projekt, że zawsze interesowała go granica między badaczem i kuratorem a artystą, między historykiem a pisarzem i że jeżeli granice służą podziałom, to należy je przekraczać.[13] Warto w tym miejscu przypomnieć, że od czasów studenckich Turowski blisko współpracował ze środowiskiem artystów, w tym z poznańską odNOWĄ, warszawską Galerią Foksal czy też Kantorowskim teatrem Cricot 2. Współpraca ta wychodziła poza schemat działania i rolę historyka sztuki, czego przykładami są chociażby aktywne tworzenie programu działalności artystycznej Galerii Foksal i takie teksty (manifesty), jak *Żywe archiwum* (1971), *Dokumentacja* (1971), *Kolekcja* (1978). Zgodzić się więc należy z Marią Poprzęcką, która pisała, że Turowski z pewnością zbliżył się do sztuki jako artysta, gdyż nie tylko sztukę bada – on ją współtworzy.[14]

Można zatem powiedzieć, że w projekcie *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów* Baumgart i Turowski z jednej strony się uzupełniają, przedstawiając autonomiczne wyniki własnej pracy, a z drugiej – zamieniają się niejako rolami. Naukowiec staje się artystą, a artystka – badaczką archiwistką. Łączy ich jednakże wspólna postawa, którą charakteryzuje podmiotowe czy też – jak próbuję wykazać – performatywne widzenie historii. Przypadek Turowskiego jest tu być może bardziej wyrazisty. Autor *Budowniczych świata* ukazuje losy pociągu przez pryzmat bohaterów wydarzeń (a więc ich sprawców), ale przede wszystkim jednak czyni to jako podmiot będący inicjatorem opowieści. To przemieszczenie pozycji badacza i zmiana ujęcia jego roli poprzez porzucenie dystansu na rzecz interwencji w tradycję jest zarazem jednym z ważniejszych wyznaczników zmiany we współczesnej humanistyce określanej mianem „zwrot performatywny". Drugim, jeszcze istotniejszym jego wymiarem jest skupienie uwagi na kwestii performatywności rozumianej jako sprawczość. Innymi słowy, zamiast analiz i interpretacji tekstu (i świata widzianego jako tekst) – co dotyczyło nurtów związanych z szeroko rozumianym postmodernizmem – proponuje się spojrzenie na praktykę i działanie, ale nie jako „przedmiot" czy „rzecz". W tym układzie o wiele ważniejsza staje się metafora świata rozumianego jako performans, w którym się uczestniczy. Jeden z ojców performatyki (*performance studies*) Richard Schechner pisał wprost, że sprowadza się ona do analizy „co ludzie robią, kiedy to właśnie robią".[15] Badając zwrot performatywny, Domańska zauważyła, że manifestuje się on również – co istotne w kontekście prowadzonych tu rozważań – w przesunięciu punktu ciężkości z kontemplacyjnej refleksji nad światem i człowiekiem na bunt wobec zastanej rzeczywistości i aprobatę zmiany.[16]

W tym kierunku prowadzi nas właśnie wspólny projekt *Zdobywcy słońca/Parowóz dziejów*. Kluczową kwestią jest budowanie przestrzeni dla buntu i oporu, co – jak pokazuje opowieść o losach pociągu agitacyjnego – może czynić i badacz, i artysta. Z książki i filmu wyłania się przekonanie, że to sztuka mimo wszystko może aktywnie oddziaływać na rzeczywistość – jednak nie tyle w kategoriach rewolucji, która jest utopią, ile bardziej poprzez budzenie niepokoju. A zatem nie rewolucja, tylko – co najwyżej – rebelia. Nie jest przypadkiem, że przywołany w filmie apel Malewicza do młodzieży ilustrowany jest ujęciami z demonstracji ruchu Occupy Wall Street (2011),[17] a obrazom zawieruchy rewolucyjnej w Rosji towarzyszą nawoływania uczestników protestów w Nowym Jorku. W ten sposób przeszłość łączy się z teraźniejszością. W tym miejscu zbiegają się więc stanowiska Baumgart i Turowskiego, jakkolwiek ona skupia się na artystach (zdobywcach słońca), a on – na historii i rewolucji (parowozie dziejów). Pozwoliło to im w ramach projektu po-

rozumieć się, współpracować – czasem niezależnie i z dala od siebie – a w konsekwencji wypracować efekt w postaci tekstu i obrazu jako jednej instalacji, mieszczącej się we wspólnej przestrzeni wyobrażeniowej.

Wezwania do rewolucji, uosabiane w haśle *time for revolution*, wciąż się jednak pojawiają. Można przywołać tu Antonia Negri, włoskiego badacza rewolucjonistę, który właśnie tym tytułem opatrzył dwa eseje napisane na przestrzeni dwóch dekad, w więzieniu i na wolności.[18] Autor zadaje w nich to samo pytanie o możliwość oporu w społeczeństwie całkowicie zawładniętym przez kapitalizm. Identyczne hasło pojawia się też w innych kontekstach, wyznaczanych z kolei przez kulturę popularną. Możemy zobaczyć je niemal wszędzie: na okładkach płyt, w tytułach wystaw, na T-shirtach czy fasadach budynków na całym świecie. Staje się więc ono sloganem, który coraz mniej znaczy, choć łatwo trafia do naszej świadomości i wywołuje akceptację. Po to hasło sięga również Tur, artysta tureckiego pochodzenia, urodzony i pracujący w Niemczech. Stwierdzenie „czas na rewolucję" stało się według niego znakiem dążenia do zmian, ale być może znakiem już zużytym. W swojej pracy *Time for Revollusion* (2008) Tur pokazuje artystę malującego graffiti na murze, a więc artystę w działaniu. Działanie to ukazane jest w bardzo prostej, fotograficznej formie, ale zarazem uderzającej w wyrazie. Nie każdy jednak na pierwszy rzut oka zauważy, że najważniejsze słowo w haśle zostało przez twórcę nieco zniekształcone. Słowo *revollusion* powstało ze skrzyżowania dwóch angielskich wyrazów: *revolution* (rewolucja) i *illusion* (iluzja).[19] Dzięki temu zabiegowi pojęcie rewolucji ukrywa w sobie słowo „iluzja". Wielu ludzi nawet nie zwróci uwagi – co także jest częścią gry artysty – że w tym podprogowym sprzężeniu obu pojęć można widzieć swego rodzaju przyznanie się, że idea rewolucji okazała się porażką. Owa zbitka wyrazowa otwiera jednak przestrzeń dla nowego sposobu odczytania całego hasła. Z jednej strony, dzięki temu prostemu zabiegowi usunięty został cały ciężar znaczeniowy stwierdzenia *time for revolution*. Z drugiej zaś – i to zdaje się nam mówić Tur – rewolucja dokonała się dawno temu, z tego pojęcia, kiedyś tak znaczącego w historii, ostał się teraz jedynie komercyjny slogan z języka reklamy i marketingu. Nie można w tym miejscu nie przywołać innej pracy niemieckiego artysty – *Berlin says…* (2008), która w punkcie wyjścia jest niejako powtórzeniem zabiegu opisanego wyżej, ale o innych jeszcze konsekwencjach. Tur tym razem przeprowadził performans, malując sprayem na ścianie setki napisów graffiti, zebranych z fasad budynków w Berlinie. Efektem była całkowicie zamalowana ściana i – oczywiście – zupełnie nieczytelny przekaz końcowy wszystkich przedstawionych haseł.

Można zatem uznać, że w obu przypadkach mamy do czynienia z performansem z perspektywy zarówno lingwistycznej (w ujęciu Johna Austina), jak i antropologiczno-kulturowej (w nawiązaniu do Richarda Schechnera).[20] Wezwanie do rewolucji jest przecież swoistym performatywem,[21] a więc wypowiedzią implikującą określone skutki w świecie, która nie tyle „coś opisuje", ile raczej „coś czyni". Ważny tu jest ów sam fakt wypowiadania się, akt komunikacji o charakterze sprawczym, akt konstytuujący działanie. U Tura przekaz ten znajduje się w centrum, wyróżniony rozmiarem i czerwonym (ostrzegawczym) kolorem sprayu – nie sposób go przeoczyć. Zabiegi te są również widoczne w wielu scenach w *Zdobywcach słońca* i na kartach *Parowozu dziejów*. W obu dziełach narracja wyraźnie prowadzona jest z pełną świadomością sprawczej funkcji języka, tkwiącej w nim mocy przyczynowej, możliwości działania za pomocą słów. Co więcej, czy wiary tej nie podzielali – oczywiście w pewnym uproszczeniu przyjętym na potrzeby niniejszej analizy – również radzieccy konstruktywiści, angażujący się w ideę pociągów propagandowych? Te tzw. agitpojazdy, jak „Czerwony Kozak", „Czerwona Gwiazda" czy też tropiony przez Turowskiego i Baumgart „Czerwony Klin", obklejone plakatami i hasłami, w imię rewolucji przemierzały terytorium Rosji, docierając do jej najdalszych zakątków.[22] W nich oto tekst (z pomocą obrazu) łączył się z działaniem: organizowane w wagonach prelekcje, dyskusje, wystawy, ulotki rozdawane na poszczególnych stacjach miały wywołać zamierzony efekt i być może tak się działo, zważywszy na szczególną popularność agitpojazdów w pierwszych latach rewolucji. Bez wątpienia po-

ciągi te symbolizowały wówczas nowoczesność, a pojawiając się w krajobrazie mieszkańców ogromnego kraju, dokonywały zarazem zmiany tej przestrzeni publicznej.

Z drugiej strony, performans – czy też szerzej mówiąc, coś, co można nazwać performatywnym – odnosi się do tego, co tworzone jest na bieżąco, na oczach widza, w określonych okolicznościach czasowo-przestrzennych. Fernando De Toro, opierając się na teorii interakcji symbolicznej Ervinga Goffmana, proponuje nazywać performansem sytuację, w której obecni są performer, przestrzeń i publiczność. „Podstawowym i konstytutywnym warunkiem tej relacji jest założenie, że ktoś musi znajdować się w przestrzeni gry i zwracać się do widza. (…) Ta definicja (…) uznaje, że istnieje szeroka gama performansów i że ta gama obejmuje również przedstawienie".[23] Wydaje mi się, że – jeśli rozszerzymy pojęcie publiczności – takim performerem w filmie Baumgart jest Turowski, tak samo jak Tur w swoim *Time for Revollusion*. W tym kontekście performer traktowany powinien być jako *homo agens*, czyli ktoś, kto powołuje do istnienia zjawiska i dokonuje aktu ich nazwania (zdefiniowania/wskazania). Interpretacja ta jest jeszcze bardziej trafna, gdy sięgniemy po *Słownik terminów teatralnych* Patrice'a Pavisa, w którym to performer określany jest między innymi jako opowiadacz, występujący we własnym imieniu, przedstawiający własne „ja" i swoją biografię, w „bezpośrednim związku z sytuacją wypowiedzenia i otaczającymi go przedmiotami".[24] Odróżnia go to od aktora, który jedynie przedstawia postać i grając, udaje, że nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest aktorem. Co więcej, należy przecież pamiętać – o czym przekonywał Jeffrey Alexander – że sukces performera w dużej mierze zależy od tego, czy uda się mu wywołać w odbiorcach poczucie (choćby tylko pozorne) autentyczności.[25] Turowski, jako prawdziwy badacz rosyjskiej awangardy rewolucyjnej, idealnie sprawdza się w tej roli. On właściwie swoją osobą legitymizuje cały projekt.

Sytuacja performatywna, jaką kreuje autorka *Zdobywców słońca*, przywodzi też na myśl koncepcję tzw. wykładów peformatywnych. W pewien szczególny sposób sytuacja ta łączy moim zdaniem performatywność w aspekcie lingwistycznym i kulturowym, będąc przecież „scenicznie zaaranżowaniem odgrywanej sytuacji" odnoszącej się do określonych badań. Można wyróżnić kilka etapów składowych tego procesu, który wykorzystywany jest między innymi przez etnografię performatywną.[26] Mamy więc postawienie pytań badawczych („co się stało z pociągiem agitacyjnym, który wyruszył z misją do Berlina?"), prowadzenie badań w terenie (wyjazdy do archiwów w Niemczech i Rosji, wywiady z ekspertami), wykorzystanie przeżyć osobistych (gorączka archiwalna i wcześniejsze doświadczenia Baumgart z gatunkiem *mockumentary[27]),* organizację „tekstu" wokół kluczowej metafory (agitpojazd i zdobywcy słońca), opracowanie sposobu przedstawienia badań przed publicznością (w formie filmu i książki, we współpracy ze specjalistami w danej dziedzinie), ukazanie wielu punktów widzenia (swoje domysły na temat losów pociągu przedstawiają historycy i pasjonaci). Końcowy sposób prezentacji jest równie ważnym elementem tego procesu. W ten sposób przełamywane są granice między tym, co naukowe, a tym, co codzienne, między wiedzą ekspercką a wiedzą lokalną, czy też wreszcie między sztuką a doświadczeniem życia tu i teraz. Warunek ten spełniają w dość oczywisty sposób *Zdobywcy słońca*, ale również *Parowóz dziejów*. W tym aspekcie uwidacznia się rola Baumgart, która jawi się jako swoista *archive thinker* w rozumieniu Uriela Orlowa. Wyróżnił on bowiem trzy tendencje w tzw. sztuce archiwalnej, dzieląc twórców na konstruktorów (*archive makers*), użytkowników (*archive users*) i myślicieli (*archive thinkers*) – ci ostatni realizują projekty pogłębiające namysł krytyczny nad instytucją archiwum.[28] Baumgart jako artystka badaczka tworząca *performance as research* prowadzi nas od archiwum do performansu, reinterpretując makro- i mikrohistorie oraz osadzając je w teraźniejszości. Jej praca, jakkolwiek wychodzi od tradycji awangardy, staje się właściwie komentarzem do współczesności. Jak przekonuje Magdalena Rewerenda: „film Baumgart staje się tym samym symptomem określonych zjawisk, modeli interpretacyjnych i historycznych fantazji. Przejmuje funkcję »archeologicznego performatywu«, gdy w starciu z obiektem archiwalnym nie pyta: »co to jest?«, tylko »co to robi?«, »jak to dzia-

ła?«, »jak zmienia rzeczywistość?«".[29] Sądzę, że podobnie można powiedzieć o Turze. W wywrotowej, choć na pozór niewinnej grze słów, jaką ukazuje jego *Time for Revollusion*, zawarte są ważne pytania, które podejmują także Baumgart i Turowski. Rewolucja wydaje się iluzją, ideą bez treści – niczym graffiti na murze w Berlinie lub pociąg odstawiony na bocznicę kolejową w Koluszkach. Tur daje również pewną nadzieję, bo przecież przedstawiony moment z performatywnego punktu widzenia jest bardzo znaczący: artysta właśnie kończy napis, jednocześnie szykując się już do ucieczki. Będzie uciekał od tego hasła na murze jak najbardziej dosłownie, ponieważ to, co robi, jest oczywiście nielegalne. O ile wcześniejsze pokazy pracy Tura w Niemczech podejmowały pytania o rewolucyjny potencjał sztuki i języki rewolucji, o tyle wystawa *Czyste wody/This yearning is ours!* (2016) w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej wskazywała na nieco inny kontekst. Z jednej strony, we frazie polskiej swojego tytułu akcentowała ukryte pragnienia, tęsknoty i ideały, które tkwią w każdym z nas i które można w sobie obudzić, z drugiej zaś, w części angielskiej poprzez wykrzyknik na końcu wzywała do działania. Jak wyjaśniali kuratorzy wystawy, jej punktem wyjścia było pojęcie heterotopii w rozumieniu nadanym mu przez Michela Foucaulta, a więc „inne miejsca", będące specjalną przestrzenią, w której możliwe jest komentowanie, odzwierciedlanie i demaskowanie rzeczywistości. W pewnym sensie fasada budynku lub skrawek muru mogą spełnić te warunki. Jakkolwiek w słowie *revollusion* zawarte jest niepowodzenie i akcenty znaczeniowe rozkładają się inaczej niż w wyrazie *revolution*, to mimo wszystko zabieg artysty i jego slogan zapisany w takim miejscu możemy potraktować jako swoisty akt nieposłuszeństwa w przestrzeni publicznej i wezwanie do działania.

Przechodząc od „zwrotu historiograficznego" do „zwrotu perfomatywnego", chciałam pokazać praktyki stosowane przez niektórych współczesnych twórców (i badaczy) podejmujących temat *revolution now*. Wydaje mi się, że zarówno Tur, jak i Baumgart oraz Turowski swoimi działaniami zachęcają nas przede wszystkim do poddania krytycznej interpretacji tego, w jaki sposób „wykonujemy" rzeczywistość. Pomóc ma w tym sztuka, która kryje w sobie potencjał społeczny, szczególną polityczność, a więc zdolność do budzenia niepokoju.[30] Ale słowa autora *Parowozu dziejów* należy odczytywać właściwie. „Chodzi więc nie tyle o sztukę polityczną, ile o – jak mówi Jacques Rancière – politykę sztuki, politykę, którą uprawia ona po swojemu i na własny rachunek".[31] Tym bardziej zatem to właśnie archiwum – odsłaniające na przykład zapomniane historie z tradycji awangardy – stać się może w takiej sytuacji przestrzenią performatywną. Dlatego też, do czego przekonuje z kolei Erika Fischer-Lichte, artyści zamiast tworzyć dzieła wytwarzają coraz częściej „zdarzenia", ponieważ to one – a nie obiekty oderwane od odbiorcy – wikłają ich samych oraz widzów i słuchaczy. W ten sposób „mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza".[32] Analiza działalności artystycznej z punktu widzenia procesu, a więc niejako z perspektywy performatywnej, prowadzi nas do skupienia się na relacjach, nie zaś na dziełach jako rezultatach. W tym sensie można zatem powiedzieć, że „dzieła performatywne nie są ani prawdziwe, ani fałszywe. Zdarzają się. W ten sposób zbliżają się do realności i podkreślają poprzez jej dekonstrukcję grę z kodami i kompetencjami widzów. By osiągnąć ten cel, wystawiają na scenie sam proces, grają z efektami obecności, realności i iluzji".[33] Taki też cel dostrzegam w projekcie Baumgart i Turowskiego, podobnie też czyni Tur. To pierwszy krok w stronę emancypacji – wprowadzenie odbiorcy w konsternację. Forma przyjęta w omawianych pracach daje możliwość owej emancypacji, ponieważ „to po prostu świadomość tego, w czym bierze się udział; zrozumienie mechanizmów społecznych, którym podlegamy, a o których z różnych powodów nie da się mówić wprost w instytucjach, które te mechanizmy stosują".[34]

Przypisy

[1] Określenie to przywoływane jest w nawiązaniu do tytułu tekstu: Jacques Derrida, „Archive Fever. A Freudian Impression," *Diacritics* Vol. 25, no. 2 (1995): 9-63, dostępny 01.11.2017, http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf. O tej coraz powszechniejszej praktyce artystycznej pisał też: Hal Foster, „An Archival Impulse," *October* 110 (2004): 3-22.

[2] Dieter Roelstraete, „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art," *e-flux*, dostępny 04.11.2017, http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/. Cyt. za: Wojtek Moćko, „Archiwum – medium pisania, przepisywania i odkrywania historii sztuki krajów peryferii," *Dyskurs* nr 16 (2013): 298. Temat ten w krytycznym kontekście przechwycenia przez teatr tendencji powstałych w „archiwalnych" sztukach wizualnych porusza też: Raphael Samuel, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* (London: Verso, 1994).

[3] Mark Godfrey, „The Artist as Historian," *October* 120 (2007): 142–143.

[4] Paul Clarke, „Performing the Archive: the Future of the Past," w *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Rune Gade, Gunhild Borggreen (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2013). Zob. Magdalena Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum. §1000 Anny Baumgart," *Narracje o Zagładzie* nr 2 (2016): 280, dostępny 05.06.2018, http://www.journals.us.edu.pl/index.php/NoZ/article/view/6781/4895.

[5] Słowa Andrzeja Turowskiego ze wstępu do książki: *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków: Universitas, 2000), 7-9.

[6] Sformułowanie Katarzyny Bojarskiej z: „Pociąg musi przyjechać. Z Anną Baumgart rozmawia Katarzyna Bojarska," *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 10-11. Kat. wyst.

[7] Anna Baumgart, „Historia. Obszary e-interpretacji. Opis pracy doktorskiej, ASP w Gdańsku. streszczenia rozprawy doktorskiej," dostępny 02.11.2017, http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf .

[8] Anna Baumgart, Adam Mazur, Andrzej Turowski, „Królestwa wolności," dostępny 03.11.2017, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/25004.

[9] Wypowiedź Anny Baumgart z: „Pociąg musi przyjechać", 10.

[10] Andrzej Leśniak, „Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii," *Kultura Współczesna* nr 4 (2011): 103-104.

[11] Jörg Heiser, „Pociąg do prawdy," *Dwutygodnik*, dostępny 01.11.2017, http://www.dwutygodnik.com/artykul/4111-pociag-do-prawdy.html.

[12] Ewa Domańska, „Chwała maszynistom. (O przewrotnej książce Andrzeja Turowskiego)," *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 7. Kat.wyst.

[13] „Dziura w całym. O »Parowozie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur," *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 11. Kat. wyst.

[14] Maria Poprzęcka, „Opinia o twórczości naukowej prof. dr. Andrzeja Turowskiego w związku z postępowaniem wszczętym przez Senat Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi o nadanie Mu doktoratu honoris causa," dostępny 06.11.2017, http://www.muzeum.asp.lodz.pl/Main/Download?file=recenzja_prof._dr_hab._marii_poprzeckiej.

[15] Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 16.

[16] Ewa Domańska, „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce," *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 55-57. Por. inne teksty omawiające *performance studies*: Ewa Zeidler-Janiszewska, „Perspektywy performatywizmu," *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 34-47; Agata Skórzyńska, „Performatywność miasta," *Studia Kulturoznawcze* nr 1/5 (2014): 107-126.

[17] Occupy Wall Street – ruch społeczny w formie masowych demonstracji w Stanach Zjednoczonych, będących wyrazem sprzeciwu wobec ingerencji korporacji w politykę, hegemonii lobbystów, wirtualnej gospodarki zdominowanej przez sektor finansowy oraz bezkarności nieodpowiedzialnych bankierów i finansistów. Zainicjowany został 17 września 2011 r., kiedy to protestujący w Nowym Jorku na Wall Street rozstawili namioty pod hasłem *Yes, we camp* i rozpoczęli bezterminową pokojową okupację. Zob. Krzysztof J. Adamski, „Ruch 99% wkracza na Wall Street," *Nowy Obywatel*, dostępny 04.06.2018, https://nowyobywatel.pl/2011/10/08/ruch-99-wkracza-na-wall-street; Natalia Ćwik, „Czego nauczyło nas Occupy Wall Street?," *Nowy Obywatel*, dostępny 04.06.2018, https://nowyobywatel.pl/2012/05/30/czego-nauczylo-nas-occupy-wall-street.

[18] Antonio Negri, *Time for Revolution*, (New York: Continuum, 2003).

[19] Na gruncie języka mowa w takim wypadku o (celowym lub nie) zabiegu słowotwórczym nazywanym kontaminacją – to połączenie, a dokładniej zmieszanie albo skrzyżowanie, na przykład dwóch wyrazów, w wyniku czego powstaje trzecie słowo łączące oba sensy, np. w jęz. polskim: chudy + cherlawy = chuderlawy; w jęz. angielskim: breakfast + lunch = brunch, smoke + frog = smog. Tur posłużył się świadomie właśnie tym zabiegiem, więc słowo *revollusion* nie powstało w wyniku błędu w pisowni, ale celowego działania.

[20] John L. Austin, „Jak działać słowami," w Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne, tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993); Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*.

[21] Nazwa „performatyw", zaproponowana przez Austina, odnosi się wprost do rozumienia angielskiego *perform*, który jako czasownik, występujący zazwyczaj z rzeczownikiem oznaczającym czynność, wskazuje, że „wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym się nie myśli normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś". Por. Elżbieta Kałuszyńska, „Język a rzeczywistość. Performatywna funkcja języka," *Filozofia Nauki* rok XVI, nr 2 (2008): 5, dostępny 10.06.2018,

http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Filozofia_Nauki/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14.pdf.

[22] O pociągach agitacyjnych pisał: Andrzej Turowski, *W kręgu konstruktywizmu* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979), 120.

[23] Fernando De Toro, „Performance: quelle performance?," w *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo (Bruxelles: Editions de Boeck Université, 2011), 75. Cyt. za: Marco De Marinis, „Performans i teatr. Od aktora do performera i z powrotem?," *grotowski.net*, dostępny 03.06.2018, http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref10_y11141j.

[24] Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 2002).

[25] Jeffrey C. Alexander, „Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy," w *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, red. Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, Jason L. Mast (Cambridge: Cambridge University Press, 2006). Por. Joanna Bielecka-Prus, „Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej," *Zeszyty Naukowe KUL* 57, nr 4 (2014): 25-44.

[26] Szeroko opisuje to: Bielecka-Prus, „Wykład jako performans," 35-39. Por. Bryant Keith Alexander, „Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury," tłum. Łukasz Marciniak, w *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Warszawa: PWN, 2009).

[27] *Mocumentary* (albo mockument) to film, który chociaż wygląda jak dokument, to opisuje fikcyjne wydarzenia, często w prześmiewczy sposób. Zob. Agnieszka Zwiefka, „Mockumenty. Między dokumentem a fikcją," *Znaczenia*, dostępny 03.11.2017, http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265.

[28] Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum," 271-272. Por. Uriel Orlow, „Latent Archives, Roving Lens first published," w *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, red. Jane Connarty, Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006), 34-37.

[29] Rewerenda, „Wytwarzanie archiwum", 279. Cytat ten odnosi się do pracy *§1000*, ale jest równie celny także w stosunku do *Zdobywców słońca*.

[30] „Dziura w całym. O »Parowozie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur," 12.

[31] Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 24-25.

[32] Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008). Cyt. za: Ewa Zeidler-Janiszewska, „O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy," w *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad (Kraków: Universitas, Kraków, 2006), 16-17.

[33] Josette Féral, „Rzeczywistość wobec wyzwania teatru," *Didaskalia* nr 109/110 (2012): 19–25. Jeszcze bardziej skrajne stanowisko prezentował w tej kwestii David Davies, który jako „dzieło sztuki" traktował faktyczne działania artystów tworzących „obiekty" artystyczne (czyli *performance*), a nie ich fizyczny wymiar. Por. David Davies, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell, 2004).

[34] Piotr Morawski, „Wykład dla martwego zająca," *Dwutygodnik*, dostępny 14.06.2018, http://www.dwutygodnik.com/artykul/5758-wyklad-dla-martwego-zajaca.html.

Bibliografia

Adamski, Krzysztof J. „Ruch 99% wkracza na Wall Street." *Nowy Obywatel*. Dostępny 04.06.2018. https://nowyobywatel.pl/2011/10/08/ruch-99-wkracza-na-wall-street.

Alexander, Bryant Keith. „Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury." Tłum. Łukasz Marciniak. W *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln. Warszawa: PWN, 2009.

Alexander, Jeffrey C. „Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy." W *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, red. Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, Jason L. Mast, 29-90. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austin, John L. „Jak działać słowami." W Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne, 543-713. Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

Baumgart, Anna. „Historia. Obszary e-interpretacji. Opis pracy doktorskiej, ASP w Gdańsku. streszczenia rozprawy doktorskiej." Dostępny 02.11.2017. http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf .

Baumgart, Anna. „Pociąg musi przyjechać. Z Anną Baumgart rozmawia Katarzyna Bojarska." *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 9-11. Kat.wyst.

Baumgart, Anna i Adam Mazur, Andrzej Turowski. „Królestwa wolności." Dostępny 03.11.2017. http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/25004.

Bielecka-Prus, Joanna. „Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej." *Zeszyty Naukowe KUL* nr 4 (2014): 25-44.

Clarke, Paul. „Performing the Archive: the Future of the Past." W *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Rune Gade, Gunhild Borggreen, 363–385. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2013.

Ćwik, Natalia. „Czego nauczyło nas Occupy Wall Street?." *Nowy Obywatel*. Dostępny 04.06.2018. https://nowyobywatel.pl/2012/05/30/czego-nauczylo-nas-occupy-wall-street.

Davies, David. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell, 2004.

De Marinis, Marco, „Performans i teatr. Od aktora do performera i z powrotem?" *Grotowski.net*. Dostęp 03.06.2018. http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z powrotem#footnoteref10_y11141j.

Derrida, Jacques „Archive Fever. A Freudian Impression." *Diacritics* Vol. 25, no. 2 (1995): 9-63. Dostępny 01.11.2017. http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf.

De Toro, Fernando. „Performance: quelle performance?" W *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo, 65-102. Bruxelles: Editions de Boeck Université, 2011.

Domańska, Ewa. „Chwała maszynistom. (O przewrotnej książce Andrzeja Turowskiego)." *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 4-7. Kat.wyst.

Domańska, Ewa. „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce." *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48-61.

Féral, Josette. „Rzeczywistość wobec wyzwania teatru." *Didaskalia* nr 109/110 (2012): 19–25.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008.

Foster, Hal. „An Archival Impulse." *October* 110 (2004): 3-22.

Godfrey, Mark. „The Artist as Historian." *October* 120 (2007): 140-172.

Heiser, Jörg. „Pociąg do prawdy." *Dwutygodnik*. Dostępny 01.11.2017. http://www.dwutygodnik.com/artykul/4111-pociag-do-prawdy.html.

Kałuszyńska, Elżbieta. „Język a rzeczywistość. Performatywna funkcja języka." *Filozofia Nauki* rok XVI, nr 2 (2008): 5-14. Dostępny 10.06.2018, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Filozofia_Nauki/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14/Filozofia_Nauki-r2008-t16-n2-s5-14.pdf.

Leśniak, Andrzej. „Gorączka archiwum w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii." *Kultura Współczesna* nr 4 (2011): 100-107.

Moćko, Wojtek. „Archiwum – medium pisania, przepisywania i odkrywania historii sztuki krajów peryferii." *Dyskurs* nr 16 (2013): 296-306.

Morawski, Piotr. „Wykład dla martwego zająca." *Dwutygodnik*. Dostępny 14.06.2018. http://www.dwutygodnik.com/artykul/5758-wyklad-dla-martwego-zajaca.html.

Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Negri, Antonio. *Time for Revolution*. New York: Continuum, 2003.

Orlow, Uriel. „Latent Archives, Roving Lens first published." W *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, red. Jane Connarty, Josephine Lanyon, 34-37. Bristol: Picture This, 2006.

Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. Sławomir Świontek. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 2002.

Poprzęcka, Maria. „Opinia o twórczości naukowej prof. dr. Andrzeja Turowskiego w związku z postępowaniem wszczętym przez Senat Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi o nadanie Mu doktoratu honoris causa." Dostępny 06.11.2017. http://www.muzeum.asp.lodz.pl/Main/Download?file=recenzja_prof._dr_hab._marii_poprzeckiej.

Rewerenda, Magdalena. „Wytwarzanie archiwum. §1000 Anny Baumgart." *Narracje o Zagładzie* nr 2 (2016): 280. Dostępny 05.06.2018. http://www.journals.us.edu.pl/index.php/NoZ/article/view/6781/4895.

Roelstraete, Dieter. „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art." *E-flux*. Dostępny 04.11.2017. http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/.

Samuel, Raphael. *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso, 1994.

Schechner, Richard. *Performatyka: wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.

Skórzyńska, Agata. „Performatywność miasta." *Studia Kulturoznawcze* nr 1/5 (2014): 107-126.

Turowski, Andrzej. *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas, 2000.

Turowski, Andrzej. „Dziura w całym. O »Parowozie dziejów«, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur." *Atlas Sztuki* nr 56 (2012): 11-12. Kat.wyst.

Turowski, Andrzej. *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.

Zeidler-Janiszewska, Ewa. „O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy." W *Wiek awangardy*, red.

Lilianna Bieszczad, 15-28. Kraków: Universitas, Kraków, 2006.

Zeidler-Janiszewska, Ewa. „Perspektywy performatywizmu." *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 34-47.

Zwiefka, Agnieszka. „Mockumenty. Między dokumentem a fikcją." *Znaczenia*. Dostępny 03.11.2017. http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/13
Revolution Now!

Małgorzata GRAŚ-GODZWON
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki

WITKACY HERETYK – DESTRUKCJA W CZASACH KONSTRUKTYWIZMU

Kim był Witkacy? Artystą awangardy czy arriergardy, buntownikiem czy heretykiem, prekursorem czy epigonem? Prawie osiemdziesiąt lat po jego śmierci wciąż próbujemy odpowiedzieć na to pytanie. Pojawia się ono podczas konferencji naukowych dotyczących twórczości tego artysty i w bardzo licznych powojennych publikacjach. Do dziś Witkacy porusza wyobraźnię odbiorców i badaczy jak mało który artysta. Już w 1965 roku Andrzej Mencwel napisał: „Nie ma w całej historii kultury współczesnej zjawiska takiego jak Witkacy, to znaczy takiego, w którym zbiegałyby się jak w soczewce wszystkie dla tej kultury istotne tendencje. I to jest skala wielkości Witkacego."[1] Wydaje się bardzo celnym rysunek Bronisława Wojciecha Linkego, przedstawiający podwójny portret Witkacego na tle pustego krajobrazu z trzema szkieletami drzewek. Na pierwszym planie twarz Witkiewicza, zza jego ramienia wygląda następna. Konstanty Puzyna napisał o tym obrazie: „Twarze jednak – twarzy jest tu o kilkanaście za mało."[2] Witkacy to artysta trudny do interpretacji przez swą interdyscyplinarność, wielotorowość twórczości i jej wewnętrzną złożoność. Przeprowadzona przeze mnie analiza recepcji jego sztuki od 1945 roku do transformacji wskazuje na to, że zdecydowanie łatwiej przychodziła badaczom analiza jej fragmentów aniżeli całości. Hermetyczność tej spuścizny sprawia również, że łatwo ulegała ona nadużyciom interpretacyjnym i zawłaszczeniom. Zadania nie ułatwiał przy tym badaczom rosyjski epizod biografii artysty.

Od dawna wśród witkacologów panuje zgodne przeświadczenie, że przeżycia Witkacego w Rosji podczas I wojny światowej i rewolucji były kluczowe dla jego życia i twórczości. Wiele trudności w analizie spuścizny artysty powodował jednak fakt, że udokumentowane informacje dotyczące tego epizodu w jego biografii były przez wiele lat bardzo skąpe. Witkacologowie mogli opierać się jedynie na przekazach rodziny i świadków jego pobytu w Rosji, do których należeli między innymi Jarosław Iwaszkiewicz, Karol Szymanowski, Jan Stanisław Witkiewicz i Jerzy Mieczysław Rytard. Pojedyncze informacje na ten temat pojawiały się w różnych tekstach, jed-

nak syntezy rosyjskiego okresu Witkacego i jego wpływu na twórczość artysty powstawały dopiero w latach siedemdziesiątych (niepublikowana praca magisterska Tatiany Dorofiejewej) i osiemdziesiątych (syntezy Ireny Jakimowicz, najpierw w artykule „Witkacy w Rosji", zamieszczonym w *Rocznikach Muzeum Narodowego w Warszawie*, a następnie w rozdziale „Rosja" monografii z 1987 roku). Najnowszą syntezę tego okresu, ukazując przy tym wiele nowych danych, przedstawił Krzysztof Dubiński w 2015 roku. W swej książce *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach* dość dokładnie zrekonstruował on przebieg pobytu autora *Szewców* w Rosji w latach 1914–1918, dementując przy tym wiele powstałych wcześniej mitów.

Wszyscy wymienieni wyżej uczestnicy tego dyskursu skłonni byli widzieć w epizodzie rosyjskim czynnik, który ukształtował Witkacego. J.S. Witkiewicz napisał: „To tam kształtuje się dopiero Witkacy w swej ostatecznej formie."[3] Także Puzyna uważał, że odpowiedzi na pytanie, skąd bierze się u Witkacego „ów bezlitosny wzrok outsidera",[4] udziela dopiero rosyjski epizod biografii. Twierdził on, że „właśnie w Rosji Witkacy ujrzy przypadkiem twarz XX wieku."[5] Spotykały się tam bowiem idee z całego świata – Paryża, Monachium, Wiednia czy Włoch. Witkacy doznał tam wstrząsu, zarówno obyczajowego, historiozoficznego, jak i katastroficznego. Znalazł się w samym centrum przemian na polu polityki, sztuki, teatru, kultury, filozofii.

W Rosji dokonywała się rewolucja. Jak miał się do niej artysta, który przyjechał z prowincjonalnej Polski? Sam charakteryzował się wprawdzie już wtedy wysoką erudycją: studiował Alfreda Whiteheada, Bertranda Russella, Edmunda Husserla, Rudolfa Carnapa, podziwiał Pabla Picassa, czytał Oswalda Spenglera i Zygmunta Freuda; przyjaźnił się z wybitnymi indywidualnościami, takimi jak Bronisław Malinowski, Leon Chwistek, Karol Szymanowski, Tadeusz Kotarbiński czy Hans Cornelius; odbył też wiele podróży i miał na koncie pierwszą powieść pod tytułem *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Zasadnicze jego dzieła powstały jednak po wojnie. Główną pracę dotyczącą teorii malarstwa – *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* – Witkacy przygotował właśnie w Rosji, skąd przywiózł do kraju gotowy szkic. Tam też w 1917 roku zaczął tworzyć najważniejsze dzieło filozoficzne – *Pojęcia i twierdzenia implikujące pojęcie istnienia*. Po powrocie do kraju napisał swój pierwszy poważny dramat – *Maciej Korbowa i Bellatrix*, w którym głębokim echem odbijały się rosyjskie przeżycia. Następne dramaty powstawały jedne po drugich w latach 1918–1926. Wyrazem rosyjskich przeżyć były także kolejne powieści. Po wojnie Witkacy rozwijał swą działalność publicystyczną, krytyczną i polemiczną, pisując o żałosnym stanie kultury polskiej. W Rosji powstała też ogromna liczba prac plastycznych narysowanych techniką pastelu, której artysta został wierny do końca.

Iwaszkiewicz wielkie znaczenie nadał zderzeniu skali Rosji z „galicyjską mizerią". Według niego owa skala była wstrząsem dla Witkacego. Iwaszkiewicz pisał: „Poczuł się artystą i nawet odczuł swój artyzm jako coś wyróżniającego go ponad tłum zakopiański. Poczuł się innym człowiekiem (...). Niewątpliwie w tym momencie nie mógł już powiedzieć: a ja nie jestem artystą."[6] Dubiński, wypowiadając się o wojnie i rewolucji, stwierdził: „Można powiedzieć, że uratowała mu życie. Stworzyła go też na nowo jako Witkacego malarza, dramaturga, pisarza i filozofa, najoryginalniejszą i najwybitniejszą osobowość polskiej kultury i sztuki dwudziestego wieku."[7]

Wojna – jak uważał Dubiński – nieoczekiwanie stworzyła Witkacemu nowy życiowy cel po przeżytej tragedii osobistej, związanej z samobójczą śmiercią narzeczonej. Z wyprawy do Australii, którą odbywał z Malinowskim, artysta udał się do Petersburga, gdzie wstąpił do Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii, w którego szeregach spotkało go bardzo traumatyczne przeżycie – krwawa bitwa pod Witoneżem nad rzeką Stochod.

W trakcie wojny miał też Witkacy okazję zetknąć się z rosyjską myślą awangardową. Przebywając na froncie, poznał postać, która stała się jego łącznikiem z ówczesną awangardą rosyjską. Był to młody poeta rosyjskiego „srebrnego wieku" – Aleksander Konge. Dubiński napisał: „Jeśli zestawi się listę nazwisk rosyjskich twórców, poetów, malarzy, krytyków i teoretyków awangardy, które przywołała Jakimowicz, poszukując

rosyjskich tropów w jego dorobku twórczym, to niemal wszystkie one pochodzą z kręgów, w orbicie których usiłował znaleźć dla siebie miejsce Konge. Można przyjąć, że to właśnie on był pierwszym przewodnikiem wprowadzającym Witkacego w zakamarki współczesnego życia artystycznego Rosji."8 Jeśli chodzi o samego Kongego, to – jak stwierdził w innym miejscu Dubiński – „Jego krótka biografia literacka wpisuje się w historię »srebrnego wieku rosyjskiej poezji«, który miał swoje wielkie nazwiska z Mariną Cwietajewą, Anną Achmatową, Siergiejem Jesieninem, Wielimirem Chlebnikowem, Włodzimierzem Majakowskim i Osipem Mandelsztamem na czele."9 i dalej: „Utrzymywał kontakty z akmeistami z kręgu Gumilowa i założonej przez nich w 1911 roku poetyckiej grupy Gildia poetów. Równocześnie fascynował go rodzący się w Rosji futuryzm. Sztandarowym pismem futurystów był periodyk *Gileja*, z którym związana była czołówka rosyjskiej awangardy, także malarze: Kazimierz Malewicz, Dawid Burluk, Natalia Gonczarowa czy Olga Rozanowa. Wszystkie te nazwiska należały do kręgu znajomych młodego Aleksandra Kongego. Jeśli nie osobistej, to intelektualnej i artystycznej."10

Wymienione wyżej osoby z kręgu rosyjskiej awangardy musiały budzić zainteresowanie Witkacego i wszystko wskazuje na to, że był on świetnie zorientowany w ówczesnych prądach artystycznych. Dowodzi tego na przykład analiza porównawcza myśli teatralnej Witkacego z myślą rosyjskiego reformatora teatru Aleksandra Tairowa oraz innych reformatorów teatru i poezji, takich jak Wsiewołod Meyerhold, Chlebnikow, Majakowski. W ich poglądach można odnaleźć wiele pokrewieństw z *Teorią Czystej Formy*, którą Witkacy stworzył właśnie podczas pobytu w Rosji (analiza ta będzie przedmiotem odrębnego artykułu). Podobieństwa można wskazać także na innych polach działalności Witkacego: w filozofii, teorii kultury czy teorii sztuki. W teorii sztuki pokrewna Witkacemu postawa charakteryzowała Malewicza czy Wassilego Kandinskiego. Wszyscy oni ujmowali strukturę obrazu jako tożsamą ze strukturą uniwersum.

Jak się natomiast wydaje, w odróżnieniu od wymienionych dziedzin, współczesne malarstwo rosyjskie nie wywołało w Witkacym entuzjazmu. Było ono obiektem jego polemiki i utwierdzało go w przekonaniu o rychłym upadku sztuki. Choć niektórzy badacze odnajdywali pewne pokrewieństwa formalne z obrazami Kandinskiego czy obrazami-maskami Mikołaja Kulbina (petersburskiego lekarza, który był patronem nowych ugrupowań artystycznych, organizował odczyty poświęcone sztuce współczesnej, a także tłumaczył pisma Kandinskiego, do których za jego pośrednictwem mógł dotrzeć Witkiewicz). Spore znaczenie dla pracy teoretycznej artysty miała natomiast sztuka prezentowana w moskiewskich galeriach Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa, które Witkacy zwiedzał prawdopodobnie z Tadeuszem Micińskim. Obrazy Picassa, które studiował w tych galeriach, posłużyły mu za przykład „sztuki czystej" w jego teorii, podobnie jak ruska ikona i sztuka chińska, oglądane w Ermitażu.

W Petersburgu zastała Witkacego rewolucja, o czym wspominał w *Niemytych duszach*: „W ostatnich czasach wiele dał mi do myślenia widok (inaczej nie mogę powiedzieć, bo niestety patrzyłem na to, jak z loży, nie będąc w stanie przyjąć w tym żadnego udziału, z powodu schizoidalnych zahamowań) Rewolucji Rosyjskiej od lutego 1917 r. do czerwca 1918 r. Obserwowałem to niebywałe zdarzenie z bliska, będąc oficerem Pawłowskiego Pułku Gwardii, który je rozpoczął. Uważam wprost za nieszczęśliwego kalekę tego, który tego ewenementu z bliska nie przeżył."11 Witkacy od tej pory posługiwał się nowomową polityczną tamtych lat. Bohaterowie jego dzieł rozmawiali o syndykalizmie, anarchizmie, faszyzmie, liberalizmie, demokracji. Artysta często też tworzył typy świadomie ucharakteryzowane klasowo, jak na przykład burżuj kapitalista czy proletariusz. Jakimowicz zwracał uwagę, że niektóre z niezachowanych portretów Witkacego są studium pewnych typów ludzkich w określonych sytuacjach czasu rewolucji, o czym świadczą ich tytuły, na przykład: *Rusin w Rosji*, *Pijak*, *Rosyjski Rewolucjonista*, *Upadły człowiek* czy też *Typ rosyjski*.12 Sam Witkacy, wychowany w kulcie indywidualności, nie mógł pogodzić się z wizją zalania świata przez szarą, niezindywidualizowaną masę. Jako receptę na to stworzył *Teorię Czystej Formy*, która miała ocalić indywiduum i uczucia metafizyczne.

Pomimo wielu wspomnianych wyżej podobieństw z przeżytej w Rosji wojny i rewolucji Witkacy wyciągnął jednak wnioski zgoła odmienne niż rosyjska awangarda. Nie skusiła go rewolucyjna wizja budowania nowego świata, czyli idea, której ulegli konstruktywiści – przyszli inżynierowie dusz. Witkacy, mający wyjątkowo ostre spojrzenie krytyczne, widział destrukcję – destrukcję dawnego świata i człowieka, destrukcję humanizmu. W konsekwencji tej katastroficznej wizji zaprzestał uprawiania „sztuki czystej", która jego zdaniem nie miała racji bytu w nowym społeczeństwie przyszłości. Założywszy Firmę Portretową, od 1924 roku poświęcił się działalności komercyjnej i malował portrety na zamówienie. 18 września 1939 roku na wieść o wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski popełnił samobójstwo. W czasach panującego konstruktywizmu i utopijnej wizji nowego ładu Witkacy miał odwagę być heretykiem, który nie płynie z prądem historii i nie jest w zgodzie z duchem swej rzeczywistości. Miał odwagę myśleć na własny rachunek, pod prąd i – jak się później okazało – miał rację. Katastroficzna wizja Witkacego spełniła się na obszarze całej Europy Środkowo-Wschodniej i zapanowała jako jedyna słuszna opcja polityczna na pięćdziesiąt lat.

W takich właśnie warunkach politycznych funkcjonowała recepcja twórczości artysty po II wojnie światowej. Z powodu śmierci Witkacego w 1939 roku zabrakło jego głosu w dyskusji dotyczącej polskiej powojennej sceny artystycznej, a treści krytyczne (czyli katastroficzne) zawarte w jego dziełach były ocenzurowanie aż do lat osiemdziesiątych. To z kolei spowodowało wieloletnie niezrozumienie i nadużycia interpretacyjne. Eksponowano to, co pokrewne z awangardą światową, nie zaś to, co w jego spuściźnie oryginalne i całkowicie samoistne. Niewiele uwagi poświęcano przy tym problematyce dzieł plastycznych artysty. Trzeba jednak podkreślić, że oddziaływanie okresu rosyjskiego miało zawsze swe odzwierciedlenie w recepcji twórczości Witkacego. Widać to między innymi w dwóch najistotniejszych, acz przeciwstawnych sobie poglądach na temat tej twórczości. Jeden związany był ściśle z panującym od 1956 roku w sztuce polskiej paradygmatem poodwilżowym, który na długie lata zdyskredytował treści katastroficzne dzieła sztuki. Drugi natomiast stanowił dekonstrukcję tego paradygmatu i wręcz podkreślał, że pomijane wcześniej treści krytyczne twórczości Witkiewicza są najważniejsze.

Po II wojnie światowej, której Witkacy nie przeżył i która w dużej mierze zniszczyła i rozproszyła jego dorobek twórczy, wiedza na temat tego wyjątkowego w sztuce polskiej twórcy była niewielka i nie cieszył się on zbyt wielkim zainteresowaniem. Jednocześnie wraz z wprowadzeniem jedynie słusznego systemu Witkacy stał się twórcą ocenzurowanym. Już w 1948 roku pisał o tym Czesław Miłosz w *Traktacie moralnym*:

> Na obcych zresztą bardzo nie licz.
> U nas ciekawy jest Witkiewicz.
> Umysł drapieżny. Jego książek
> Nie czytać – prawie obowiązek.
> W ciągu najbliższych stu lat chyba
> Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,
> Aż ta formacja, co go znała,
> Stanie się już niezrozumiała,
> I jaka była w nim trucizna
> Najlepszy spec się już nie wyzna.
>
> Wiersz mój chce chronić od rozpaczy,
> Tej właśnie, jaką miał Witkacy,
> Kiedy część prawdy widząc trafnie
> Sam w swoje własne wpadł zapadnie
> I w owym wrześniu, pełnym żalu,
> Potężną dozą weronalu
> Śmierć uznał za rzecz tak zaszczytną,
> Że to, co zaczął, skończył brzytwą.13

Dopiero odwilż pozwoliła na powolny renesans twórczości autora *Jedynego wyjścia*. Panujący jednak w polskiej sztuce paradygmat poodwilżowy spowodował formalistyczną recepcję twórczości plastycznej Witkacego i to między innymi prymat formy nad treścią był powodem wieloletniego niedopuszczenia do głosu treści katastroficznych w jego sztuce. Związany z tym paradygmatem mit nowoczesności przyczynił się do tego, że spuścizna Witkacego rozpatrywana była zazwyczaj w kontekście awangardy zagranicznej.

Ogromny wpływ na utrwalenie recepcji twórczości plastycznej Witkacego w kontekście paradygmatu poodwilżowego miał – czego do

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

tej pory nie zauważano – ojciec powojennej polskiej krytyki artystycznej Mieczysław Porębski. Widać to w jego publikacjach dotyczących sztuki polskiej, w których Witkacy zawsze znajdował swoje miejsce, a także w utworzonej przez tego krytyka kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Narodowym w Krakowie (którą przejął po Helenie Blumównie). W wizji tej Witkacy stał się pomostem łączącym to, co było według Porębskiego najlepsze w przedwojennej sztuce polskiej (czyli modernizm), z powstałym już po wojnie malarstwem nowoczesnym (czyli głównie sztuką Grupy Młodych Plastyków, której Porębski był teoretykiem). Autor *Nienasycenia* okazał się niezmiernie ważną postacią dla pokolenia Porębskiego. Był ojcem duchowym tego pokolenia i z tego właśnie powodu stał się jego artystą flagowym. Wizja Porębskiego, który starał się sztukę Witkacego odkryć po wojnie i na nowo zaprezentować ją odbiorcom, miała też wpływ na recepcję spuścizny artysty za granicą. Od lat siedemdziesiątych Witkacy – uznany za najciekawsze zjawisko w polskiej sztuce – stał się polskim towarem eksportowym. Pokazywany był za granicą jednak głównie jako część liniowej wizji sztuki prezentowanej przez Porębskiego – jako twórca nowoczesny, awangardowy, prekursor dadaizmu, porównywany najczęściej do Marcela Duchampa i do wszelkiego rodzaju izmów. To właśnie w taki sposób przedstawiony został na słynnej wystawie *Presences Polonaises* w 1983 roku w Centrum Pompidou w Paryżu, której stał się niekwestionowaną gwiazdą. Jednak chociaż artysta był tak bardzo bliski Porębskiemu, to między innymi paradygmat poodwilżowy sprawił, że krytyk całą swoją pracę publicystyczną i teoretyczną poświęcił zaprzeczaniu katastroficznej wizji Witkacego. Twierdził między innymi: „Od początku modelem artysty był dla mnie artysta zbuntowany, artysta kontestujący. (…) Ten artysta zbuntowany nie odrzucał jednak wszystkiego. Akceptował świat, akceptował jego materialność, przetwarzając ją swą sztuką, przywracał należną jej godność. Nawet – czy właśnie – w obliczu zagłady.”[14] Choć Porębski podkreślał w swoich tekstach wagę gestu porzucenia malarstwa przez Witkacego, to aby pominąć katastroficzny wydźwięk twórczości artysty, całym swoim pisarstwem starał się udowodnić, że Witkacy nie przestał tworzyć mimo takich zapowiedzi. Krytyk opowiadał o tym Krystynie Czerni: „Bo widzisz, to jest sztuka, która funkcjonuje po katastrofie, po potopie, po tym, co zapowiedział Witkiewicz…”[15] i dalej: „Cała moja robota krytyczna, a potem działalność muzealna polegała na pokazywaniu – popatrzcie, to jednak się obraca, to jednak żyje, mordowano to tyle razy, a jednak dotąd się nie udało.”[16]

Tymczasem podczas analizy dzieł Witkacego bardzo wyraźnie można dostrzec wątki katastroficzne. Dubiński zauważył, że doświadczenia bitwy nad Stochodem i rewolucji rosyjskiej stały się punktem zwrotnym na drodze życiowej i twórczej Witkacego: „W miejsce oficera Witkiewicza szukającego sensu dalszego życia w jakimś heroicznym wojennym czynie zaczął się rodzić Witkacy z jego katastroficzną wizją świata.”[17] Z przeżycia rewolucji zrodził się cały katastrofizm, strach przed zanikiem indywidualności na rzecz masy. Stał się on tematem wielu dramatów i powieści artysty. Jak on sam napisał, przedmiotem pierwszego powstałego po wojnie dramatu *Maciej Korbowa i Bellatrix* są „przeżycia bandy zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia.”[18] Studium tego rozkładu stanowiła także powieść *Nienasycenie* z jej proroczą wizją, w której autor opisał upadającą cywilizację zachodnią, zagrożoną uderzeniem armii ze wschodu. Wraz z jej nadejściem pojawiła się pigułka Murti-Binga, która była środkiem przenoszącym światopogląd drogą organiczną. Człowiek łykający pigułki Murti-Binga przestawał być wrażliwy na jakiekolwiek elementy metafizyczne.

Równie mocno jak w dramatach i powieściach Witkiewicza ślad przeżyć rosyjskich można znaleźć w jego rysunku, który po wojnie przeszedł pewną ewolucję, stał się brzydszy i bardziej zdeformowany. I – co najważniejsze – naruszał tabu: przedstawienie człowieka. Obszarem deformacji była figura ludzka, co dowodziło, że w wyobrażeniu Witkacego zmienił się także obraz człowieka. Nastąpiła jego destrukcja. Na rysunkach malarz przedstawiał ludzi połączonych na różne sposoby ze zwierzętami – to całkowite zezwierzęcenie ludzkiego świata świadczyło o kondycji człowieka po katastrofie. Tadeusz Dobrowolski napisał: „Krystalizował się odmienny świat wyobraźni,

na który złożyły się przeżycia i doświadczenia lat wojny, płynące stąd podniety, uczucia i przemyślenia. Prowadziły do pesymizmu, katastrofizmu i demonologii, do odsłonięcia brzydoty ludzkiego wnętrza, do kształtowania istot okrutnych i poczwarnych, do swoistego antyestetyzmu, co pozwala porównać go m.in. z Picassem, pomimo całej odmienności ich formy i odmiennego stopnia wartości."[19]

Zachowane w dziełach Witkacego narzucające się treści świadczyły o zaangażowaniu jego sztuki w procesy społeczne. Była ona przecież wyrazem degradacji społeczeństwa. Wojciech Sztaba zauważył, że artysta posłużył się deformacją celowo i z istotnych powodów. Podkreślił również wagę treści w dziełach plastycznych Witkiewicza, stwierdzając, że musiała ona mieć duże znaczenie, skoro została dopuszczona do udziału w odkrywaniu tajemnicy istnienia. Badacz napisał: „*Potwory i ludzie* to nader proste wytłumaczenie znaczenia Witkacowskich rysunków. Z parą tą spotkaliśmy się w kolekcji portretów, natrafić na nią można często w pismach Witkacego i to wszelkiego rodzaju, w teorii, w teatrze, w literaturze. »Z bydła wyszliśmy i w bydło się obrócimy« – mówi jeden z bohaterów *Nienasycenia* – i przepowiednia ta spełnia się na rysunkach, przedstawiających jedno wielkie zbydlęcenie, jaszczurczy *maskenball* spotworniałego gatunku ludzkiego, który zapomniał korzeni swego istnienia: tajemnicy bytu."[20]

Jak wspomniałam wyżej, katastroficzna wizja Witkacego spełniła się na obszarze Europy Środkowo-Wschodniej. Badaniem sztuki tego regionu, mechanizmów, jakim ona podlegała w okresie po witkacowskiej katastrofie, i postawami artystów w tych szczególnych warunkach politycznych zajął się w swej pracy Piotr Piotrowski, którego początki kariery naukowej związane były z Witkacym. Wydaje się, że to właśnie krytyczna postawa Witkacego wobec otaczającej rzeczywistości stanowiła punkt wyjścia Piotrowskiego w poszukiwaniu podobnych postaw w historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej w czasach totalitaryzmu. Koncepcję Witkacego Piotrowski przeanalizował szczegółowo w *Metafizyce obrazu*, gdzie zauważył, że artysta rozpatrywany był głównie w kontekście awangardy. W przeciwieństwie do wcześniejszej witkacologii, której kierunek przedstawiłam wyżej, Piotrowski szukał innego miejsca dla Witkacego w historii sztuki. Jego zdaniem historia sztuki okazała się narzędziem awangardy. Wydana w 1985 roku *Metafizyka obrazu* to *de facto* doktorat Piotrowskiego z 1982 roku pod tytułem *Teoria Czystej Formy. Malarstwo Witkacego w kontekście współczesnych postaw artystycznych*. Książka ta to mocne wejście Piotrowskiego do witkacologii i historii sztuki polskiej. To początek drogi badacza do zbudowania nowego modelu historii sztuki, który – jak pokazał czas – konsekwentnie realizował. To pozycja, z której można już odczytać ambicje autora późniejszych publikacji ważnych w historii sztuki (takich jak *Znaczenia modernizmu* czy *Awangarda w cieniu Jałty*), aby napisać ją od nowa. Wątki poruszone w *Metafizyce obrazu* Piotrowski konsekwentnie rozwijał w swej dalszej pracy naukowej. *Metafizyka obrazu* to w witkacologii rozprawa rewolucyjna – która wyznaczyła nową ścieżkę odbioru twórczości Witkiewicza. Teza, którą w swej książce postawił badacz, była polemiką z witkacologami, których badania koncentrowały się wokół problemów awangardy (to w tym nurcie usiłowali oni odnaleźć miejsce Witkacego). Rozprawę Piotrowski rozpoczął od tego właśnie zagadnienia, pisząc: „Postać Stanisława Ignacego Witkiewicza od samego początku swej obecności w życiu intelektualnym budziła wiele kontrowersji. Jedną z nich jest problem miejsca koncepcji autora *Pożegnania jesieni* w kontekście współczesnych zjawisk artystycznych, problem niezwykle żywy w dyskusjach szeroko po II wojnie światowej rozwiniętej witkacologii. Wachlarz propozycji formułowanych na ten temat ma tutaj dość duży zasięg: od ekspresjonizmu do surrealizmu, od modernistycznej tradycji do manifestacji dadaistycznych, od Gauguina do Duchampa."21 Autor pragnął więc odszukać właściwe miejsce Witkacego „na mapie zjawisk artystycznych Europy początkowych lat XX wieku", przy czym uprzedzał, że nie zamierza trzymać się zakorzenionego modelu opisu sztuki nowoczesnej, opartego na podziałach stworzonych przez tzw. kierunki artystyczne, gdyż – jak sądził – wykorzystanie tej metody nie doprowadziło do tej pory do przekonywającego wyjaśnienia koncepcji sztuki Witkacego.22 Porównując jego sztukę do

ekspresjonizmu czy surrealizmu, ujawniono tylko niektóre jej aspekty. Porównania te były przy tym często ze sobą sprzeczne, gdyż Witkacy nie mógł być zarazem surrealistą, ekspresjonistą, dadaistą, modernistą i postimpresjonistą. Piotrowski podjął się zatem rewizji tej tezy. Najważniejsze przy tym założenia, rozwinięte później w doktoracie, przedstawił w poprzedzającym go artykule „Witkacy a paradygmat awangardy". Wyjaśnił w nim: „przyjmując, iż Witkacy był twórcą »prawdziwie awangardowym«, należałoby odrzucić pojęcie awangardy jako nieprecyzyjne i nie odpowiadające rzeczywistemu obrazowi sztuki XX wieku."[23] Piotrowski doszedł do wniosku, że zdominowana przez paradygmat awangardowy historia sztuki nowoczesnej nie dawała pełnej odpowiedzi na wiele ważnych pytań, dlatego wyznaczył jej nowe zadania. Były to: „nie tylko demitologizowanie i odrzucenie owego paradygmatu, lecz przede wszystkim opracowanie takich narzędzi opisu, klasyfikacji i wartościowania, za pomocą których można by dokonać pełniejszej analizy kultury artystycznej XX wieku."[24] Badacz postulował odrzucenie szeregu opozycji stosowanych przez historyków sztuki (jak nowator – epigon, tradycja – nowoczesność), ponieważ zakładał, że ukształtowanie alternatywnego modelu badania współczesności przyczyniłoby się do głębszego spojrzenia na Witkacego. Stwierdzał: „Zamiast ciągłego dopisywania go do określonych kierunków artystycznych, patrzenia na niego jako na proroka – prekursora, udałoby się – jak sadzę – wydobyć na powierzchnię te aspekty jego postawy, które świadczą o jej uniwersalizmie."[25] Przeprowadzona przez Piotrowskiego analiza wykazała, że Witkacy artystą awangardy nie był. Wręcz przeciwnie – był on artystą ariergardy (co nie znaczy epigonem). Badacz uważał, że: „Generalnie rzecz biorąc, Witkacy odrzuca bliską awangardzie »nowoczesność« i zespół związanych z nią wartości, w tym również degradację przeszłości. Jego sztuce towarzyszy świadomość, iż jest on kontynuatorem, czy też spadkobiercą tradycji – powiedziałbym więcej, świadomość, iż jest ostatnim spadkobiercą, na którym kończy się kultura europejska. W tym kontekście miast Witkacego nazywać twórcą awangardy, proponuję nazwać artystą ariergardy. Gdy awangarda patrzy w przyszłość, Witkacy jako ariergarda humanizmu usiłuje bronić pryncypiów człowieka, wartości – zdaniem autora *Pożegnania jesieni* – w istocie swej niepodważalnych, których jednak istnieniu zagrażają nadchodzące rewolucje i systemy organizacji społecznej, zagraża nowoczesność."[26] Dalej Piotrowski stwierdzał, że w przeciwieństwie do twórców awangardowych postawa Witkacego jest wciąż aktualna, co można ocenić dopiero z perspektywy współczesnej. Pisał: „sądzę jednak, że wykorzystanie paradygmatu awangardy w tej wersji, w jakiej obecnie funkcjonuje, rzuca inne światło na postawę Witkacego. Dzięki temu porównaniu ujawnia się bowiem swoisty konserwatyzm artysty, jego rozpaczliwa chęć obrony wartości kultury humanizmu. (...) Lecz właśnie dlatego – paradoksalnie – jego postawa jest ciągle aktualna oraz bliska nam, świadkom kryzysu nowoczesności, kryzysu eksperymentów artystycznych i społecznych."[27] Piotrowski podkreślał różnice między Witkacym a awangardą, nie zaś jak wcześniejsi badacze – powierzchowne podobieństwa. Te różnice i ich motywacje etyczne uczynił jednym z głównych wątków swej pracy naukowej. Kluczowe były dla niego różnice postaw jakie można przyjąć wobec rewolucji – płynięcie z jej prądem lub odwaga płynięcia pod prąd – różnice w etycznym wyborze artysty.

Witkacy nie zachwycił się rewolucją i nowym światem, który chciała ona budować. Wręcz przeciwnie – bardzo krytycznie oceniał współczesną mu rzeczywistość. Był buntownikiem, ale zachował granice człowieczeństwa, gdyż kondycja człowieka – jak wyżej napisałam – była dla niego bardzo ważna. Nie dał się skusić rewolucji i nie został jej żołnierzem przeciw humanizmowi w imię nowego ładu. On już na początku zauważył, że nowy ład niesie ze sobą wielkie niebezpieczeństwo – zniewolony umysł! Przecież ceną rewolucji była kolektywizacja społeczeństwa i zanik indywidualizmu, koniecznego – jak pisał Witkacy – do przeżycia dreszczyku emocjonalnego. Aby przeżyć ten dreszczyk i poprzez sztukę dotrzeć do tajemnicy istnienia, potrzebna była dusza, a dusza związana jest z metafizyką. Metafizyka to czynnik niezbędny i niepodważalny dla człowieczeństwa. Awangarda ze swoją abstrakcją geometryczną to pochwała czystego rozumu, nie ma tam miejsca

na metafizykę – czyli jest antyhumanistyczna.

Piotrowski umieścił Witkacego na przeciwnym biegunie artystycznym do awangardy, a było to rewolucyjne podejście we współczesnej mu witkacologii. Wspomniana przeze mnie wyżej analiza powojennej recepcji twórczości plastycznej Witkacego pokazała jednak, iż poglądy Piotrowskiego nie miały tak dużego wpływu na kształt późniejszej witkacologii jak poglądy Porębskiego i jego uczniów. Były one natomiast bardzo ważne dla rozwoju późniejszej myśli badawczej autora *Awangardy w cieniu Jałty*. Jego zdaniem Witkacy był buntownikiem, ponieważ walczył, przyjął postawę krytyczną. Natomiast artyści awangardy rosyjskiej poszli o krok za daleko, nie zachowali niezbędnej granicy człowieczeństwa. I to właśnie Piotrowski uważał za największy błąd awangardy, o czym pisał w książce *Artysta między rewolucją a reakcją*: „artysta zaangażowany to ten, który nie odrzucając walki, nie zgadza się na służbę w regularnej armii, to wolny strzelec. Artysta awangardy rosyjskiej, który przystąpił do rewolucji, przestał być wolnym strzelcem, stał się żołnierzem regularnej armii. Wierzymy w szlachetność jego intencji i czystość jego buntu, ale nie możemy nie zauważać, że armia, z którą się utożsamiał, dokonała zbrodni."[28] Piotrowski sformułował perspektywę etycznej historii sztuki, w której pragnął uchwycić relacje między odpowiedzialnością etyczną artysty a jego odpowiedzialnością artystyczną. Ukazując artystów etycznie dwuznacznych (artystów rosyjskiej awangardy, którzy działali jak inżynierowie utopii), pytał o kondycję artysty w dwudziestym wieku.

Czy Piotrowski wskazał ideał postawy etycznej w sztuce tamtego okresu? Nie bezpośrednio w omawianej książce. Można go jednak dostrzec, przyglądając się kolejnym publikacjom badacza. To właśnie Witkacy. Jego cień położył się na całej pracy publicystycznej autora *Dekady*. Witkacy Piotrowskiego to heretyk, który w czasach panującego konstruktywizmu wybrał destrukcję – tragedię zamiast utopii. Panującą wszechobecnie abstrakcję geometryczną uważał za spekulację intelektualną, która jest niewystarczająca, aby pokazać prawdę w sztuce.

Kończąc niniejszy wywód, warto przywołać słowa Tadeusza Kantora, dla którego Witkacy był również wielką inspiracją: „Sprawa destrukcji: tu trzeba uznać wielką odwagę Witkacego – że w czasie, kiedy konstrukcja była uznana za awangardę – Strzemiński, Jaremianka, Stern, Kobro – on właśnie powiedział, że nie chce konstrukcji. I że destrukcja jest bardziej zbliżona do prawdy niż konstrukcja. (Bo w sztuce zawsze chodzi o jakaś prawdę)."[29] i dalej: „Przed wojną byliśmy za młodzi, żeby stać się takimi heretykami jak Witkiewicz. Myśmy pozostawali pod wpływem abstrakcji geometrycznej, konstrukcji (...), uznawaliśmy tylko konstruktywizm. Dopiero wojna nas trochę zmieniła. (...) A Witkacy był już kompletnym heretykiem."[30]

Jak pokazał czas, heretykiem najbardziej konsekwentnym ze wszystkich, gdyż jego destrukcja okazała się ostateczna: w momencie spełnienia się jego wizji katastroficznej wybrał śmierć.

Przypisy

[1] Andrzej Mencwel, „Witkacego jedność w wielości," *Dialog* nr 12 (1965): 98.

[2] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty t. I*, red. Konstanty Puzyna (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 5.

[3] Jan Stanisław Witkiewicz, „Stanisław Ignacy Witkiewicz w Rosji," *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): 66.

[4] Witkiewicz S.I., *Dramaty t. I*, 19.

[5] Ibidem.

[6] Jarosław Iwaszkiewicz, *Petersburg* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 58.

[7] Krzysztof Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach* (Warszawa: Iskry, 2015), 11.

[8] Ibidem, 91.

[9] Ibidem, 89.

[10] Ibidem, 89-90.

[11] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993), 229.

[12] Irena Jakimowicz, *Witkacy – malarz* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987), 36.

[13] Czesław Miłosz, „Traktat moralny," *Twórczość* nr 4 (1948): 10.

[14] Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992), 191-192.

[15] Czerni, *Nie tylko o sztuce*, 161.

[16] Ibidem, 162.

[17] Dubiński, *Wojna Witkacego*, 221.

[18] Witkiewicz S.I., *Dramaty t. I*, 20.

[19] Tadeusz Dobrowolski, „O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904-1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości," w *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. Józef Dutkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966), 241.

[20] Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 133.

[21] Piotr Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985), 7.

[22] Ibidem.

[23] Piotr Piotrowski, „Witkacy a paradygmat awangardy," w *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Marczak (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 124.

[24] Piotrowski, „Witkacy a paradygmat,"124.

[25] Ibidem, 125.

[26] Ibidem, 123-124.

[27] Ibidem, 124.

[28] Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993), 9.

[29] Zofia Gołubiew, *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1991), 83. Kat.wyst.

[30] Ibidem.

Bibliografia

Błoński, Jan. *Od Stasia Do Witkacego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

Błoński, Jan. „Witkacy a Świat Zachodni." *Teksty* nr 3 (1973): 10-41.

Czerni, Krystyna. *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.

Degler, Janusz et al. *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.

Degler Janusz. *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

Degler, Janusz, red. *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Słupsk, 17-20 września 2014 r*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2016.

Degler, Janusz, red. *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Słupsk, 17-19 września 2009. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2013.

Degler, Janusz, red. *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci. (Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16-18 września 1994)*. Wrocław: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 1996.

Dobrowolski, Tadeusz. „O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904-1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości." W *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. Józef Dutkiewicz, 213-261. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.

Dubiński, Krzysztof. *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*. Warszawa: Iskry, 2015.

Eustachiewicz, Lesław. „Craig i Tairow." *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): s. 121-122.

Gołubiew, Zofia. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1991. Kat.wyst.

Iwaszkiewicz, Jarosław. *Petersburg*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Jakimowicz, Irena. *S. I. Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990.

Jakimowicz, Irena. *Witkacy – malarz*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987.

Jakimowicz, Irena. „Witkacy w Rosji." *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, (1984): 173-214.

Luba, Iwona i Ewa Paulina Wawer. *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanej biografii 1893-1917*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Majakowski, Włodzimierz. *Pluskwa. Łaźnia*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", 1985.

Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

Mencwel, Andrzej. „Witkacego jedność w wielości." *Dialog* nr 12 (1965): 85-98.

Micińska, Anna. „Witkacy w Rosji (1914-1918)." *Twórczość* nr 4 (1985): 66-90.

Micińska, Anna. „Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918." *Pamiętnik Teatralny* z. 1-4 (1985): 15-59.

Miłosz, Czesław. „Traktat moralny." *Twórczość* nr 4 (1948): 5-16.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.

Piotrowski, Piotr. *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

Piotrowski, Piotr. *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985.

Piotrowski, Piotr. *Muzeum krytyczne*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.

Piotrowski, Piotr. „Odwilż." W *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotr Piotrowski, 9-35. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996. Kat.wyst.

Piotrowski, Piotr. *Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.

Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.

Piotrowski, Piotr. *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*. Poznań: Obserwator, 1996.

Piotrowski, Piotr. „Witkacy a paradygmat awangardy." W *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Marczak, 113-125. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.

Porębski, Mieczysław. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1965.

Porębski, Mieczysław. *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.

Porębski, Mieczysław. *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

Presences Polonaises. L'art. vivant autour du Musee de Łódź. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983. Kat.wyst.

Rytard, Jerzy Mieczysław. „Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy." W *S.I. Witkiewicz. Człowiek i twórca*, red. Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński, 267-284. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Siedlecka, Joanna. *Mahatma Witkac*. Warszawa: Słowo, 1992.

Sokół, Lech. „Światowa kariera Witkacego." *Literatura na Świecie* nr 7 (1974): 288-299

Spustek, Irena. *Polacy w Piotrogrodzie 1914-1917*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

Surmiak-Wende Anna, Zbigniew Moździerz i Katarzyna Para, red., *Wokół Witkiewiczów. W setną rocznicę śmierci ojca i sto trzydziestą urodzin syna (Rocznik Podhalański t. XI)*. Zakopane: Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, 2016.

Sztaba, Wojciech. *Gra ze sztuką*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

Tairow, Aleksander. *Notatki reżysera i Proklamacje Artysty*. Warszawa: WAiF, 1978.

Tarnowski, Józef, red. *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Słupsk, 7-8 maja 2004*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2006.

Turowski, Andrzej. *Awangardowe marginesy*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.

Turowski, Andrzej. *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2000.

Turowski, Andrzej, red. *Jerzy Kujawski*. Poznań: Muzeum Narodowe, 2005. Kat.wyst.

Turowski, Andrzej. *Konstruktywizm polski*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1981.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.

Witkiewicz, Jan Stanisław. „Stanisław Ignacy Witkiewicz w Rosji." *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): 66-74.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Dramaty t. I*. Red. Konstanty Puzyna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Narkotyki. Niemyte dusze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Teatr i inne pisma o teatrze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.

Żakiewicz, Anna. *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900-1914*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2014.

Żakiewicz, Anna. „Witkacy a Rosja." *Culture.pl*. Dostępny 02.11.2017, culture.pl/pl/artykul/witkacy-a-rosja.

Żakiewicz, Anna, red. *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci. Słupsk, wrzesień 1999*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2000.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/14
Revolution Now!

Rafał MICHALSKI
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Instytut Filozofii
Katarzyna LEWANDOWSKA
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

OLYMPE DE GOUGES – ZAPOMNIANA HEROINI REWOLUCJI FRANCUSKIEJ

Słowo wstępne

Obraz Rewolucji Francuskiej marginalizujący udział kobiet w tym założycielskim dla współczesnej demokracji wydarzeniu deformuje jego historyczny sens. Aby właściwie zrozumieć ich rolę w rewolucyjnym przełomie, powinniśmy w pierwszym rzędzie dostrzec brutalny fakt, że w morzu społecznej nędzy cierpienie kobiet było wówczas najdotkliwsze. Pozbawione edukacji, praw obywatelskich, nisko opłacane, ograbione ze społecznego uznania, krępowane przesądami żyły w żelaznej klatce patriarchalnego ładu bez nadziei na wyzwolenie z zamkniętego kręgu przemocy i ucisku. Dlatego, wychodząc na ulice Paryża i innych miast Francji, wyrażały nie tylko żądania dotyczące poprawy własnej egzystencji, ale przede wszystkim domagały się uznania, poszanowania swojej godności oraz wolności od męskiej opresji. Ich wściekłość i nieprzejednanie szły w parze z gotowością poniesienia nierzadko najwyższej ofiary –własnego życia. Pamiętać przy tym należy, że ich gwałtowne reakcje, określane przez licznych historyków jako przejaw histerii i irracjonalnej furii, płynęły z dogłębnego poczucia krzywdy i niesprawiedliwości. Były wśród nich prostytutki, wdowy zepchnięte na margines życia społecznego, ale większość stanowiły matki kierujące się dobrem najbliższych. Niewątpliwie początkowo brakowało im poczucia przynależności do „wspólnoty kobiet", a świadomość walki o powszechne prawa była jeszcze w powijakach. Wykluczone z życia politycznego „rewolucyjne furie" dopiero zaczynały uczyć się solidarności, artykułowania roszczeń wykraczających poza partykularne interesy. Z okazji powołania Stanów Generalnych w 1789 roku kobiety przygotowały 30 wniosków ze skargami, w których wyraziły swoje żądania, przedstawiając zarazem nędzę własnego położenia. Prosiły o prawo do głosowa-

nia i prawo do rozwodu, ale głównie podkreślały swoją niedolę w wadliwie urządzonym społeczeństwie. Kilka danych statystycznych z tego okresu pokazuje ubóstwo i mizerię życia w ówczesnym Paryżu: cena chleba w 1789 roku wynosiła 14,5 sous, podczas gdy za dzień pracy mężczyźni przeciętnie zarabiali 18–20 sous, kobiety zaś 10–15 sous, a zatem cena chleba miała wartość ponad 80% dniówki. Dlatego nie powinien dziwić fakt, że na czele demonstracji ludzi domagających się chleba stały właśnie kobiety, które stanowiły pierwszy cel brutalnych represji. W raportach lekarskich z tamtych czasów możemy dowiedzieć się o dewastujących skutkach ogromnego stresu i lęku, w jakim musiała żyć bezbronna „słaba płeć", o zatrważającej inflacji poronień, chorób dzieci pozbawionych wsparcia ze strony państwa. Jednakże nie tylko kwestia socjalna motywowała kobiety do protestów. Z wolna rodziła się potrzeba pełnego równouprawnienia artykułowana w ramach działalności politycznej i intelektualnej znaczących w sferze publicznej kobiet, takich jak Sophie de Condorcet (żona słynnego filozofa Nicolasa de Condorceta), która zapraszała do swojego salonu szereg wpływowych aktywistek, w tym najważniejszą z nich Olympe de Gouges – późniejszą ikonę feminizmu, która jako pierwsza przedstawiła na forum publicznym powszechne prawa kobiet i poświęciła swoje życie walce o równouprawnienie.

Jeśli uwzględnimy dokonania polityczne i literackie de Gouges, zadziwiające musi wydać się to, że nawet w najbardziej szczegółowych, „postępowych" opracowaniach Rewolucji Francuskiej rzadko kiedy pojawia się na jej temat coś więcej, niż krótka wzmianka. Wprawdzie wątek kobiecy Rewolucji Francuskiej odmalowuje się zazwyczaj w żywych kolorach, opisując heroizm i waleczność wzburzonych kobiet Paryża, maszerujących na Wersal, czy też polityczną działalność „muzy żyrondystów", Madame Roland, ale brakuje w tym obrazie postaci czołowej aktywistki politycznej i dramatopisarki, która złożyła do Zgromadzeniu Narodowego projekt *Deklaracji praw kobiety i obywatelki*. Można więc odnieść wrażenie, jakby męska historiografia próbowała ponownie, tym razem czysto symbolicznie, zdekapitować jedną z najważniejszych rewolucyjnych heroin, która poświęciła własne życie na podstawie wyroku Trybunału Rewolucyjnego z 3 listopada 1793 r. Jej *Deklaracja praw kobiety i obywatelki* uznawana jest współcześnie za kluczowy tekst w historii kobiet walczących o równouprawnienie, ruchów kobiecych i feminizmu jako takiego. Wielu badaczy zalicza ją do najważniejszych prekursorek *Powszechnej deklaracji praw człowieka* z 1948 roku, zwłaszcza artykułu drugiego, w którym mowa jest o tym, że: „Każdy człowiek posiada wszystkie prawa i wolności zawarte w niniejszej Deklaracji bez względu na jakiekolwiek różnice rasy, koloru, płci, języka, wyznania, poglądów politycznych i innych, narodowości, pochodzenia społecznego, majątku, urodzenia lub jakiegokolwiek innego stanu." Nie bez powodu de Gouges uchodzi również za prekursorkę międzynarodowych konwencji dotyczących praw kobiet: począwszy od przyjętej przez Zgromadzenie Narodowe ONZ *Konwencji o prawach politycznych kobiet* (1952) poprzez *Konwencję w sprawie likwidacji wszelkich form dyskryminacji kobiet* (1979) po współczesne teorie i inicjatywy, które rozwijane są od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku pod hasłem „Women's Rights are Human Rights". Niezwykle bogaty dorobek pisarski de Gouges obejmujący 150 tytułów i około 3,5 tys. stron nie doczekał się jeszcze kompletnego opracowania. Pomimo ogromnego zaangażowania w prawa kobiet i ogromnej popularności w czasie Rewolucji Francuskiej została szybko zapomniana. I to na okres dwóch stuleci, w przeciwieństwie choćby do zdecydowanie mniej radykalnej Mary Wollstonecraft. Przyjrzyjmy się najważniejszym faktom z biografii de Gouges.

Kim była Olympe de Gouges?

Urodziła 17 maja 1748 w Montauban (region Oksytanii) jako Marie Gouze. Jej matka Anne-Olympe Mouisset była córką zamożnego sukiennika związanego z dworem arystokratycznej rodziny Lefranc de Pompignan. W swoich wspomnieniach de Gouges pisała wiele o romansie swojej matki z młodym Pompignanem, późniejszym markizem. Z powodu jego częstych, długich wyjazdów oraz niechęci rodziny do mezaliansu związek nie

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

miał szans na powodzenie. Anna została zmuszona do poślubienia tamtejszego rzeźnika Pierre'a Gouze'a (1737), który, według późniejszych zapewnień de Gouges, nie był jej prawdziwym ojcem. Historycy podkreślają jednak, że przekonanie de Gouges o jej rzekomo arystokratycznym pochodzeniu nie zostało nigdy potwierdzone, a markiz nie uznał oficjalnie swojego ojcostwa i w żaden sposób nie pomagał w wychowaniu i utrzymaniu młodej Marie. Jak zobaczymy, motyw porzucenia dziecka-bękarta będzie przewijać się w późniejszej twórczości literackiej de Gouges i przekształci się w konkretną walkę polityczną o uznanie praw nieślubnych dzieci.

W wieku szesnastu lat Marie została zmuszona do małżeństwa z Louisem-Yvesem Aubry, który dzięki jej posagowi mógł otworzyć w Montauban własną gospodę. Rok później urodziła syna Pierre'a (1766), a tuż po jego narodzinach zginął jej mąż, prawdopodobnie podczas powodzi. Osiemnastoletnia wdowa, posiadając niewielki spadek po zmarłym mężu, postanowiła przeprowadzić się wraz z dzieckiem do Paryża. Zdecydowała się przy tym zmienić imię i nazwisko na Olympe de Gouges (modyfikując nazwisko swojej matki: Anne-Olympe Gouze). Była to dość powszechna praktyka w owych czasach, podobnie uczynili między innymi Robespierre i Danton. Jednakże dokonana przez nią zmiana miała charakter niezmiernie prowokacyjny, jeśli nie wywrotowy. Jak zauważa Sophie Mousset, słowo *gouge* było używane wówczas jako termin oznaczający pospolite kobiety oskarżane o zadawanie się z podejrzanymi mężczyznami, w pewnych kontekstach oznaczało „żołnierską dziwkę", a w języku langwedockim służącą. Dodanie do tak skrajnie pospolitego nazwiska szlacheckiego przyimka *de* utworzyło onomastyczny emblemat, znakomicie oddający ambiwalencję jej pochodzenia i sprzeczność między wysokimi aspiracjami a faktyczną społeczną pozycją.

Za pośrednictwem tej – niepozbawionej autoironii – zmiany własnej tożsamości Olympe odzyskała i „potwierdziła" na poziomie symbolicznym arystokratyczne pochodzenie. Przedstawiając siebie w autobiograficznej narracji jako córkę markiza de Pompignan, stworzyła zarazem genealogię własnych literackich aspiracji. Markiz był bowiem klasycznym *l'homme des lettres* (człowiekiem pióra), znanym autorem poezji, dramatów, krytykiem, członkiem Académie de Francaise, tłumaczem poliglotą prowadzącym polemiki z samym Wolterem. Nieustanne podkreślanie jego ojcostwa możemy odczytać jako wyraz megalomańskich ambicji, ale również jako swoisty performance, zamierzoną drwinę z reguł patrylinearnego dziedziczenia i określania kobiecej tożsamości.

Kolejną „wywrotową" decyzją de Gouges była rezygnacja z ponownego zamążpójścia po śmierci małżonka, ponieważ oznaczała ona wyraźne odstępstwo od panujących wówczas zwyczajów. Większość kobiet uzyskiwała społeczną tożsamość dopiero w związku małżeńskim, samotnym wdowom groziła zapaść w społeczny niebyt pogardy, nędzy i samotności. Utrata wiary de Gouges w sens patriarchalnej rodziny znalazła wyraz w jej późniejszej twórczości, najwyraźniej chyba w słynnym *dictum* z *Deklaracji praw kobiety i obywatelki*: „małżeństwo jest grobem zaufania i miłości".

Po przeprowadzce do Paryża Olympe stała się nieustraszoną bojowniczką o prawo kobiet do rozwodu i wielokrotnie publicznie domagała się rewizji prawa małżeńskiego na korzyść kobiet. Jak pisze Gisela Thiele-Knobloch w przedmowie do tekstów politycznych de Gouges: „(...) kobietę, która odmawiała małżeństwa, uznawano wówczas automatycznie za *femme galante*, jeśli nie za prostytutkę".[1] Jako niezależna, względnie samowystarczalna kobieta była stale narażona na społeczne piętnowanie, na oskarżanie o niemoralność. Historycy nie wykryli jednak do dzisiaj żadnego potwierdzenia takich pomówień. Analizy rejestrów prowadzonych w domach arystokratycznych, nie wykryły żadnej wzmianki o utrzymaniu metresy noszącej jej nazwisko. Z całą pewnością jawnie opowiadała się za prawem kobiet do świadomego decydowania o własnym życiu, również o wyborze partnera seksualnego. Tylko raz pisemnie zajęła stanowisko wobec szkalujących ją pomówień: „Aby podać w wątpliwość publiczny głos, który zawarłam w moich patriotycznych pismach, nierozważni ludzie upowszechniają wszędzie pogłoski, że miałam kochanków; ta insynuacja jest dla mnie czymś nowym i szczególnie dotkliwym."[2]

Niestety, przez prawie dwieście lat biografowie i historycy różnych orientacji przyłączyli się do zniesławiającej oceny współczesnych pisarce adwersarzy i przedstawiali ją jako kurtyzanę, a powtarzając bez weryfikacji zarzuty o jej rzekomej nieobyczajności, dezawuowali jej polityczną i pisarską rangę.[3] Prawdą jest, że de Gouges była utrzymanką kilku prominentnych osobistości, ale nie należy wyciągać stąd jednoznacznego wniosku, że świadczyła im usługi seksualne za finansowe wsparcie. W Paryżu pomagał jej zamożny przyjaciel Jacques Biétrix de Rozière, który maskował swoje subwencje jako spłaty kredytu, ponieważ darowizny dla konkubin były wówczas zakazane. Rozière pomógł jej synowi rozpocząć karierę wojskową. De Gouges poznała Rozière'a jeszcze w Montauban, gdzie przyjeżdżał jako przedsiębiorca transportowy obsługujący armię królewską. To on właśnie pomógł jej w przeprowadzce do Paryża, gdzie otworzył przed nią drzwi salonów towarzyskich. Ich związek przetrwał około 17 lat i jest możliwe, że miała z nim kilkoro dzieci, które musiały jednak wcześnie umrzeć, ponieważ w swoim *Testament politique* z czerwca 1793 jako jedynego spadkobiercę swoich dóbr de Gouges wymienia Pierre'a Aubry.

De Gouges słynąca z niebanalnej urody miała ponadto wielu adoratorów pochodzących z kręgów arystokracji. Należała do salonów *femmes galantes*, które służyły jednak nie tyle seksualnym potrzebom darczyńców, lecz przyjemności i rozrywce o charakterze czysto towarzyskim.[4] Pod pseudonimem Babichon (sarenka) została nawet uwzględniona w *Petit Almanach des Grandes Femmes*. Bliższą znajomość zawarła między innymi z Ludwikiem Filipem Orleańskim, późniejszym Philippe Egalité, którego Palais Royal stanowił centrum paryskiej rozrywki arystokratycznej. Koneksje towarzyskie umożliwiały de Gouges samodzielną egzystencję, ponieważ kobiety były wówczas całkowicie wykluczone ze wszystkich prominentnych zawodów i urzędów. Pamiętajmy, że jedynym sposobem na osiągnięcie statusu osoby publicznej dla ubogiej kobiety tamtych czasów było zaistnienie w świecie salonów i zdobycie uznania ze strony wpływowych mężczyzn. Utożsamianie tych starań – wymagających nie tylko urody, ale wysokiej inteligencji i talentów krasomówczych – z procederem prostytucji wydaje się w przypadku de Gouges przejawem mizoginistycznych przesądów. Zwłaszcza, gdy uwzględnimy fakt, że nie miała ona dostępu do pełnej edukacji.[5] Zdecydowana większość kobiet była wówczas analfabetkami, chyba że pobierały naukę w domu rodzinnym lub w klasztorze. De Gouges posługiwała się dialektem oksytańskim z południowej Francji, który znacznie różnił się od oficjalnego języka francuskiego.[6] To zmusiło ją do żmudnego przyswojenia obcego, literackiego języka. W młodości opanowała prawdopodobnie umiejętność pisania co najwyżej na rudymentarnym poziomie. Jej podpisy w urzędowych rejestrach wydają się „(…) być kierowane trzecią ręką. Litery są duże, nierówne, źle uporządkowane i uformowane".[7] Na zarzuty dotyczące stylu i poprawności językowej swoich publikacji odpowiada krytykom w ten sposób: „Ponieważ wychowałam się na wsi, gdzie ludzie źle posługują się tym językiem, i nigdy nie nauczyłam się podstawowych zasad, zdumiewającą rzeczą jest to, że moja dykcja jest w tak nieznacznym stopniu błędna."[8]

W istocie de Gouges poświęcała w Paryżu dużo czasu na samodzielne studia. Najpóźniej w latach osiemdziesiątych zaczęła samodzielnie posługiwać się pismem – korygowała odbitki własnych pism, poprawiała miejsca zaznaczone przez cenzorów, pisała listy. W jej dziełach uwidacznia się gruntowna wiedza z zakresu francuskiej historii, rzymskiego i greckiego antyku, francuskiego teatru czy filozofii politycznej (zwłaszcza dzieł Roussseau).

Pisanie stało się kluczowym aspektem jej autoekspresji, chociaż bez wątpienia przychodziło jej z trudnością. Dlatego większość tekstów dyktowała tak zwanym *teinturiers* (dosł. farbiarzom, czyli skrybom), co było powszechnym zwyczajem w kręgach osiemnastowiecznych pisarzy. Jej żywiołem była natomiast konwersacja, w której najpełniej przejawiała się jej odwaga, temperament, elokwencja i pomysłowość, mimo że zdolności te sama uznawała za niewystarczającą miarę swoich talentów.[9]

Louis-Sébastien Mercier, znany literat, przyjaciel de Gouges, stał się jej intelektualnym mentorem i wprowadził ją w kręgi publicystów, literatów i filozofów. We wspomnieniach pisze o niej: „Przyjaźń z kobietami posiada o wiele sub-

telniejszy urok, niż przyjaźń z mężczyznami, jest delikatna, oparta na cnocie, a przede wszystkim trwała."[10]

De Gouges w pełni wykorzystywała nadarzające się okazje, odwiedzała salony literackie i koła intelektualistów, a przede wszystkim rozwijała swoją pasję do teatru. Istnieją poszlaki, że przez jakiś czas sama prowadziła wędrowny teatr, w którym występował jej syn. Do ścisłego grona jej przyjaciół należało wielu polityków związanych z wolnomularstwem, którzy później przyłączyli się do żyrondy. Utrzymywała kontakt z naukowcami i pisarzami, regularnie chodziła na zebrania Zgromadzenia Narodowego i rozmaitych klubów politycznych. Gdy wybuchła rewolucja, aktywnie demonstrowała własne talenty jako świadoma obywatelka, aktywnie angażując się w walkę o prawa kobiet, pisząc i przemawiając na temat wielu palących spraw: zniesienia niewolnictwa, stworzenia teatru narodowego (również teatru dla kobiet dramatopisarek), czystości ulic, zaopatrzenia szpitali położniczych, rozwodów, uznania praw nieślubnych dzieci, nędzy wywołanej zadłużeniem, złego położenia dziewcząt w klasztorach, powszechnej bigoterii, odsunięcia kobiet od życia politycznego itp.

Fizyczna obecność de Gouges w przestrzeni publicznej Paryża: na podiach, w galeriach, klubach, proklamacje rozwieszane przez nią ma murach stolicy mogą wydawać się z dzisiejszej perspektywy potwierdzeniem jej podmiotowości politycznej. Niestety, jeśli weźmiemy pod uwagę ówczesny kontekst społeczny, będziemy musieli przyznać, że nawet wtedy była to co najwyżej tymczasowa tożsamość, nad której warunkami Olympe nie mogła nigdy w pełni zapanować.

Najlepiej udokumentowanym aspektem życia de Gouges jest jej kariera jako *femme de lettres* – dramatopisarki i autorki manifestów politycznych. Wydaje się, że właśnie z tym wymiarem swojej aktywności identyfikowała się w największym stopniu. Pierwszą publikacją de Gouges była powieść epistolarna *Mémoire de Madame de Valmont* z 1784 roku (wzorowana na *Niebezpiecznych związkach* de Laclosa). Ukazała w niej problemy dzieci z nielegalnych związków, a także traumę kobiet zmuszonych do zawierania małżeństw wbrew własnej woli. Znamienny jest przy tym fakt, że de Gouges zadebiutowała jako literatka na forum publicznym w roku, kiedy umarł jej rzekomy ojciec i wzór literacki, markiz de Pompignan. Nieco później ukończyła swój pierwszy dramat *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage*, przedstawiający niedolę niewolników we francuskich koloniach. Sztuka została przedłożona do lektury prestiżowemu, wiodącemu w całej Europie teatrowi *Comédie Française* dzięki wsparciu wpływowych przyjaciół, zwłaszcza Madame de Montesson.[11] *Comédie Française* była uzależniona finansowo od bogatych arystokratycznych sponsorów, którzy w znacznym stopniu dorobili się fortun w koloniach. Sztuka napotkała silny protest z ich strony, jednak teatr po przyjęciu sztuki był zobowiązany ją wystawić. W rezultacie doszło do burzliwego, jawnego sporu o charakterze prawnym (łącznie z groźbami fizycznymi), który trwał wiele miesięcy. Pierwsza publiczna konfrontacja de Gouges z patriarchalnym systemem skłoniła ją nie tylko do pisania kolejnych sztuk, listów i petycji, w których broniła swojego prawa nie tylko do wystawiania sztuk, ale szerzej – do oficjalnej krytyki niewolnictwa. Jak pisze Olivier Blanc w książce poświęconej autorce *Deklaracji praw kobiety i obywatelki*: „(...) jako jedyna kobieta tamtych czasów publicznie opowiedziała się przeciwko niewolnictwu czarnoskórych w koloniach"[12] i uzyskała po latach zmagań prawo do wystawienia dramatu w 1789 roku, choć po premierze sztuka została na zawsze zdjęta z afisza.

Olympe de Gouges napisała wiele sztuk i powieści, z których zachowały się w całości tylko nieliczne, przy tym warto dodać, że na język polski nie przetłumaczono dotąd żadnego jej dzieła. Jeszcze w 1784 roku opublikowała sztukę *Le mariage inattendu de Chérubin,* będącą w zamyśle kontynuacją opery *Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais, jej bliskiego przyjaciela. Obydwa utwory otworzyły nowy rozdział w teatrze francuskim, wprowadzając do niego tematykę nierówności społecznej, choć w sposób żartobliwy z dozą komediowej bezczelności. Sztuka de Gouges otrzymała dobre recenzje za kompozycję, co zachęciło autorkę do dalszego tworzenia. Uznanie zyskał również pięcioaktowy dramat poświęcony Molierowi *Molière chez Ninon*, w którym zawarła wiele faktów z życia ojca teatru francuskiego.

W 1790 roku Théâtre Français Comique et Lyrique wystawił jej operę komiczną *Le Couvent ou les voeux forcés*, której współautorstwo samowolnie przypisał sobie dyrektor teatru Labreux. Ostatnim dramatem de Gouges był *L´entrée de Dumourier [sic] à Bruxelles ou les vivandiers* (1793). Głównym bohaterem sztuki był Charles Francois Dumourier (1739–1823) – francuski generał, jeden z dowódców konfederacji barskiej, który w czasie Rewolucji Francuskiej przystąpił do Jakobinów, a potem Żyrondystów i z ich ramienia został ministrem spraw zagranicznych Francji. Po straceniu króla Ludwika XVI w 1793 roku postanowił zmienić front. Aresztował ministra wojny i czterech komisarzy Konwentu Narodowego (oddał ich w ręce armii austriackiej), którzy usiłowali pozbawić go dowództwa, podejrzewając o nielojalność. Następnie wezwał swoich żołnierzy do marszu na Paryż i obalenia rządu Jakobinów. Próba ta spotkała się ze zdecydowanym sprzeciwem wojska i Dumouriez wraz z Ludwikiem Filipem Orleańskim musiał uciekać do obozu austriackiego.[13] Tuż po premierze sztuki, kiedy gloryfikowany przez de Gouges generał dokonał zdrady i przeszedł na stronę wroga, sztuka stała się „podejrzana politycznie". Wystawianie sztuk we francuskim teatrze zmonopolizowanym przez mężczyzn narażało autorkę na zaciekły opór nie tylko ze strony zarządzających (uzależnionych od sponsorów), ale również aktorów, którzy stosowali bierną agresję wobec kobiety dramatopisarki i często odmawiali wykonywania jej poleceń. Brak uznania, nieukrywana pogarda, arogancja, zawiść i nieustanne deprecjonowanie jej umiejętności płynęły niewątpliwie z głęboko zakorzenionej we francuskim społeczeństwie mizogini.

W Paryżu de Gouges była znana przede wszystkim ze swojej działalności politycznej, którą uprawiała pisząc podania i petycje skierowane do rozmaitych instytucji, wysyłając oficjalne listy do posłów lub rozwieszając plakaty z hasłami i manifestami na murach i ścianach budynków. Już w roku 1784, po wywołaniu skandalu związanego z jej dramatem *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage*, rozpoczęła na własną rękę publikowanie broszur i odezw o charakterze politycznym. Jednak jej aktywność w sferze publicznej nabrała rozmachu dopiero w roku 1788 po wybuchu protestów społecznych, powołaniu Stanów Generalnych i pojawieniu się pierwszych wyraźnych zapowiedzi rewolucji. W swoich publikacjach prezentowała własne poglądy polityczne, odnosiła się do bieżących wydarzeń. W szczególności dwa pisma znalazły rezonans w sferze publicznej i zyskały uznanie w prasie: *Lettre au peuple* oraz *Remarques patriotiques*, zawierający szkic programu socjalnego. Obydwa teksty zostały opublikowane na pierwszych stronach opiniotwórczej gazety „Journal Général de France". W krótkich, zaczepnych, pisanych żywym językiem odezwach i ulotkach domagała się wsparcia socjalnego dla najuboższych i dla kobiet – proponowała, aby pozyskać środki na ten cel z podatku od luksusu i gier hazardowych. Domagała się powszechnej edukacji (zwłaszcza dla kobiet), opowiadała się za oddzieleniem kościoła od państwa, za reformą systemu prawnego, wolnymi wyborami, konstytucją, zniesieniem niewolnictwa, walczyła przeciwko karze śmierci. Głównym celem jej działań politycznych była jednak walka o prawa kobiet. Gdy w 1793 roku francuska konstytucja, opierając się na *Deklaracji praw człowieka i obywatela*, zniosła konstytucyjną monarchię, de Gouges napisała *Deklarację praw kobiety i obywatelki*. Deklaracja ta jest częścią większego pisma poświęconego prawom kobiet, które dedykowała królowej Marii Antoninie. Zawarła w niej podstawowe postulaty dotyczące równouprawnienia kobiet, ustanowienia tych samych obowiązków dla obu płci, konieczności egzystencjalnej autonomii kobiet oraz czynnych i biernych praw wyborczych. Pismo miało stanowić korektę nie w pełni uwzględnionej w *Deklaracji praw człowieka i obywatela* fundamentalnej zasady równości wszystkich ludzi. Deklarację wysłała do Zgromadzenia Narodowego, gdzie nie spotkała się ona z żadnym odzewem.

Od początku rewolucji, której była zagorzałą zwolenniczką, nie szczędziła jej słów krytyki, potępiała jej gwałtowność, zbędny rozlew krwi, opowiadała się za utrzymaniem monarchii i prowadzeniem otwartego, opartego na kompromisach dyskursu z władzą królewską. Ostrzegała przed demagogami i podżegaczami, pod pręgierzem opinii publicznej stawiając sierpniową masakrę i wskazując na groźbę radykalizacji rewolucji.

De Gouges otwarcie krytykowała Robespierra i Marata, których klub wkrótce uzyskał większość i w czerwcu 1793 roku wprowadził tzw. *La Grande Terreur* (Wielki Terror). Rewolucyjna heroini padła wkrótce jego ofiarą. Kiedy próbowała rozwieszać na ulicach Paryża swoją gazetkę ścienną *Les trois urnes ou le salut de la patrie* nawołującą do wyborów ludowych, została aresztowana. Przekonana o tym, że zostanie zwolniona, nadal pisała w więzieniu polityczne teksty wymierzone przeciwko Robespierrowi, powołując się przy tym na Art.7 francuskiej konstytucji, który gwarantował wolność słowa i prasy. Pod koniec października 1793 roku została umieszczona w więzieniu Conciergerie, zwanym „przedsionkiem szafotu". Krótko przed procesem przed Trybunałem Rewolucyjnym napisała w jednym z listów do swojego syna: „Przekazano mi akt oskarżenia trzy dni przed śmiercią. Od tego momentu zgodnie z prawem powinnam mieć możliwość widzenia obrońcy i najbliższych osób. Wszystkiego mi odmówiono. (...) Kazali mi wystąpić przed Trybunałem następnego dnia o 7 rano. (...) Domagałam się obrońcy, którego wybrałam. Mówiono mi, że go tutaj nie ma lub że nie chce się troszczyć o moją obronę. Zażądałam więc innego obrońcy, odpowiedziano mi, że mam dość inteligencji, żeby bronić się sama". Wyrok śmierci przez zgilotynowanie został wykonany po południu 3 listopada 1793 roku.

Walkę de Gouges o równouprawnienie, jej nawoływanie, aby kobiety wzajemnie wspierały się w zmaganiach o społeczne uznanie i polityczną sprawczość, można dzisiaj zinterpretować jako przejaw pionierskiego feminizmu, a ją samą uznać za prekursorkę najbardziej postępowych, współczesnych odmian tego kierunku. Jak wiemy, wiele innych prominentnych kobiet osiemnastym wieku podzielało idee feministyczne. Wśród nich choćby: François Poulain de la Barre (1647–1725), Marie Madeleine Jodin (1741–1790), Louise de Keralio-Robert (1758?–1822), Nicholas de Condorcet (1743–1794), Etta Palm d'Aelders (księżna, 1732–1799) czy Mary Wollstonecraft (1759–1797). Jednakże droga de Gouges od społecznej nonkonformistki do politycznej aktywistki i reformatorki, zakończona martyrologiczną śmiercią za głoszone idee, stanowiła przykład zaangażowania w prawa kobiet, który nie miał wcześniej precedensu.

Większość najbardziej wpływowych osiemnastowiecznych myślicieli – z nielicznymi wyjątkami – była przekonana, że kobiety nie posiadają intelektualnych predyspozycji do polityki. De Gouges podważyła ten pogląd swoim życiem, mimo, że jej działania polityczne były dyktowane potrzebą chwili i dlatego niektóre z nich mogły być uznawane za lekkomyślne i pochopne. Wytykane jej braki w edukacji zainspirowały ją do propagowania idei głoszących konieczność powszechnej nauki. Wykorzystując swoją niezwykłą urodę, energię i inteligencję osiągnęła status popularnej celebrytki walczącej z nierównościami i opresją systemu zdominowanego przez mężczyzn. Z gwiazdy salonów przeobraziła się w polityczną aktywistkę, która dała głos zmarginalizowanym warstwom społecznym, a jednocześnie przywiązywała dużą wagę do roli i stabilności instytucji państwa. O wyjątkowości jej postawy świadczy chociażby to, że jako jedyna kobieta została skazana na śmierć podczas Wielkiego Terroru. W historii kobiet walczących o równouprawnienie stanowiła rzadki, a być może unikalny przypadek działaczki, która podjęła w skrajnie niesprzyjających warunkach decyzję o wstąpieniu na arenę publiczną. Nie ograniczając się przy tym do samej walki o prawa dla represjonowanej płci, ale wyrażając również głęboką troskę o cały naród i państwo. Z niezrównaną odwagą i przekonaniem zaadaptowała pogląd Cycerona, że „męża stanu czynią nie tyle ćwiczenia akademickie, lecz wygłaszanie przemów na scenie politycznego agonu". Niewątpliwie była pierwszą w Europie – a przez długi czas – jedyną „kobietą stanu". Jako uczestniczka, obserwatorka i komentatorka Rewolucji Francuskiej miała rzadką okazję nazywania po imieniu pojawiających się patologii i wypaczeń, a stworzona przez nią literacko-polityczna metawizja pozwoliła jej prognozować czyhające zagrożenia i przeciwdziałać im za pośrednictwem środków, jakimi wówczas dysponowała.

W *Deklaracji praw kobiety i obywatelki* przedstawiła sprzeczności we francuskiej konstytucji oraz nieadekwatność ówczesnych prób sformułowania uniwersalnych praw. Bezkompromisowo wykazała, że podmiotem deklarowanej

równości praw są w istocie biali mężczyźni, a pozorny uniwersalizm rewolucyjnych idei opiera się na wykluczeniu dużych części społeczeństwa. Najważniejszym wyrazem wolności była dla niej wolność słowa i przez całą dekadę próbowała niezłomnie egzekwować to prawo. Istotą politycznego wyzysku była dla niej instytucja małżeństwa inkryminowana przez nią jako „miejsce wiecznej tyranii". Małżeństwo jako forma zinstytucjonalizowanej nierówności tworzy, według niej, warunki sprzyjające społecznemu i politycznemu upośledzeniu kobiet. Podobnie jak Mary Wollstonecraft w *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Gouges dowodziła, że przebiegłość i słabość kobiety stanowi konsekwencję jej upośledzonej pozycji w strukturach zalegalizowanej „seksualnej unii" z mężczyzną. Podobnie jak Wollstonecraft, zwalczała wywołane przez instytucję małżeństwa społeczne deficyty kobiet, które zaniedbywały edukację i ograniczały się do wąskiego kręgu domowych interesów, odrzucając obowiązki obywatelskie. Nawiązując do idei Rousseau, de Gouges zaproponowała „społeczny kontrakt" oparty na równości praw i obowiązków w zastępstwie tradycyjnego małżeństwa.

Jej pisma, zarówno literackie, jak i polityczne, zmierzały wyraźnie w kierunku współczesnej filozofii feministycznej. Proroczo zapowiadała w nich dominację „męskiego uniwersalizmu" w liberalnej demokracji, odrzucała postrzeganie płci żeńskiej jako przeszkody w działaniach na arenie politycznej. Nawiązując do Platońskich uwag na temat płciowości w *Państwie*, dostrzegała naturalne różnice między płciami, ale nie uważała, że są one na tyle istotne, aby mogły wpływać na pełnienie obowiązków obywatelskich. Skupiała się na podkreślaniu równości kobiet i mężczyzn, choć jednocześnie uwypuklała różnice płynące z faktu, że kobiety muszą zmagać się z ciążą i macierzyństwem. Jako ateistka poddawała krytyce religię, w szczególności katolicyzm, opisując jego opresyjność, zwłaszcza wobec kobiet. Religia, jak pisała, nie powinna zakazywać słuchania głosu rozumu, ani zalecać „głuchoty wobec natury". Za podstawę korupcji instytucji Kościoła de Gouges uznawała celibat księży i zakonnic, dlatego postulowała jego zniesienie. Jej polityczne pamflety zmierzały do naprawy całego społeczeństwa, niezależnie od płci i koloru skóry. Szczególnie jej silny opór wywoływało niewolnictwo, które uznawała za najcięższy grzech francuskiego społeczeństwa.

Recepcja twórczości de Gouges, a zarazem jej historyczna rehabilitacja rozpoczęła się w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Od tego czasu zaczęto wydawać zbiory jej dramatów i tekstów politycznych, publikować opracowania poświęcone jej życiu i twórczości. W roku 2013 prezydent Francji Francois Holland zaproponował umieścić grobowiec de Gouges w paryskim Panteonie.

Deklaracja praw kobiety i obywatelki

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne została napisana 5 sierpnia 1791 roku jako odpowiedź na *Deklarację praw człowieka i obywatela* uchwaloną przez Konstytuantę w 1789 roku na podstawie projektu La Fayette'a. Pierwotna Deklaracja odsłaniała niespójność dotychczasowych praw, które traktowały obywateli różnie w zależności od ich płci, rasy, klasy społecznej i wyznawanej religii, jednakże pomijały prawa kobiet. W 1790 roku Nicolas de Condorcet i Etta Palm d'Aelders wzywali Konstytuantę do rozszerzenia praw obywatelskich i politycznych na kobiety, ale bez powodzenia. Condorcet zadeklarował, że „(...) ten, kto głosuje przeciwko prawom innej osoby, niezależnie od tego, czy ze względu na religię, kolor, płeć czy inne cechy tej osoby, tym samym podważa własne prawa".[14] Brak zainteresowania inicjatywą ze strony rządzących polityków oraz panująca wśród jakobinów mizoginia skłoniły de Gouges do napisania alternatywnej deklaracji.

Deklarację poprzedzę dedykacja „Do Królowej" oraz przedmowa, w której autorka zwraca się do mężczyzn i pisze o nich. Sama Deklaracja stanowi pod względem struktury kopię Deklaracji z 1789 roku, zawiera preambułę i 17 artykułów. Kończy ją postambuła, w której de Gouges zwraca się do kobiet. Do głównego tekstu dołączony jest *Projekt społecznego kontraktu między kobietą a mężczyzną*, następnie beletrystyczny dodatek opisujący incydent, jaki przeżyła autorka w kon-

frontacji z przedstawicielem prawa, stanowiący podstawę do krytyki systemu prawnego rewolucyjnej Francji. Całość wieńczy postscriptum.

Tekst de Gouges podkreśla różnice między kobietą i mężczyzną, a zarazem postuluje równość płci. Płeć męska jest (według niej) zaślepiona anachroniczną żądzą dominacji nawet w dobie Rewolucji i z tego powodu popada w sprzeczność z prawami natury, które nie znają antagonizmu między płciami. Natomiast kobieca płeć – za pośrednictwem Deklaracji de Gouges – zgłasza roszczenie do równości zaniedbanej przez rewolucję. Preambułę otwierają znamienne słowa: „Kobieto, obudź się (…) poznaj swoje prawa!". W oryginalnej wersji użyto tutaj słowa *reconnaît*, które oznacza zarówno „poznaj", jak i „uznaj" – de Gouges wskazuje w ten sposób, że prawa te zostały już wyartykułowane w Deklaracji z 1789 roku i teraz należy je sobie w pełni uświadomić i realizować w praktyce. Autorka podaje w wątpliwość korzyści, jakie rewolucja obiecywała kobietom, przynosząc im tylko pogardę, a jednocześnie krytykuje intrygancką władzę kobiet nad „słabościami mężczyzn" zwodzonych przez ich wdzięki i elokwencję. Upomina zarazem kobiety, żeby nie dały się zastraszyć, żeby świadomie walczyły i egzekwowały swoje naturalne prawa. Wbrew tytułowi Deklaracja odnosi się również do mężczyzn, chodzi w niej bowiem o wydobycie prawdziwej uniwersalności słowa *l'homme* (człowiek, mężczyzna) poprzez pluralizację podmiotu praw – *l'homme* jako podmiot praw to zarówno mężczyzna, jak i kobieta: „Kobieta rodzi się i pozostaje wolna i równa mężczyźnie wobec prawa" (art. 1). Takie ujęcie modyfikuje znacząco pojęcie narodu użyte w Deklaracji z 1789 roku – naród nie jest już rozumiany jako ogół męskich podmiotów prawnych i politycznych: „Źródło wszelkiej suwerenności znajduje się całkowicie w Narodzie, który nie jest niczym innym, aniżeli zjednoczeniem kobiety i mężczyzny" (art. 3). De Gouges próbuje zatem wyeksplikować uniwersalny charakter praw człowieka, demaskując partykularyzm wcześniejszych zapisów: naród to wspólnota wszystkich kobiet i mężczyzn, niezależna od koloru skóry, położenia społecznego i wyznawanej religii. Autorka po raz pierwszy w historii ludzkości postuluje prawdziwie powszechne prawo wyborcze (art. 6). Nawoływaniu do uznania praw kobiet towarzyszy żądanie równości w świetle odpowiedzialności karnej (art. 7 i art. 9) i obowiązków publicznych (art. 13 i art. 14). Najważniejszym dla de Gouges prawem człowieka jest wolność słowa. W artykule 10 pada słynne *dictum*, które stało się swoistą wizytówką jej postawy politycznej i egzystencjalnej: „kobieta ma prawo wejść na szafot; w równiej mierze powinna mieć również prawo wejść na mównicę". Kiedy pisze równocześnie o kobietach i mężczyznach używa określenia „indywiduum": „konstytucja jest nieważna (*nulle*), jeśli większość indywiduów, które tworzą społeczeństwo, nie miała wpływu na jej redakcję" (art. 16). De Gouges nie przejmuje wszystkich postulatów z roku 1789, prawa kobiet i mężczyzn są tylko częściowo identyczne. Prawdziwa równość ma sens, jeśli uwzględnia różnice między ludźmi. W preambule podkreśla głównie różnice płci i ich wzajemną zależność, domagając się powołania kobiecego parlamentu: „My matki, córki, siostry, przedstawicielki narodu, domagamy się ukonstytuowania [dla nas] Zgromadzenia Narodowego." Przewaga płci żeńskiej, którą należy uwzględnić w rozdziale praw, przejawia się, zdaniem de Gouges, nie tylko w urodzie kobiet, ale przede wszystkim w trudach macierzyństwa. Artykuł 11, traktujący w Deklaracji z 1789 r. o swobodzie wyrażania myśli i poglądów, zostaje uzupełniony o nową refleksję na temat relacji między płciami w wymiarze macierzyństwa, ojcostwa i seksualności. Kobiety winny mieć prawo zgłaszania roszczeń wobec biologicznych ojców ich dzieci (kwestia nieślubnych dzieci, dziedziczenia majątku), przy czym głos kobiety, na której spoczywa główny ciężar opieki i wychowania, należy uznać za decydujący w spornych przypadkach. Macierzyństwo zostaje więc tutaj ujęte nie tylko jako problem biologiczny, ale również społeczny, nie tyle jako problem specyficznie kobiecy, partykularny, lecz przede wszystkim jako uniwersalna kategoria polityczna. W przedrewolucyjnym orzecznictwie zobowiązania alimentacyjne ojców były zazwyczaj anulowane, a kobiety traciły stopniowo prawo zgłaszania pozwów o ustalenie ojcostwa. Rewolucja przyniosła zmiany w tym względzie, niestety dopiero po śmierci de Gouges.[15] Zaproponowany przez nią katalog praw związanych z życiem małżeń-

skim i wychowaniem dzieci przybrał najbardziej zwięzłą i wyrazistą postać w dołączonym do Deklaracji *Projekcie społecznego kontraktu między kobietą a mężczyzną*. Pierwszorzędne znaczenie miała dla niej prawna ochrona kobiet przed uwłaczającą zależnością finansową i bytową od małżonków, dlatego projekt de Gouges podkreślała kluczowe znaczenie wspólnoty majątkowej oraz jasnych i sprawiedliwych reguł dziedziczenia. Regulacji prawnej powinna również zostać poddana wierność seksualna. Pamiętajmy, że w tamtych czasach pozamałżeńskie relacje seksualne mężczyzn były zwyczajowo powszechnie akceptowane. Dlatego projekt de Gouges przewidywał odszkodowania za zdradę każdej ze stron kontraktu cywilnego. Szczególnie ważne było dla niej prawne unormowanie prostytucji – przyjmuje się, że w rewolucyjnym Paryżu działało około 70 tysięcy oficjalnych prostytutek. De Gouges domagała się społecznego uznania i szacunku dla najstarszego zawodu świata oraz stworzenia specjalnych dzielnic, które zapewniałyby bezpieczeństwo i godne warunki kobietom wykorzystującym w pracy własną seksualność. Pisała, że unormować należy również powszechne praktyki seksualne księży przez zniesienie celibatu i stworzenie prawnej możliwości zawierania przez nich małżeństw.

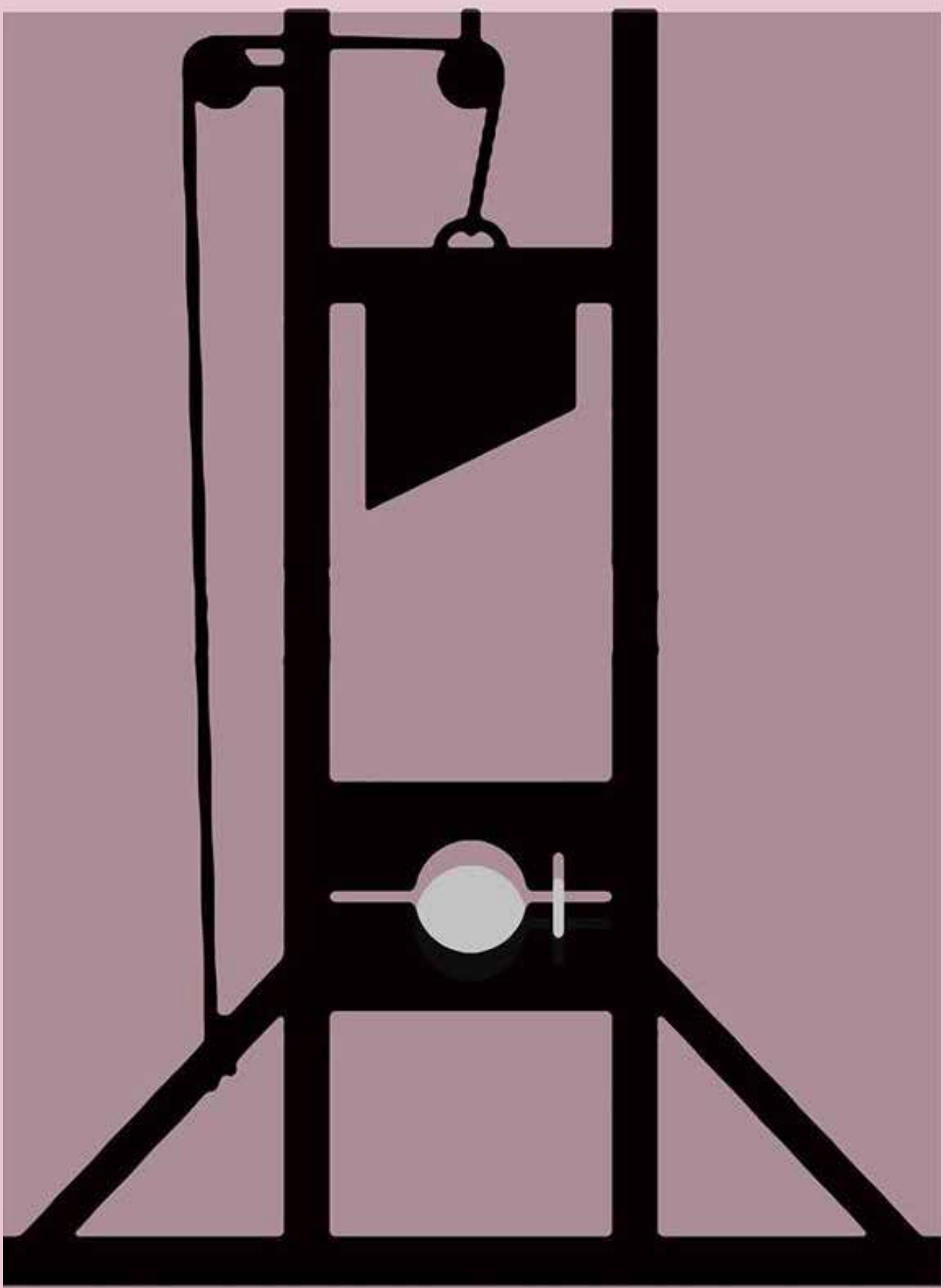
Deklaracja praw kobiety i obywatelki nie tylko nie przyniosła żadnego pozytywnego odzewu, ale wzbudziła podejrzliwość władz rewolucyjnych, zwłaszcza z uwagi na wyrażoną w niej sympatię do królowej Marii Antoniny. Dalsza działalność publicystyczna, wystąpienia publiczne, a przede wszystkim nieprzejednana krytyka centralistycznej i opartej na terrorze polityki Robespierra zaprowadziła de Gouges pod gilotynę. W protokole z egzekucji jako uzasadnienie wyroku podano, że wprawdzie chciała zostać „mężem stanu", ale „zapomniała o cnotach, które przystoją jej płci".[16] Na miejscu wykonania wyroku były obecne sankiulotki, z aplauzem reagujące na śmierć zdrajczyni Robespierre'a. Po egzekucji prasa paryska nie zaprzestała propagowania jej karykaturalnego obrazu jako niegroźnej, histerycznej fantastki. Dziennikarze i pisarze argumentowali nadal, że jej postulaty były irracjonalne, ale zarazem wyrażali uznanie dla jej ambicji politycznych. We Francji pamięć o niej wkrótce ulotniła się wraz z falą represji i dalszych wydarzeń. Jej idee przedostały się jednak za granicę, choć przekazywano je głównie w wąskich kręgach aktywistek. Rewolucja, która dała kobietom prawo głosu, ostatecznie zmusiła je do milczenia. Znamiennym przykładem są tu losy najsłynniejszego kobiecego klubu rewolucyjnego *Societe Republicaines-Revolutionnaires,* który założyły w 1793 roku (tuż przed śmiercią de Gouges) Claire Lacombe (aktorka przybyła do Paryża z prowincji) oraz Pauline Lèon (producentka czekolady). Główną misją towarzystwa było wspieranie polityki Robespierre'a i walka z jego wrogami. Działaczki klubu były aktywne głównie na ulicach Paryża i wsławiły się agresywną kampanią, w której namawiały kobiety do noszenia rewolucyjnych kokard. Częste interwencje w klubie Jakobinów, żądania prawa do noszenia broni, a przede wszystkim bezkompromisowa szczerość nadwyrężyły cierpliwość Jakobinów, którzy postanowili rozwiązać klub. *Societe*

Republicaines-Revolutionnaires uznano za organizację niebezpieczną dla Republiki, a w głosowaniu nad jej rozwiązaniem pojawił się tylko jeden głos sprzeciwu. Deputowani musieli odpowiedzieć na trzy pytania: 1) czy można dopuścić istnienie kobiecych towarzystw w Paryżu? 2) czy kobiety mogą realizować prawa polityczne i brać udział w sprawach państwowych? 3) czy kobiety mogą debatować w klubach politycznych lub organizacjach publicznych? Jednoznacznie negatywne odpowiedzi przypieczętowały śmierć polityczną kobiet w dobie Rewolucji. W reakcji na te wydarzenia delegacja kobiet udała się do Komuny Paryża. Jednakże jej ówczesny prezydent Pierre Chaumette odprawił je, stwierdzając: „Przerażające i wysoce nienaturalne jest to, aby kobiety chciały stać się mężczyznami.... Czy godzi się kobietom porzucać swoje obowiązki domowe, kołyski, aby awanturować się w publicznych miejscach?"[17] Wobec tak agresywnej retoryki, pamiętając o śmierci de Gouges, Claire Lacombe i Pauline Lèon ustąpiły. Przez jakiś czas działały jeszcze we Francji prowincjonalne kluby kobiece skupiające się na pomocy najuboższym. Wszelkie bardziej aktywne inicjatywy zostały sparaliżowane, terror działał ślepo i bezwzględnie. „Cnotliwa Republika" Robespierre'a oczyściła dwuznaczną

sytuację, eliminując ludzi. Prostytutki wygnano z ulic Paryża, kobiety posłano do domów, jedynie kilka wyjątków ominął rewolucyjny ostracyzm w sferze publicznej: nad Francją zaświeciła gwiazda bogini Rozumu, stając się kapłanką nowego kultu „Najwyższej Istoty".

De Gouges miała świadomość, że dąży do niemożliwego, jednak nigdy nie straciła wiary w sensowność własnych działań i do końca żywiła nadzieję, że pamięć o niej stanie się impulsem dla przyszłych pokoleń. Z pewnością nie była fanatyczną ekscentryczką, ani nie padła ofiarą *paranoia reformatoria*, choroby, którą sarkastycznie wskazał pewien dziewiętnastowieczny autor. W istocie była dogłębnie zainteresowana poprawą losu Francuzów (i wszystkich ludzi), dowodząc zarazem swojej dalekowzroczności i politycznego wyczucia. Krytykowała zabójstwo króla, ponieważ żywiła przekonanie, że w ten sposób nie zostanie bynajmniej usunięty nimb monarchii, który skuteczniej zniknąłby za rządów pozbawionego władzy, odczarowanego i „udomowionego" króla. Ostatecznie historyczne znaczenie Olympe de Gouges nie polega na tym, że przegrała, umierając za głoszone idee, lecz na tym, że aktywnie zaangażowała się w walkę o równouprawnienie i sama uczyniła się „aktywną obywatelką": myśląc z pasją i formułując swój program polityczny. Jej największą zasługą wydaje się to, że niezłomnie walczyła nie tylko o prawa człowieka jako prawa kobiety, lecz również o prawa kobiety jako prawa człowieka.

Poniżej przedstawiamy polski przekład pisma Olympe de Gouges *Deklaracja praw kobiety*, które składa się z *Dedykacji*, *Deklaracji praw kobiety i obywatelki* (zestawionej z *Deklaracją Praw Człowieka i Obywatela* z 1789) oraz *Projektu społecznego kontraktu między kobietą a mężczyzną* i kilku mniejszych dodatków.



Olympe de Gouges

DEKLARACJA PRAW KOBIETY I OBYWATELKI

Deklaracja praw kobiety[18]

DEDYKACJA

Do Królowej[19]

Pani,
nie nawykła do języka, jakim posługują się królowie, nie będę używać przesadnych dworskich pochwał, aby zadedykować Pani to szczególne pismo. Moim celem jest mówić do Pani otwarcie: aby wyrazić się w ten sposób, nie czekałam na epokę wolności, ale okazałam determinację w czasie, gdy ślepi despoci karali tak szlachetną odwagę.

Gdy całe królestwo oskarżyło Panią i uczyniło odpowiedzialną za wasze nieszczęścia, tylko ja, w czasie wzburzenia i zawieruchy, miałam siłę, by bronić Ciebie. Nigdy nie mogłam uwierzyć, że księżna wychowana na wzniosłym łonie, zniżyłaby się do takich nikczemności.

Tak Pani, gdy ujrzałam miecz uniesiony nad Tobą, kierowałam swoją uwagę na ofiarę i miecz, ale teraz, gdy widzę, że tłum wynajętych rebeliantów jest dokładnie obserwowany i hamowany lękiem przed prawem, powiem Tobie Pani, czego wówczas bym nie powiedziała.

Tak, Pani, gdy zagranica kieruje broń ku Francji, nie będę już dłużej postrzegać Ciebie jako fałszywie posądzanej królowej, porywającej serca królowej, lecz jako bezlitosnego wroga Francji. Ach, Pani, pamiętaj, że jesteś matką i żoną, użyj swoich wpływów, aby król powrócił. Ten wpływ wynikający z poważania i mądrze wykorzystany wzmocni koronę ojca, zachowa ją dla syna i pozyska znowu miłość Francuzów. Te godne czci rokowania są prawdziwym obowiązkiem królowej. Intrygi, kabały i krwiożercze plany przyspieszą Wasz upadek, jeśli zaciąży na Tobie podejrzenie, że jesteś zdolna do takich zamiarów.

Szlachetniejsze działanie, Pani, może Cię wyróżnić, zapalić Twą ambicję, określić twoje spojrzenie. Obowiązkiem tej, która wyniosła szczęście na tak ważne miejsce, jest to, by nadać znaczenie postępowi praw kobiet i przyśpieszyć ich sukces. Gdybyś była mniej wykształcona, Pani, mogłabym się obawiać, że Twoje partykularne interesy mogłyby zdobyć przewagę nad interesami twej płci. Kochasz sławę: pomyśl o tym Pani, że największe zbrodnie są równie nieśmiertelne jak największe cnoty, ale jakaż różnica

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

poważania we wspaniałości historii! Jedno będzie bezustannie przytaczane jako przykład, a drugie będzie na wieczność budziło wstręt ludzkiego gatunku.

Nigdy nie będzie kwestionować się tego, że pracowała Pani nad przywróceniem dobrych obyczajów, nad nadaniem twojej płci pełnej wartości (*la consistence*), na jaką zasługuje. Ta praca ku ubolewaniu nowych władz nie jest całodzienna. Ta rewolucja przyniesie skutek tylko wtedy, gdy wszystkie kobiety uświadomią sobie swój godny pożałowania los i prawa, które utraciły w społeczeństwie. Wspieraj, Pani, tak piękną sprawę, broń tej nieszczęśliwej płci, a wkrótce pozyskasz połowę królestwa i przynajmniej jedną trzecią drugiej połowy.

To, Pani, są wielkie czyny, dzięki którym zwrócisz na siebie uwagę, i dla których użyjesz swojego poważania. Uwierz mi Pani, nasze życie jest jedynie błahą sprawą, zwłaszcza dla królowej, gdy życia tego nie ozdabia miłość ludu i trwały wdzięk dobroczynności. Jeśli prawdą jest, że Francuzi mobilizują całą swoją siłę przeciwko ojczyźnie, to z jakiego powodu? W imię błahych przywilejów, chimer. Bądź pewna Pani, jeśli osądzam podług tego, jak czuję, że monarchistyczne stronnictwo samo doprowadzi się do zguby, porzuci wszystkich tyranów, a wszystkie serca zjednoczą się wokół ojczyzny, aby ją bronić.

To są, Pani, moje zasady. Mówiąc do Ciebie o mojej ojczyźnie, tracę z oczu cel tej dedykacji. A dzieje się tak, ponieważ każdy obywatel ofiarowuje swoją chwałę i swoje interesy, gdy poświęca się wyłącznie chwale i interesom swojej ojczyzny.

Z wyrazami głębokiego szacunku,
Pani,
Wasza wielce uniżona i posłuszna służąca

De Gouges

Prawa kobiety *versus* prawa człowieka

Deklaracja praw kobiety i obywatelki
(1791 autorstwa Olympe de Gouges)

Wstęp – Prawa kobiet

Mężczyzno, czy jesteś zdolny być sprawiedliwym? Pytanie to stawia kobieta. Nie będziesz przynajmniej mógł pozbawić jej tego prawa. Powiedz mi, kto nadał ci despotyczną władzę uciskania mojej płci? Twoja siła? Twoje talenty? Przyjrzyj się Stwórcy w jego mądrości. Zbadaj naturę w całym jej majestacie, naturę, z którą, jak się wydaje, chciałbyś być w harmonii, i wyprowadź z niej, jeśli się ważysz, przykład takiego tyrańskiego panowania.[21] Zwróć się do zwierząt, studiuj rośliny, rzuć okiem na wszystkie modyfikacje organicznej natury i poddaj się [sile] dowodu, jeśli dostarczę ci ku temu środki. Szukaj, badaj i rozróżniaj, jeśli możesz, płcie w porządku natury. Wszędzie bez różnicy znajdziesz je we wzajemnej kooperacji, wszędzie współpracują one ze sobą tworząc wspólną harmonię w tym nieśmiertelnym arcydziele.
Tylko mężczyzna podniósł wyjątek do rangi prawa. Dziwaczny, zaślepiony, nadęty naukami i zdegenerowany - w tym wieku oświecenia i bystrości umysłu - tkwiąc nadal w jaskrawej niewiedzy, chciałby despotycznie rozkazywać płci, która posiada wszystkie zdolności intelektualne. Przy tym rości on sobie prawo do czerpania korzyści (*prétend jouir)* z rewolucji oraz do równości, aby nic więcej już o niej nie mówić,

Deklaracja praw człowieka i obywatela[20]
(26.08.1789)

Brak wstępu

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Do uchwalenia przez Zgromadzenie Narodowe na jego ostatnim posiedzeniu lub w następnym okresie legislacyjnym

Preambuła

My matki, córki, siostry, przedstawicielki narodu, domagamy się ukonstytuowania [dla nas] Zgromadzenia Narodowego.[22] Wierząc, że nieznajomość, zapomnienie lub lekceważenie praw kobiet są wyłącznymi przyczynami nieszczęść publicznych i korupcji rządów, zdecydowałyśmy ogłosić w formie uroczystej deklaracji naturalne, niezbywalne i święte prawa kobiet

aby ta deklaracja, stojąc zawsze przed oczami wszystkich członków społeczeństwa, przypominała im nieustannie ich prawa i obowiązki;

aby sprawowanie władzy tak przez kobiety, jak i przez mężczyzn, mogło być w każdej porównywane z celami instytucji państwowych i ze względu na nie bardziej szanowane;

aby skargi obywatelek, oparte odtąd na prostych i niezaprzeczalnych zasadach, miały zawsze za cel utrzymanie Konstytucji, dobrych obyczajów i szczęścia powszechnego.

Wobec powyższego płeć mająca przewagę w pięknie, jak i w odwadze niezbędnej do znoszenia trudów macierzyństwa, uznaje i ogłasza w obecności i pod opieką Istoty Najwyższej, następujące prawa kobiety i obywatelki.

Artykuł 1

Kobieta rodzi się i pozostaje wolna i równa mężczyźnie wobec prawa. Podstawą różnic społecznych może być wyłącznie wzgląd na korzyści społeczne.

Artykuł 2

Celem każdej organizacji politycznej jest zachowanie naturalnych i nie podlegających przedawnieniu praw kobiety i mężczyzny. Prawami tymi są: wolność, własność, bezpieczeństwo, a zwłaszcza opór przeciwko uciskowi.

Preambuła

Przedstawiciele Ludu francuskiego, ukonstytuowani jako Zgromadzenie Narodowe, uważając, że nieznajomość, zapomnienie lub lekceważenie praw człowieka są wyłącznymi przyczynami nieszczęść publicznych i nadużyć rządów, zdecydowali ogłosić, w formie uroczystej deklaracji, naturalne, niezbywalne i święte prawa człowieka

aby ta deklaracja, stojąc zawsze przed oczami wszystkich członków społeczeństwa, przypominała im nieustannie ich prawa i obowiązki;

aby działania władzy ustawodawczej i władzy wykonawczej, przez ciągłe ich porównywanie z celami każdej instytucji państwowej, były w większym poszanowaniu;

aby skargi obywateli, oparte odtąd na prostych i niezaprzeczalnych zasadach, miały zawsze za cel utrzymanie Konstytucji i szczęścia powszechnego.

Wobec powyższego Zgromadzenie Narodowe uznaje i deklaruje, w obecności i pod opieką Istoty Najwyższej, następujące prawa człowieka i obywatela.

Artykuł 1

Ludzie rodzą się i pozostają wolni i równi wobec prawa. Podstawą różnic społecznych może być wyłącznie wzgląd na korzyści społeczne.

Artykuł 2

Celem każdej organizacji politycznej jest zachowanie naturalnych i nie podlegających przedawnieniu praw człowieka. Prawami tymi są: wolność, własność, bezpieczeństwo i opór przeciwko uciskowi.

Artykuł 3

Źródło wszelkiej suwerenności znajduje się całkowicie w Narodzie, który nie jest niczym innym aniżeli zjednoczeniem kobiety i mężczyzny: żadne ciało, żadna jednostka nie może sprawować władzy, która nie pochodziłaby wyraźnie od Narodu.

Artykuł 4

Wolność i sprawiedliwość polega na oddawaniu bliźniemu wszystkiego, co mu się należy.Korzystanie z praw naturalnych przez kobietę ograniczone jest tylko przez nieustanną tyranię, jaką narzuca jej mężczyzna. Granice te muszą być zreformowane przez prawa natury i rozumu.

Artykuł 5

Prawa natury i rozumu zakazują wszelkich działań, które szkodzą społeczeństwu. Nie można powstrzymywać (*empêché*) niczego, co nie jest zakazane przez te mądre i boskie prawa, i nikt nie może być przymuszany do tego, czego one nie nakazują.

Artykuł 6

Ustawy są wyrazem woli powszechnej. Wszystkie obywatelki (*les Citoyennes*) i obywatele mają prawo brać udział w ich tworzeniu osobiście bądź przez swoich przedstawicieli, które powinno być jednakowe dla wszystkich. Wszystkie obywatelki i obywatele jako równi wobec prawa muszą zostać w równej mierze dopuszczeni do wszelkich honorów, stanowisk i funkcji publicznych, zależnie od swych zdolności i z zachowaniem tylko tych różnic, które wynikają z cnoty i talentu.

Artykuł 7

Żadna kobieta nie jest wyjątkiem (*n'est exceptée*): może być oskarżana, aresztowana i więziona w przypadkach określonych przez ustawę. Kobiety podlegają temu surowemu prawu na równi z mężczyznami.

Artykuł 3

Źródło wszelkiej suwerenności znajduje się całkowicie w Narodzie. Żadne ciało, żadna jednostka nie może wykonywać władzy, która nie pochodziłaby wyraźnie od Narodu.

Artykuł 4

Wolność polega na możliwości czynienia wszystkiego, co nie szkodzi drugiemu. W ten sposób korzystanie z praw naturalnych przez każdego człowieka znajduje tylko takie granice, które zapewniają innym członkom społeczności korzystanie z tych samych praw. Granice te może określić tylko ustawa.

Artykuł 5

Ustawa może zabraniać tylko takiego postępowania, które jest szkodliwe dla społeczeństwa. Nie można zakazać niczego, co jest zakazane przez ustawę i nikt nie może być przymuszany do tego, czego ustawa nie nakazuje.

Artykuł 6

Ustawy są wyrazem woli powszechnej. Wszyscy obywatele mają prawo brać udział w ich tworzeniu osobiście bądź przez swoich przedstawicieli. Powinny być one jednakowe dla wszystkich zarówno, gdy chronią, jak też gdy karzą. Wszyscy obywatele, jako równi wobec prawa, mają równy dostęp do wszystkich stanowisk i funkcji publicznych, zależnie od swych zdolności i z zachowaniem tylko tych różnic, które wynikają z cnoty i talentu.

Artykuł 7

Żaden człowiek nie może być oskarżony, aresztowany i więziony poza przypadkami określonymi przez ustawę, z zachowaniem form przez nią przewidzianych. Ci, którzy powodują, wydają, wykonują lub polecają wykonać samowolne nakazy, winni być ukarani. Jednakże, gdy obywatel został wezwany lub zatrzymany na podstawie ustawy, winien natychmiast się temu podporządkować. Stawiając opór, potwierdza swą winę.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Artykuł 8

Ustawa może wprowadzić tylko takie kary, które są w sposób oczywisty konieczne, dokładnie je określając. Nikt nie może zostać ukarany inaczej jak tylko na podstawie ustawy uchwalonej i opublikowanej przed popełnieniem przestępstwa i legalnie zastosowanej również wobec kobiet.

Artykuł 9

Wobec każdej kobiety uznanej za winną należy z całą surowością zastosować prawo.

Artykuł 10

Nikt nie może być niepokojony z powodu swoich przekonań, nawet jeśli są one fundamentalne; kobieta ma prawo wejść na szafot; w równiej mierze powinna mieć również prawo wejść na mównicę, jeśli jej wystąpienia (*manifestations*) nie zakłócają porządku publicznego ustanowionego przez ustawę.

Artykuł 11

Swoboda przekazywania myśli i poglądów jest jednym z najcenniejszych praw człowieka, ponieważ tę wolność zapewnia prawne uznanie dzieci przez ojców. Każda obywatelka może zatem z pełną swobodą powiedzieć: „jestem matką dziecka, które pochodzi od ciebie", nie będąc zmuszona przez barbarzyński przesąd do ukrywania prawdy; z wyjątkiem, gdy odpowiada za nadużycie tj wolności w wypadkach określonych przez ustawę.

Artykuł 12

Zagwarantowanie praw kobiety i obywatelki wymagane jest z uwagi na korzyści dla większości. Ta gwarancja musi zostać ustanowiona w interesie ogółu, a nie dla szczególnej wygody tych, którym została powierzona.

Artykuł 8

Ustawa może wprowadzić tylko takie kary, które są w sposób oczywisty konieczne, dokładnie je określając. Nikt nie może zostać ukarany inaczej jak tylko na podstawie ustawy uchwalonej i opublikowanej przed popełnieniem przestępstwa i w sposób zgodny z jej treścią.

Artykuł 9

Każdy człowiek jest uważany za niewinnego, dopóki nie zostanie uznany winnym. Jeżeli zostanie ostatecznie zasądzona kara zatrzymania, ustawa winna surowo karać zastosowanie wobec osądzonego rygorów, które nie są nieodzowne, aby zapewnić jego osobistą odpowiedzialność.

Artykuł 10

Nikt nie może być niepokojony z powodu swoich przekonań, również religijnych, jeśli ich wyrażanie nie zakłóca porządku publicznego ustanowionego przez ustawę.

Artykuł 11

Swoboda przekazywania myśli i poglądów jest jednym z najcenniejszych praw człowieka. Każdy obywatel ma zatem wolność słowa, pisma i druku, odpowiadając za jej nadużycie tylko w wypadkach określonych przez ustawę.

Artykuł 12

Potrzeba zagwarantowania praw człowieka i obywatela stwarza konieczność powołania władzy publicznej, którą ustanawia się w interesie ogółu, a nie dla szczególnej wygody tych, którym została powierzona.

Artykuł 13

W utrzymaniu policji i pokrywaniu wydatków administracyjnych uczestniczą w równej mierze kobiety i mężczyźni. Kobieta bierze udział we wszystkich obowiązkach i uciążliwych pracach, dlatego powinna w równiej mierze mieć prawo uczestniczyć w rozdziale stanowisk, posad, urzędów, honorów i [miejsc pracy] w rzemiośle *(de l'industrie)*.

Artykuł 14

Obywatele i obywatelki mają prawo stwierdzać, osobiście lub przez swych przedstawicieli, konieczność podatku publicznego. Jednakże obywatelki mogą zgodzić się na to jedynie wówczas, gdy zostanie im przyznany ten sam udział nie tylko w majątku, lecz również w administracji publicznej oraz w określaniu wysokości (*la quotité*) podatku, jego podstawy, sposobu jego pobierania i czasu płacenia.

Artykuł 15

Ogół (*la masse*) kobiet zjednoczony z kolektywem mężczyzn w kwestii podatków ma prawo żądać od każdego urzędnika publicznego sprawozdania z jego działalności.

Artykuł 16

Społeczeństwo, w którym nie ma zapewnionej gwarancji praw i ustanowionego podziału władz, nie ma żadnej konstytucji: konstytucja jest nieważna (*nulle*), jeśli większość indywiduów, które tworzą społeczeństwo, nie miała wpływu na jej redakcję.

Artykuł 17

Własność przysługuje obydwu płciom, czy trwają w związku czy w separacji. Każda z nich ma do niej święte i nienaruszalne prawo. Nikomu nie można odebrać własności, ponieważ jest ona prawdziwym dziedzictwem natury, chyba że wymaga tego – w sposób oczywisty – konieczność publiczna uznana przez prawo, jednak pod warunkiem słusznego i uprzednio wypłaconego odszkodowania.

Artykuł 13

Aby utrzymać władzę publiczną oraz aby pokryć wydatki administracyjne, niezbędny jest wspólny podatek. Winien on być rozłożony na wszystkich obywateli stosownie do ich możliwości.

Artykuł 14

Wszyscy obywatele mają prawo stwierdzać, osobiście lub przez swych przedstawicieli, konieczność podatku publicznego, swobodnie wyrażać nań zgodę, czuwać nad jego wykorzystaniem, ustalać jego wysokość, podstawę wymiaru, sposób jego poboru oraz czas trwania.

Artykuł 15

Społeczeństwo ma prawo żądać od każdego urzędnika publicznego sprawozdania z jego działalności.

Artykuł 16

Społeczeństwo, w którym nie ma zapewnionej gwarancji praw i ustanowionego podziału władz, nie ma pod tym względem konstytucji.

Artykuł 17

Własność jest prawem świętym i nienaruszalnym. Nikt nie może być jej pozbawiony, z wyjątkiem gdy tego wymaga – w sposób oczywisty – konieczność publiczna uznana przez prawo, jednak pod warunkiem słusznego i z góry wypłaconego odszkodowania.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Postambuła

Kobieto obudź się, bijący na alarm rozum znajduje posłuch na całym świecie, poznaj swoje prawa. Potężne imperium natury nie jest już otoczone murem przesądów, fanatyzmu, zabobonów i kłamstw. Pochodnia prawdy rozproszyła wszystkie chmury głupoty i uzurpacji. Zniewolony mężczyzna pomnożył swoje siły i potrzebuje twoich, aby zerwać swoje łańcuchy. Gdy zyskał wolność, stał się niesprawiedliwy wobec swojej towarzyszki. O kobiety, kobiety, kiedy przestaniecie być ślepe? Jakie korzyści przyniosła wam rewolucja? Widoczną pogardę, większą protekcjonalność [wobec was].

W stuleciach zepsucia tylko wy panowałyście nad słabościami mężczyzny; wasze rządy zostały zniszczone, co więc wam pozostało? Domaganie się swojego dziedzictwa, ufundowane na mądrych prawach natury; czego miałybyście się obawiać w tak pięknym przedsięwzięciu? Błyskotliwej uwagi prawodawcy wesela z Kaanan? Obawiacie się, że nasi francuscy ustawodawcy, naprawiacze moralności, która przez długi czas gnieździła się w sferach politycznych, będąca już nie na czasie, powtórzą Wam: co jest wspólnego między wami a nami? Wszystko – powinnyście im odpowiedzieć.[23] A jeśli będą się upierać przy swojej słabości, by popadać w sprzeczność z własnymi zasadami, wówczas władza rozumu odważnie stanie w opozycji wobec ich próżnych uzurpacji, aby nad wami dominować. Zjednoczcie się pod sztandarem filozofii, ofiarujcie całą siłę waszego charakteru, a wkrótce ujrzycie, jak ci dumni, niesłużalczy adoratorzy będą czołgać się u waszych stóp, ale dumni z tego, że dzielą z wami skarby Istoty Najwyższej. Jakiekolwiek by nie były ograniczenia, które na was będą nałożone, w waszej mocy jest uwolnić się od nich. Musicie tylko tego chcieć. Przejdźmy teraz do straszliwego obrazu, który wam nadano w społeczeństwie, a ponieważ w tej chwili mowa jest o państwowym wykształceniu, przyjrzyjmy się, czy nasi mądrzy ustawodawcy myślą w zdrowy sposób o wykształceniu kobiet.

Kobiety uczyniły więcej złego, niż dobrego. Przymus i hipokryzja były ich udziałem (*partage*). To, z czego zostały przemocą obrabowane, odzyskały przebiegłością; posłużyły się wszelkimi środkami swojego powabu, tak że nawet najbardziej szlachetny mężczyzna nie mógł się im oprzeć. Trucizna, sztylet (*le fer*), wszystko było im podporządkowane. Posługiwały się zarówno zbrodnią, jak i cnotą. Zwłaszcza francuski rząd był przez wieki zależny od nocnych machinacji (*l'administration*) kobiet. Żadna tajemnica w gabinecie nie była zabezpieczona przed ich niedyskrecją. Ambasada, dowództwo wojsk, ministerium, prezydium, a nadto pontyfikat[24] i kardynałowie, słowem – wszystko, co stanowi o głupocie mężczyzn, świeckie lub święte, wszystko podlegało żądzy i ambicji tej płci; tej płci, która niegdyś była godna pogardy, choć respektowana, a od rewolucji stała się godna szacunku, choć pogardzana. Jakimi że to uwagami odnośnie tej antytezy mogłabym się podzielić! Mam tylko chwilę, aby je wyrazić, ale ta chwila przyciągnie uwagę najodleglejszych przyszłych pokoleń. W dobie *l'ancien régime* wszystko było zepsute, wszystko było obciążone winą, ale czy nie można dostrzec poprawy rzeczy w ich istocie, nawet w istocie defektów (*des vices*)? Wystarczyło, żeby kobieta była tylko piękna i godna miłości; jeśli posiadała obydwie zalety, wtedy setki majątków leżały u jej stóp. Jeśli nie czerpała z nich korzyści, wtedy musiała posiadać cudowny charakter lub naprawdę nietypową filozofię, która prowadziła ją do pogardzania bogactwem. Mogła być wtedy uznawana jedynie za upartą duszę (*mauvaise tête*). To, co najbardziej nieprzyzwoite zapewniało sobie respekt za pomocą złota, działania handlowe kobiet były rodzajem rze-

miosła, które przynosiło uznanie w najwyższej klasie, a które od dzisiaj nie będzie cieszyć się już poważaniem. Jeśli kobiety zyskałyby je jeszcze raz, rewolucja byłaby stracona, a my w nowych okolicznościach byłybyśmy wciąż skorumpowane. Jednakże czyż rozum może przed wami ukrywać, że wszelka inna droga wejścia w stan posiadania pozostaje dla kobiety zamknięta i że jest ona sprzedawana przez mężczyznę jak niewolnik na wybrzeżu Afryki? Różnica jest wielka; to wiadomo. Ta niewolnica rozkazuje Panu. Ale jeśli Pan daje jej wolność bez zapłaty, cóż stanie się z tymi nieszczęściami, gdy osiągnie ona wiek, w którym utraci swój miłosny powab? Gra pogardą; nawet drzwi do dobroczynności są przed wami zamknięte; powiada się „ona jest stara i biedna". „Dlaczego nie zatroszczyła się o swoje szczęście?" Rozumowi ukazują się jeszcze inne bardziej poruszające przykłady. Młoda, niedoświadczona uwiedziona przez mężczyznę kobieta, która go kocha, odchodzi od swoich rodziców, by mu towarzyszyć. Niewdzięczny opuszcza ją po kilku latach i im bardziej ona się z nim starzeje, tym bardziej nieludzka staje się jego niewierność; opuszcza ją, jeśli nawet ma dzieci. Jeśli jest bogaty, nie będzie czuł się zobowiązany do tego, by dzielić się własnym majątkiem ze swoim szlachetnymi ofiarami. Jeśli jego obowiązki polegają na jakimkolwiek zobowiązaniu, będzie je łamać w zgodzie z całą mocą prawa. Jeśli jest w związku małżeńskim, każde inne zobowiązanie traci swoje prawa. Jakie prawa należy więc ustanowić, aby wykorzenić w pełni zło? Prawo podziału majątku między kobietą a mężczyzną i prawo do sprawowania funkcji w urzędach publicznych. Można łatwo zrozumieć, że kobieta, która urodziła się w bogatej rodzinie, wiele zyska dzięki równości podziału majątku. Ale jakiż los (*son lot*) ma kobieta, która posiada zasługi i cnoty, a urodziła się biedna? Bieda i hańba. Jeśli akurat nie wyróżnia się w muzyce lub w malarstwie, nie zostanie jej przyznana żadna funkcja publiczna, nawet gdy posiada wszelkie niezbędne ku temu zdolności. Nie chcę przedstawiać tylko zarysu faktów, pogłębię je w nowym wydaniu wszystkich moich pism politycznych, które wraz z adnotacjami mam zamiar przygotować za kilka dni do publikacji.

Wracam tutaj jeszcze raz do moich wywodów dotyczących kwestii obyczajów. Małżeństwo jest grobem zaufania i miłości. Niezamężna kobieta może bezkarnie oddać mężczyźnie nieślubne dzieci i użyczyć im majątek, który do nich nie należy. Kobieta niezamężna ma tylko niewielkie prawa: stare i nieludzkie ustawy wzbraniają jej dzieciom prawa do nazwiska i majątku ich ojca, nie ustanowiono żadnego nowego prawa w tej kwestii. Moja próba przywrócenia naszej płci godnej i sprawiedliwej podstawy egzystencji (*la consistance*) postrzegana jest dzisiaj jako przejaw mojej paradoksalnej natury i jako pragnienie czegoś niemożliwego, dlatego pozostawiam zaszczyt zajęcia się tą materią przyszłym pokoleniom; w międzyczasie możemy jednak przygotować drogę ku temu, pracując nad powszechną edukacją, małżeńskimi kontraktami i odnawiając obyczaje.

PROJEKT SPOŁECZNEGO KONTRAKTU MIĘDZY KOBIETĄ A MĘŻCZYZNĄ

My, [...] i [...], łączymy się, kierowani własną wolą, do końca naszego życia, by trwała nasza wzajemna skłonności, na następujących warunkach. Żądamy i pragniemy uczynić nasz majątek wspólnym, jednakże zastrzegamy sobie prawo do jego podział na rzecz naszych dzieci, jak również innych osób, wobec których moglibyśmy okazywać szczególną skłonność; uznajemy wspólnie, że nasz majątek należy bezpośrednio do naszych dzieci, z jakiekolwiek łoża by one nie pochodziły i że wszystkie dzieci bez różnicy mają prawo nosić nazwisko ojca i matki, którzy się do nich przyznali i zobowiązujemy się podporządkować się prawu, które karze za odrzucenie własnej krwi. Podobnie w przypadku rozwodu zobo-

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

wiązujemy się podzielić nasz majątek i przekazać odpowiednią, przewidzianą przez prawo jego część naszym dzieciom; zaś w przypadku nienagannego związku ten, kto pierwszy umrze przekaże połowę dóbr swoim dzieciom, a jeśli umrze bezdzietny, osoba która pozostanie przy życiu odziedziczy wszystko na mocy prawa, o ile spadkodawca/czyni nie odda połowy majątku trzeciej osobie, która w jego mniemaniu na to zasługuje.

W przybliżeniu byłby to projekt kontraktu małżeńskiego, który przedkładam do zastosowania. Już teraz widzę jak po lekturze tego niezwyczajnego tekstu podnoszą się przeciwko mnie hipokryci, ludzie pruderyjni, klerycy i cały ten piekielny korowód. Ale ileż ten kontrakt oferuje mądrym ludziom moralnych środków, które pozwolą osiągnąć doskonałość szczęśliwych rządów! W kilku słowach postaram się dostarczyć dowodów. Bogaty, bezdzietny Epikurejczyk za wyjątkowo dobrą rzecz uznaje pójście do biednych sąsiadów, aby pomnożyć ich rodzinę. Jeśli istniałoby prawo upoważniające kobietę do wymuszenia na bogatych przyjęcia w adopcję jej dzieci, wówczas więzy społeczne umocniłyby się, a obyczaje stały się bardziej subtelne. To prawo zabezpieczyłoby z pewnością dobro wspólnoty i powstrzymało chaos, który tak wiele ofiar zsyła do przytułków hańby, podłości i upadku humanitarnych zasad, gdzie od dawna lamentuje natura. Niech tylko krytycy zdrowej filozofii przestaną protestować przeciwko prostym obyczajom i niech sięgną po źródła swoich cytatów.[25]

Życzyłabym sobie również ustawy wspierającej wdowy i młode kobiety, które zostały zwiedzione fałszywymi obietnicami mężczyzn, z którymi się związały. Chciałabym, powiadam, żeby ta ustawa zmusiła niestałego mężczyznę (*un inconstant*) do tego, by dotrzymał swoich obietnic lub zapłacił odpowiadające jego majątkowi odszkodowanie. Chciałabym również, żeby ta ustawa była nieubłagana wobec kobiet, przynajmniej wobec tych, które mają czelność powoływać się na ustawę, którą same naruszyły swoim złym zachowaniem (*inconduite*), o ile zostanie to dowiedzione. Jednocześnie życzyłabym sobie, co przedstawiłam już w 1788 w piśmie *Le Bonheur primitif de l´Homme* (*Pierwotne szczęście człowieka*)**[26]**, żeby uliczne prostytutki zostały ulokowane w oznaczonych dzielnicach. Jednakże to nie kobiety publiczne najczęściej przyczyniają się do upadku obyczajów, lecz kobiety z towarzystwa. Jeśli poprawimy pierwsze, zmienią się również drugie. Łańcuch braterskiej jedności sprzyja najpierw nieładowi, ale ostatecznie tworzy doskonałą całość.

Przedstawiam niezrównany środek służący podniesieniu duszy kobiet: należy pozwolić im uczestniczyć we wszystkich aktywnościach mężczyzn. Jeśli mężczyzna upiera się przy tym, żeby uznawać ten środek za nieprzydatny, powinien wówczas dzielić swój majątek z kobietą, ale nie podług swojego kaprysu, lecz zgodnie z mądrością ustaw. Wtedy zniknie przesąd, obyczaje ulegną poprawie, a natura odzyska swe prawa. Dodajcie do tego jeszcze małżeństwa kapłanów, umocnienie się króla na tronie, a francuskie rządy nigdy już nie upadną.

Niezbędną rzeczą jest, żebym powiedziała coś o niepokojach, które, jak się słyszy, wywołał dekret na rzecz kolorowych zamieszkujących nasze wyspy[27]. Tam, gdzie natura trzęsie sie ze zgrozy, gdzie rozum i człowieczeństwo nie poruszyły jeszcze zatwardziałych dusz. Tam, gdzie przede wszystkim niezgoda i niepokój doprowadzają mieszkańców do buntu. Nie jest trudno odgadnąć, kim są podżegacze tych wichrzycielskich fermentów: znajdziemy ich nawet w Zgromadzeniu Narodowym, a w Europie rozniecają oni ogień, który rozpali Amerykę. Koloniści zamierzają jak despoci panować nad ludźmi, których są ojcami i braćmi,

a ignorując prawa natury, sprawdzają czyjeś pochodzenie do najmniejszego niuansu krwi. Ci nieludzcy koloniści powiadają: „wprawdzie nasza krew płynie w ich żyłach, ale przelejemy ją, jeśli będzie trzeba, aby zaspokoić naszą chciwość i ślepą ambicję". Akurat w tych miejscach, które są najbliżej natury, ojciec wypiera się syna, ślepy na głos krwi, niszczy cały jej czar. Czego można oczekiwać po oporze, który mu (ojcu) się przeciwstawia. Wymuszanie (*la contraindre*) przemocą pogorszyłoby sytuację, pozostawanie dalej w łańcuchach oznaczałoby odesłanie całego nieszczęścia do Ameryki. Boska ręka wydaje się upowszechniać wszędzie dziedzictwo człowieka, wolność. Jedynie ustawa ma prawo zahamować tę wolność, gdy wyrodnieje ona w samowolę; ale wolność powinna być równa dla wszystkich, musi ograniczać Zgromadzenie Narodowe w jego dekretach, kierowana rozwagą i sprawiedliwością. W ten sam sposób może działać na francuskie państwo i podobnie zwracać uwagę na najnowsze nadużycia, które każdego dnia stają się coraz bardziej przerażające, jak czyniła to wobec dawniejszych nadużyć! Według mojego mniemania należy poza tym uzupełnić władzę wykonawczą władzą ustawodawczą, ponieważ wydaje mi się, że jedna jest wszystkim, druga niczym; skąd prawdopodobnie rodzi się upadek francuskiego królestwa. Postrzegam obydwie władze jak mężczyznę i kobietę, którzy muszą tworzyć jedność, ale być równi pod względem władzy i cnoty, by stanowić dobrą rodzinę (*bon ménage*).

Jednakże prawdą jest, że żadna jednostka nie może uniknąć swojego losu, to doświadczenie stało się dzisiaj moim udziałem. Postanowiłam i zdecydowałam, że w tym tekście nie pozwolę sobie na najmniejsze słowo skłaniające do śmiechu, ale los zadecydował inaczej, oto zdarzenie:

Oszczędność nie jest zakazana, zwłaszcza w czasach nędzy. Mieszkam na wsi. Dzisiaj o ósmej rano wyjechałam z Auteuil i wybrałam się w drogę, która prowadzi z Wersalu do Paryża, gdzie często spotyka się te znane zaprzęgi, które za niewielką opłatą zabierają pasażerów. Niewątpliwie tego ranka zawisła nade mną zła gwiazda. Natrafiam na przeszkodę, gdzie nie znajduję nawet żałosnego, szlacheckiego dyliżansu (*le triste sapin aristocrate*). Wypoczywam na stopniach zuchwałego budynku, który ukrywa drobnych urzędników (*commis*). Wybija godzina dziewiąta i kontynuuję moją podróż. Powóz dostarcza mi widoków, zajmuję w nim miejsce i docieram po kwadransie, [wskazywanym przez] dwa różne zegary, Pont-Royal. Tam biorę dorożkę (*un sapin*) i śpieszę się do mojej drukarni na ulicy Christine, ponieważ mogę tam przyjść tylko wczesnym rankiem. Gdy przeglądam moje odbitki, mam zawsze coś do zrobienia, jeśli strony nie są zadrukowane ściśle i na całej powierzchni. Zatrzymuję się mniej więcej na dwadzieścia minut. Zmęczona chodzeniem od składu do druku, postanawiam wziąć prysznic w części tej świątyni, gdzie chciałam zjeść obiad, docieram kwadrans po jedenastej pod zegar kąpielowy (*la pendule du bain*), zatem jestem winna dorożkarzowi opłatę za półtorej godziny; ale ponieważ nie chcę się z nim spierać, oferuję mu 48 solów[28], on żąda więcej niż zazwyczaj i podnosi rejwach. Upieram się, że nie chcę więcej dać, niż mu przysługuje, ponieważ sprawiedliwa istota woli być wielkoduszna, aniżeli oszukana. Grożę mu prawem, on odpowiada, że go to nie obchodzi i że zapłacę za dwie godziny. Poszliśmy do komisarza pokoju (*un commissaire de paix*), którego nazwiska z wielkoduszności nie wymienię, chociaż jego autorytarne działania, na które pozwolił sobie wobec mnie, zasługują na formalne doniesienie. Bez wątpienia nie wiedział, że kobieta domagająca się jego orzecznictwa była autorką tak wielu dobrodziejstw i sprawiedliwych czynów. Nie uwzględniając moich argumentów, nakazał mi bezlitośnie, żebym zapłaciła dorożkarzowi tyle, ile on oczekuje. Ponieważ znam prawo lepiej niż on, powiedziałam mu „Monsieur, nie zgadzam się i proszę przyjąć do wiadomości, iż nie przestrzega

Pan zasad swojego urzędu". Wówczas ten człowiek, a mówiąc lepiej, ten szaleniec, wybuchł rozwścieczony i zagroził mi przemocą, jeśli natychmiast nie zapłacę, że w przeciwnym razie resztę dnia spędzę w jego biurze. Poprosiłam go, żeby mnie zawiózł do sądu okręgowego lub ratusza, by oskarżyć mnie swym autorytarnym atakiem (*coup*). Poważny urzędnik w surducie, zakurzony i odrażający jak jego rozmowa, powiedział mi żartobliwie: „Ta sprawa trafi niewątpliwie do Zgromadzenia Narodowego?". „Tak byłoby lepiej" odpowiadam i odchodzę w połowie wściekła, a w połowie drwiąc z wyroku tego współczesnego Bride-O-ison[29] i powiadam „tutaj zatem jest gatunek człowieka, który ma kierować oświeconym ludem!" Widać tylko to. Podobne przygody spotykają zarówno dobrych jak i złych patriotów. Można tylko krzyczeć na bałagan w wydziałach i sądach. Nie ma sprawiedliwości, prawo jest lekceważone, a policja staje się Bóg raczy wiedzieć jaka. Nie można już znaleźć dorożkarzy, którym dałoby się powierzyć sprawy; zmieniają numery według swojego upodobania i wiele osób doświadczyło znacznych strat w powozach. Za czasów *l'ancien régime* można było, niezależnie od tego, kto praktykował rozbój, odzyskać swoje straty, podając nazwisko dorożkarza i sprawdzając numer dorożki, krótko mówiąc, było się bezpiecznym. A co robią ci sędziowie pokoju? Co robią komisarze, inspektorzy nowych rządów? Nic poza bzdurami i dbaniem o własne interesy (*des monopoles*). Zgromadzenie Narodowe musi skierować całą swoją uwagę na ten obszar, który obejmuje porządek społeczny.

P.S. Ten tekst jest już od kilku dni opracowany; druk został opóźniony; a w chwili, gdy Monsieur Talleyrand[30], którego nazwisko będzie drogie przyszłym pokoleniom, przedstawił swoje dzieło o zasadach powszechnego kształcenia, tekst ten znajdował się już na prasie drukarskiej. Przepełnia mnie szczęście, że zgadzam się z poglądami tego mówcy. Jednakże nie mogę się powstrzymać przed zatrzymaniem prasy [drukarskiej], aby dać wyraz swojej radości, którą moje serce odczuło na wiadomość o tym, że król przyjął konstytucję i że Zgromadzenie Narodowe – któremu obecnie oddaję cześć, nie wyłączając Abbé Maury[31], a La Fayette[32] jest bogiem - jednogłośnie proklamowało powszechną amnestię. Boska opatrzność sprawia, że publiczna radość nie jest iluzją! Przyślij nam z powrotem wszystkich uciekinierów i spraw, żebym ja wraz z miłującym ludem śpieszyła z pomocą w ich przybyciu; a w tym świątecznym dniu będziemy wszyscy oddawać cześć Twojej mocy.

Olympe de Gouges

Tłum. Rafał MICHALSKI

Przypisy

1. Gisela Thiele-Knobloch, „Vorwort," w *Olympe de Gouges: Théâtres politique II* (Paris: Côtéfemmes, 1993).

2. Olympe de Gouges, *Avis pressant, ou réponse à mes calomniateurs* (Paris: wydawca nieznany, 1789).

3. Pisze o tym Gisela Thiele-Knobloch: „Oczywiście historycy nawet dzisiaj interesują się bardziej ilością i prestiżem kochanków de Gouges aniżeli obszernym dziełem i jej politycznymi osiągnięciami. Wciąż jeszcze wolą postrzegać ją zgodnie z tradycyjną kliszą jako kurtyzanę i/lub wojowniczkę, aniżeli poważnie zajmować się jej pismami." Cyt. za: Gisela Thiele-Knobloch, *Olympe de Gouges: Denkschrift der Mme de Valmont* (Frankfurt/Main: Helmer, 1993). Jako prostytutkę przedstawiał ją między innymi słynny Restif de la Bretonne, Michelet, Monselet i inni.

4. Paul Noack, *Olympe de Gouges 1748 – 1793. Kurtisane und Kämpferin für die Rechte der Frau* (München: Deutsches Taschenbuch Verlag, 1992), 35.

5. Sophie Mousset sugeruje, że de Gouges mogła prze krótki czas nielegalnie pobierać naukę czytania i pisania u Urszulanek z klasztoru w Montabaun. Por. Sophie Mousset, *Women's Rights and the French Revolution: a Biography of Olympe de Gouges* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2017), 11.

6. Język oksytanski pojawia się w licznych fragmentach jej pisanych utworów. Por. Mousset, *Women's Rights and the French Revolution: a Biography of Olympe de Gouges,* 12.

7. Edouard Forestié, *Olympe de Gouges (1748 – 1793)* (Montauban: Imp. et Lith. Éd. Forestié, 1901). Cyt. za: Mousset, *Women's Rights and the French Revolution*, 14.

8. Olympe de Gouges, *L'homme généreux, Paris 1786.* Cyt. za: Mousset, *Women's Rights and the French Revolution,* 21.

9. Chantal Thomas, „Feminisme et Revolution: les causes perdue d'Olympe de Gouges," w Jean-Claude Bonnet, red., *La Carmagnole des Muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Revolution* (Paris: Armand Colin, 1988), 309.

10. Cyt. za: Noack, *Olympe de Gouges 1748 - 1793 Kurtisane und Kämpferin für die Rechte der Frau,* 47.

11. Madame de Montesson - pseudonim Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou (1738 – 1806) była żonąLudwika Filipa Orleańskiego, księcia Orleanu. Król Ludwik XV nie pozwolił jej jednak zostać księżną. Była autorką kilku sztuk i występowała też jako aktorka. Została aresztowana w 1793 w czasie terroru jakobińskiego. Została uwolniona rok później, po śmierci Robespierra.

12. Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIIIe siècle* (Cahors: Editions René Viénet, 2003), 49.

13. Na krótko przed zdradą spotkał się z Tadeuszem Kościuszką, który zamierzał uzyskać pomoc rewolucyjnej Francji dla planowanego powstania. Później, już w obozie wroga, przekazał szczegółowe plany insurekcji Prusakom, a ci Rosjanom. Por. Bogdan Borucki, *Valmy 1792* (Warszawa: Bellona, 1990), 76-77; Andrzej Marceli Cisek, *Kłamstwo Bastylii* (Warszawa: Fronda, 2010), 192-194.

14. Cyt. za: Iain McLean and Fiona Hewitt, red., *Condorcet: Foundations of Social Choice and Political Theory* (Vermont: Edward Elgar Publishing, 1994), 338–339.

15. Wszystkie prawa przyznane w czasie Rewolucji kobietom oraz chroniące dzieci zostały zniesione wraz wprowadzeniem Kodeksu Cywilnego Napoleona.

16. Blanc, *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, 227.

17. Yves Bessières i Patricia Niedzwiecki, *Women in the French Revolution* (Bruxelles: Commission of The European Commission 1991), 8-9.

18. Polski przekład na podstawie: Olympe de Gouges, *Déclaration des droits de la femme*. Tekst źródłowy opublikowany w ramach „Europäische Geschichte – Geschlechtergeschichte" na portalu *Europäische Geschichte* (2009), http://www.europa.clio-online.de/quelle/id/artikel-3463.

19. Dedykacja skierowana do Marii Antoniny Austriaczki (1755-1793), żony Ludwika XVI.

20. Polski przekład na podstawie: „Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela z 26 sierpnia 1789," w *Najstarsze Konstytucje z końca XVIII i I połowy XIX wieku*, wybrał i tłum. Paweł Sarnecki (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1997), 18-20.

21. **Od Paryża do Peru, od Japonii do Rzymu najgłupszym zwierzęciem jest chyba mężczyzna.** Przypisy zaznaczone na czerwono pochodzą od autorki tekstu.

22. W oryginale: *Les mères, les filles, les sœurs, représentantes de la nation, demandent d'être constituées en assemblée nationale*.

23. Por. Ewangelia wg Świętego Jana 2,4: „Czyż to moja lub Twoja sprawa, Niewiasto?" („Quid mihi et tibi est, mulier?"). Ironiczne wykorzystanie Biblii odpowiada dystansowi Olympe de Gouges wobec religii katolickiej. W jej spadku znajdował się Nowy Testament. Por. Blanc, *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, 52. Na temat kobiecej religijności w kontekście Rewolucji Francuskiej por.: Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte* (München: C.H. Beck, 2005), 83-92.

24. **Choćby Monsieur de Bernis, stworzenie Madame de Pompadour.** [Madame de Pompadour (1721-1764) - markiza, metresa króla Francji Ludwika XV. Organizatorka rautów i balów na dworze królewskim w Wersalu, protektorka artystów, pisarzy i filozofów (m.in. Woltera, Monteskiusza, Diderota). Wywierała duży wpływ na awanse na dworze królewskim. De Pompadour wspierała finansowo i pomogła de Bernis dostać się do Académie française. François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794) był francuskim duchownym, od 1758 kardynałem i politykiem. Pełnił funkcję sekretarza spraw zagranicznych w okresie 1757-1758 – przyp. red.]

[25.] **Abraham miał w pełni legalne dzieci z Hagar, niewolnicą swojej żony.**

[26.] Olympe de Gouges, *Le bonheur primitif de l'homme, ou les Rêveries patriotiques* (Amsterdam, Paris: Royer and Bailly, 1789.

[27.] Ustawa na rzecz wolnych kolorowych (*gens de couleur*), *Décret du 15 mai 1791 précisant l'état politique des mulâtres et nègres libres*, dopuszczała kolorowych mieszkańców kolonii francuskich, którzy byli dziećmi wolnych rodziców do głównych zgromadzeń, jednak decyzja ta została wycofana dekretem z 24 sierpnia, kiedy uznano, że zgromadzenia kolonialne mogłyby wpływać na polityczny status wszystkich kolorowych mieszkańców. De Gouges nie mogła jeszcze wiedzieć o powstaniu niewolników na Saint Domingue (dzisiaj Haiti), które wybuchło w sierpniu 1791, ani też o wyzwoleniu niewolników w 1793 potwierdzonym przez Zgromadzenie Narodowe 2.7.1794. Por. Oliver Gliech, *Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen* w: Bernd Hausberger i Gerhard Pfeisinger, red., *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000* (Wien: Promedia, 2005), 85-100; Marcel Dorigny, red., *Les Abolitions de l'esclavage. De L. F. Sonthonax à V. Schœlcher 1793 – 1794 – 1848* (Paris: UNESCO: Presses Universitaires de Vincennes, 1995); Robin Blackburn, *The Overthrow of Colonial Slavery 1776-1848* (London: Verso, 1988), 188-190. De Gouges sympatyzowała natomiast z ideami reprezentowanymi przez Towarzystwo Przyjaciół Czarnych (Société des Amis des Noirs), które krytykowało handel niewolnikami i domagało się praw dla wolnych kolorowych mieszkańców kolonii. Towarzystwo zostało założone 19 sierpnia 1788 przez Jacquesa Pierre Brissota wspólnie z Genewskim bankierem Étienne Clavièrem i hrabią de Mirabeau. Towarzystwo jawnie potępiało ustalenie Zgromadzenia Narodowego, że nie można rozciągać Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela na francuskie kolonie, ponieważ mogłoby to osłabić francuską gospodarkę. Towarzystwo, podobnie jak markiz de Condorcet, przyjęło za cel całkowite zniesienie niewolnictwa. Po wybuchu rewolucji haitańskiej, z powodu kryzysu Francuskiej Republiki wywołanego wojnami koalicyjnymi Société des Amis Noirs straciło swoje wpływy polityczne.

[28.] Sol lub sou – ówczesna francuska moneta i jednostka monetarna.

[29.] Bride-Oie to nazwisko stworzonego przez Rabelaise'go charakteru głupiego prawnika. Tę komiczną figurę przejął później Beaumarchais pod nazwą Brid'oison w swojej słynnej komedii *La folle journée ou Le Mariage de Figaro* (*Wesele Figaro*) wystawionej po raz pierwszy w 1784 w Paryżu, którą niektórzy autorzy uznają za zapowiedź Rewolucji Francuskiej z powodu zawartej w niej zjadliwej krytyki szlachty.

[30.] Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), znany jako Talleyrand – francuski mąż stanu, polityk i dyplomata, minister spraw zagranicznych Francji, biskup diecezjalny Autun, książę Benewentu, zwolennik rewolucji francuskiej i sekularyzacji dóbr kościelnych, w 1791 ekskomunikowany. Talleyrand przedłożył na Zgromadzeniu Narodowym wspomniany projekt (*Rapport sur l'instruction publique*) 10, 11 i 19 sierpnia 1791, w którym stwierdza między innymi: „Pozwólcie nam wychować kobiety tak, by nie dążyły do przywilejów, których Konstytucja im odmawia, ale żeby znały i doceniały te, które Konstytucja im gwarantuje (...) Mężczyźni są stworzeni do życia na scenie tego świata. Publiczna edukacja odpowiada temu: wcześnie stawia przed ich oczami wszystkie dziedziny życia. Jedynie proporcje są tu różne. Domowa edukacja jest lepsza dla kobiet. Mniej muszą one uczyć się na temat radzenia sobie z interesami innych, niż przyzwyczajania się do spokojnego i cichego życia." Również Mary Wollstonecraft (1759-1797), pisarka angielska, propagująca równouprawnienie kobiet, propagatorka feminizmu, odniosła się do tego projektu w swoim tekście *Vindication of the Rights of Woman* (1792), pol. wyd. Mary Wollstonecraft, *Wołania o prawa kobiety* (Kraków: Mamania, 2011), który pisała w Paryżu, jednakże nie wspomniała pism de Gouges.

[31.] Jean-Siffrein Maury (1746-1817) był przeciwnikiem Rewolucji Francuskiej, którego papież Pius VI w 1794 mianował biskupem Montefiascone i kardynałem.

[32.] Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier markiz de la Fayette (1757-1834) -polityk, arystokrata francuski, liberał i humanista. Generał, uczestnik wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych, wolnomularz. W okresie Rewolucji francuskiej był jednym z jej głównych przywódców wywodzących się z kręgów arystokracji. Był członkiem Stanów Generalnych, a następnie dowódcą paryskiej Gwardii Narodowej.

Bibliografia

Bessières, Yves i Patricia Niedzwiecki. *Women in the French Revolution*. Bruxelles: Commission of The European Commission, 1991.

Blanc, Olivier. *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*. Cahors: Editions René Viénet, 2003.

Blackburn, Robin. *The Overthrow of Colonial Slavery 1776-1848*. London: Verso, 1988.

Bock, Gisela. *Frauen in der europäischen Geschichte* . München: C.H. Beck, 2005.

Borucki, Bogdan. *Valmy 1792*. Warszawa: Bellona, 1990.

Cisek, Andrzej Marceli. *Kłamstwo Bastylii*. Warszawa: Fronda, 2010.

„Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela z 26 sierpnia 1789." W *Najstarsze Konstytucje z końca XVIII i I połowy XIX wieku*. Tłum. Paweł Sarnecki. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1997.

Forestié, Edouard. *Olympe de Gouges (1748 – 1793)*. Montauban: Imp. et Lith. Éd. Forestié, 1901.

Gliech, Oliver. „Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen." W *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000*. Red. Bernd Hausberger i Gerhard Pfeisinger. Wien: Promedia, 2005.

Gouges, Olympe de. "Deklaracja praw kobiety i obywatelki. Forma kontraktu społecznego miedzy mężczyzną a kobietą. 1791." Tłum. Agata Araszkiewicz. *Ośka* 2 (11) (2000). http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/fe0021gouges.pdf.

Gouges, Olympe de. *Avis pressant, ou réponse à mes calomniateurs*. Paris: wydawca nieznany, 1789.

Gouges, Olympe de. *Le bonheur primitif de l'homme, ou les Rêveries patriotiques*. Amsterdam, Paris: Royer and Bailly, 1789.

Gouges, Olympe de. *Déclaration des droits de la femme*. *Europäische Geschichte* (2009). http://www.europa.clio-online.de/quelle/id/artikel-3463.

Les Abolitions de l'esclavage. De L. F. Sonthonax à V. Schœlcher 1793 – 1794 – 1848. Red. Marcel Dorigny. Paris: UNESCO: Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

McLean, Iain i Fiona Hewitt. *Condorcet: Foundations of Social Choice and Political Theory*. Vermont: Edward Elgar Publishing, 1994.

Mousset, Sophie. *Women's Rights and the French Revolution: a Biography of Olympe de Gouges*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

Noack, Paul. *Olympe de Gouges 1748 – 1793. Kurtisane und Kämpferin für die Rechte der Frau*. München: Deutsches Taschenbuch Verlag, 1992.

Thiele-Knobloch, Gisela. „Vorwort." W *Olympe de Gouges: Théâtres politique II*. Paris: Côtéfemmes, 1993.

Thiele-Knobloch, Gisela. *Olympe de Gouges: Denkschrift der Mme de Valmont*. Frankfurt/Main: Helmer, 1993.

Thomas, Chantal. „Feminisme et Revolution: les causes perdue d'Olympe de Gouges." W Jean-Claude Bonnet, red., *La Carmagnole des Muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Revolution*. Paris: Armand Colin, 1988.

Wollstonecraft, Mary. *Wołania o prawa kobiety*. Tłum. Hanna Morusiewicz, Anna Sprzęczka i Anna Maria Strycharz. Kraków: Mamania, 2011.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/15

Grzegorz KLAMAN

KAPITALIBALIZM 2

PERFORMANCE
10 LISTOPADA 2017 ROKU, BRAMA,
STOCZNIA, GDAŃSK

fot. Jarosław Bartołowicz





Nigdy nie było społeczeństwa demokratycznego, które pozbawione byłoby siły napędowej despotyzmu, co widać szczególnie wyraźnie w nowych postkomunistycznych krajach.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Demokracja stała się tyranią wybranych.



To właśnie despotyzm i tyrania wybranych elit mają ograniczoną wolność w demokracjach.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Nie ma nic bardziej żałosnego niż konsekrowana awangarda i kontestatorzy na wezwanie przemawiający z marmurowych piedestałów podpieranych przez państwo i kapitał.



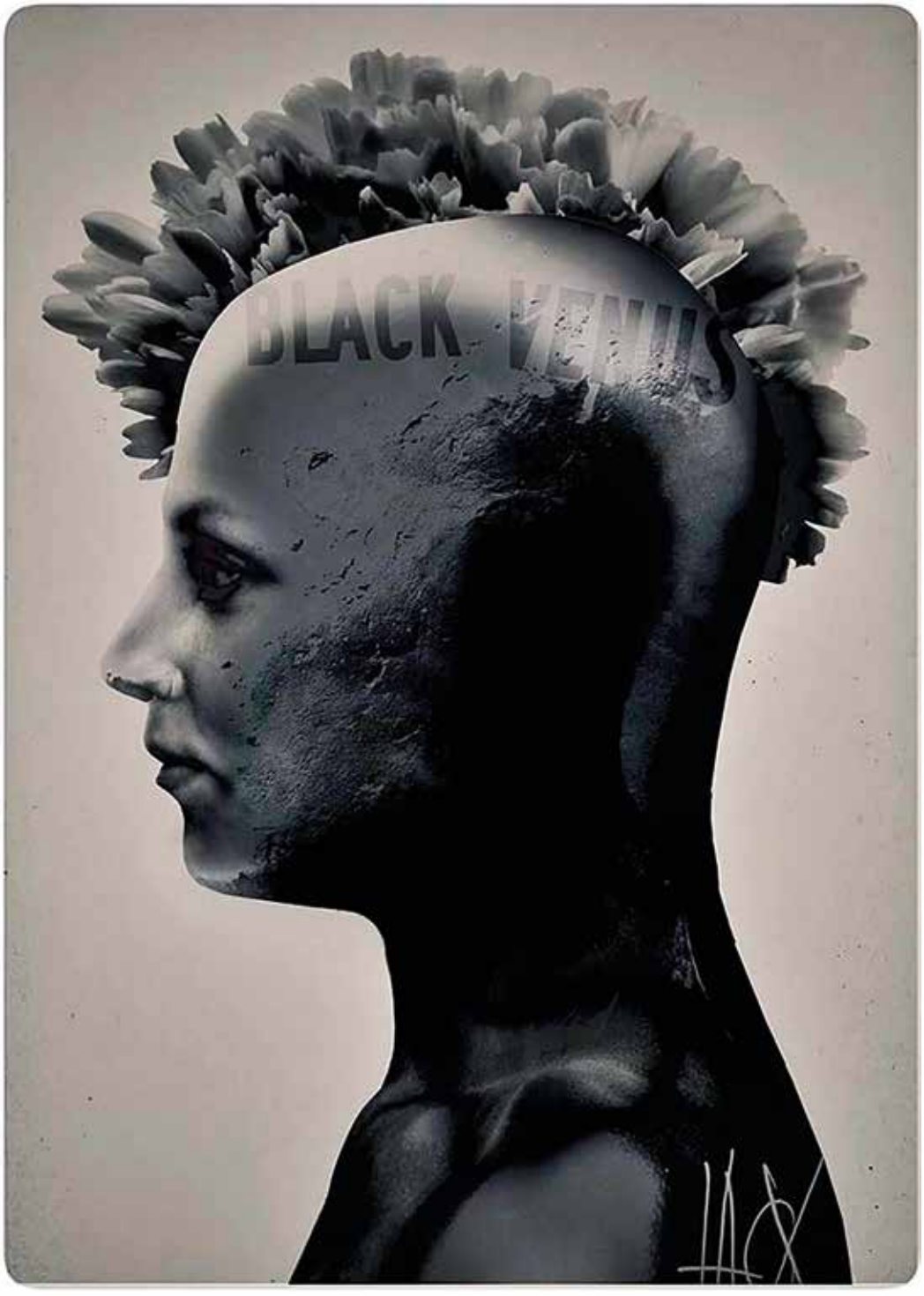
Organiczna reszta spadkowa obywatelstwa, zebrana w pakiet ubezpieczeń, bankowości, służby zdrowia i preferencji produkcyjnych jest stopniowo redukowana do formy urządzenia rejestrującego karę za naruszenie lub nagrodę za posłuszeństwo tym strukturom.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/16

BLACK VENUS PROTEST

13–14 PAŹDZIERNIKA 2018
GDAŃSK/GDYNIA





MANIFEST

Rewolucja kobiet trwa! Rewolucja troski! Jesteśmy, walczymy!

Na wielu polach toczy się bitwa o wolny, przyjazny, pełen szacunku świat. Dzieje się wiele złego ale na nasze szczęście zło staje się już wyraźne i łatwe do zdefiniowania, dzięki czemu łatwiej z tym walczyć i wygrywać! Cokolwiek złego się dzieje stawiamy temu czoła i niezależnie od przeszkód dopniemy respektowania pełni naszych praw i praw życia do przejawiania się w bogactwie jego różnorodności!

Prawicowy fanatyzm przetacza się przez cały świat. Arogancja władzy państwowej i kościelnej przekracza wszelkie granice, i nie ma żadnych hamulców, wstydu ani przyzwoitości w brnięciu w absurdy i przemoc w imię władzy absolutnej. Wszelkie wartości zostały już zniekształcone i sprofanowane. Uprzedmiotowienie kobiet, zepchnięcie nas do roli podrzędnej i podporządkowanej, na stare „tradycyjne" miejsce jest dla fanatyków kluczowym posunięciem. Bo deprecjonowanie i marginalizowanie mądrych i silnych kobiet daje dostęp do władzy absolutnej, rozpasanej i bezkarnej. Zapewnia darmową siłę roboczą i zrzucenie z siebie winy za własne czyny na kozła ofiarnego w postaci nieczystej istoty, jaką staje się wówczas kobieta. Wrogie działania przeciwko kobietom idą w parze z wszelką inną dyskryminacją osób, które mają odwagę być wolne i choćby odrobinę odbiegać od jedynie słusznego modelu podporządkowania się dominacji białych, heteroseksualnych mężczyzn dzierżących władzę i pieniądze tego świata.

Mamy dla was wszystkich, którzy próbujecie utrzymać siłą stary porządek, ważną wiadomość – Nie da się już zamknąć nam ust ani spętać naszych ciał! Świat zaszedł za daleko żeby

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



cofać się do tego barbarzyństwa! Widzimy to wyraźnie – patriarchalne struktury świata pękają i wierzgają wściekle w panice przed niechybnym końcem tej długiej i wstydliwej epoki. Wiele z nas jest już tego świadoma, że stare reguły nie mogą się utrzymać bez pomocy przestraszonych, podporządkowanych kobiet – strażniczek patriarchatu. Więc jeśli my mówimy NIE stary świat nie może przetrwać! Jeśli my mówimy NIE – nikt nie odbierze nam wolności! My kobiety jesteśmy szansą dla świata na wyjście z tego szaleństwa. Jesteśmy ratunkiem dla świata, który bez naszej interwencji stoczy się w przepaść. Nic nie zatrzyma kroczących wraz z nami zmian. Nie będziemy się użalać, o nic prosić, czekać na wasze zrozumienie i akceptację! Teraz gramy według własnych reguł. Nie ma już tabu, które ma nam wiązać ręce a wam dawać swobodę ruchu. Nie ma już świętych krów. Nasze życie należy do Nas! Ten świat jest naszym domem!

Walczymy na wiele sposobów! Nawet gdy na posterunku walki ulicznej jest nas garstka rewolucja toczy się w naszych sercach i głowach! Siłą, której nie da się pokonać jest nasza świadomość siebie, akceptacja własnej, niepowtarzalnej mocy, tej która może niszczyć i tworzyć, naszego wpływu na rzeczywistość! Zadbajmy, abyśmy były świadome siebie i swojej siły! Żebyśmy były wierne i lojalne wobec siebie. Choć na każdym kroku ktoś to podważa i wyśmiewa – zaufajmy sobie i miejmy odwagę patrzeć na świat swoimi oczami, zawierzyć swojemu postrzeganiu, rozumowi, intuicji, uczuciom i działaniom. W nas jest rozwiązanie i w nas jest siła! Nadchodzi nowa era – era świadomych, wolnych i odpowiedzialnych kobiet! Rewolucja troski i odpowiedzialności za świat w jakim żyjemy! Bądźmy w tym razem!





Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


FCEVENTS







Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


DZIĘKUJEMY KOBIETOM







Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


DZIĘKUJEMY KOBIETOM



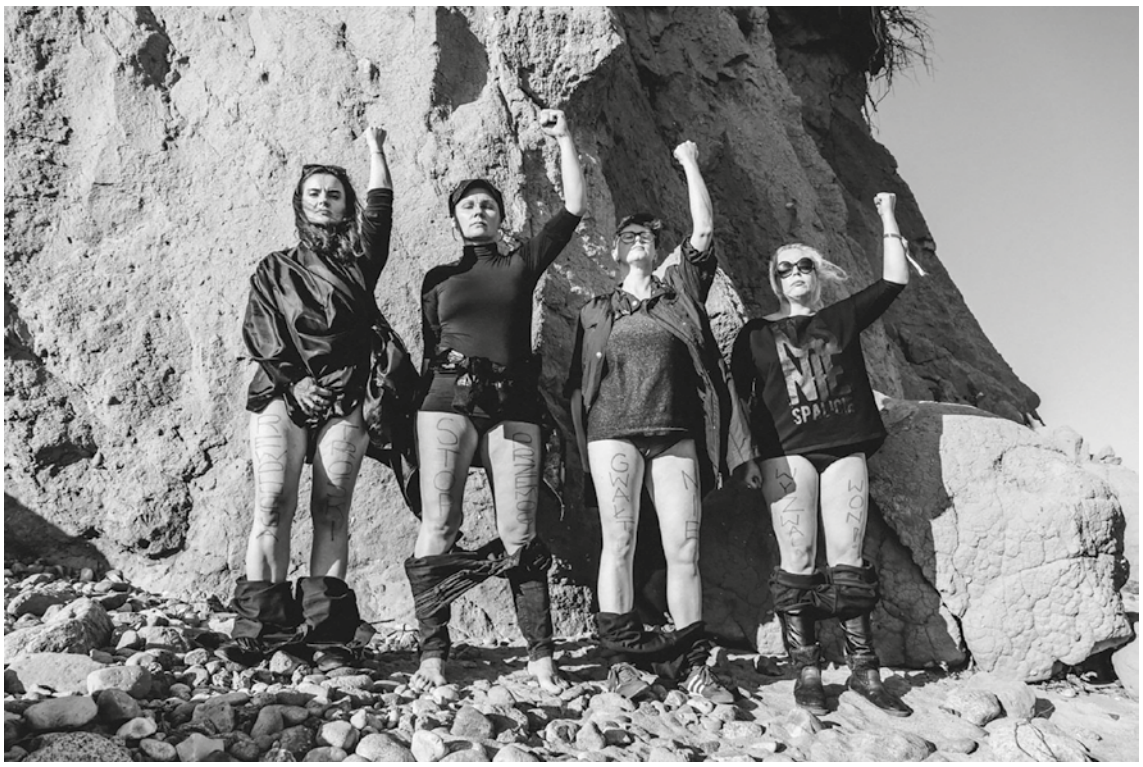




Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC




DZIĘKUJEMY KOBIETOM





Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



ZAŚLUBINY

Świadoma swych praw i odpowiedzialności wynikającej z bycia wolną istotą ludzką, uroczyście oświadczam, że wstępuję w święty związek z samą sobą i ślubuję sobie miłość, wierność, uczciwość i zaufanie do samej siebie. Przyrzekam, że uczynię wszystko aby iść własną ścieżką, cieszyć się życiem i spełniać się w nim po swojemu, dla pożytku własnego i wszystkiego co żyje.





Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC







ZŁOŻYŁAM JUŻ JAJA



Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Złożyłam jaja w to nieświeże mięso, niby mięso Ciebie nie interesuje a szczególnie między nami, wełna nie wełna, byle mięso nie stanęło między nami. A mówiłam to mięsem twoim się bawiąc, by pokazać jak bardzo mnie to nie interesuje choćby mogło, a jednak przyjdę dziś na vege, bo orgazmy od Micky Mouse są niczym w porównaniu z tym jak bardzo bym mogła, a jak bardzo jednak powiem nie…

Mam trzy oczy a to i tak za mało by znaleźć
w tym sens!
Raz dwa trzy raz dwa trzy zdechł pies
raz dwa trzy zdechł pies

Pierwszy raz kiedy Ziemia usłyszała jak wymawiasz moje imię: Kobieta, odbijało się niekończącym echem w powtórzeniach uderzeń krwi i spermy. Składam kwiaty głogu na tyłach podwórek z kanistrem benzyny pod pachą i kapsułką cyjanku w gębie.

I póki mogę, będę celebrować,
i póki mogę będę celebrować,
i póki mogę będę celebrować,
kolejne rany kolejne zejścia kolejne
schodzenie

NIECH Kość trzeszczy! NIECH Ścierają się stawy! NIECH kolana ciebie bolą od klęczenia! Wystawiaj pośladki!!!!

Podrygując w rytm skapujących kropel. W powietrzu czuć zapach lawendy, spod moich ud, tam z dołu. Leci dym, furczą tartaki, słyszę ostre rżnięcie, kręcą się wiry.

Leci dym, tak majestatycznie i powoli jak mgła opadająca nad równikowymi lasami.

Jestem Boginią, Majestatyczną Królową Niebios, Pierdoloną Księżniczką Ludwisią Czternastą, Boginią Słońca. Jestem majestatyczną rozwartą pizdą szczającą na was z góry. Moje gorejące siki zlewają się na ziemi w wartkie potoki i zalewają całe wioski. Wybijają studzienki. Zimna gleba paruje. I to jest właśnie ten dym i to jest właśnie ten dym, który widzę jak paruje spod moich ud, spod mojego rozkraczonego nad wami wszystkimi dupska. Tryskają gejzery, wodospady Tobie w usta!

Gaszę wasze ogniska. I to jest właśnie ten dym i to jest właśnie ten dym. To dym z waszych tlących się opryskanych przeze mnie ognisk. I to jest właśnie ten dym, którym wzywam na alarm.

I to jest właśnie ten dym.
Ala woła alarm!
ALARM!

Ruch Black Venus Protest powstał latem 2017 roku ze wspólnych działań z kolektywem CALDODECULTIVO, który dał nam narzędzie w postaci projektu artystycznego o kobietach i dla kobiet.

My, kobiety z I grupy Black Venus Protest już po pierwszym dniu realizacji projektu, wiedziałyśmy, że należy te działania przemienić w szerszy ruch/inicjatywę – dając tym samym i sobie i innym kobietom nowe oblicze możliwości działań w terenie.

Black Venus to Ty i ja.

Od tego czasu, gdy tylko zachodzi taka potrzeba, Black Venus wychodzą na ulice by zaznaczyć swój solidarny sprzeciw wobec polityczno-społecznego status quo oraz wspierając siebie nawzajem.

https://www.facebook.com/Black-Venus-Protest-1437642486316650/?ref=brrs
https://www.facebook.com/caldo.decultivo.5/

na zdjęciach: Magdalena Mellin, Monika Wińczyk, Joanna Krysiak, Vanessa Szymikowska Katarzyna Lewandowska, Alina Żemojdzin, Unai Reglero (CALDODECULTIVO), Artur Madafski

Zdjęcia i dokumentacja Alina Żemojdzin i Unai Reglero
Praca Jacka Staniszewskiego, *Black Venus*, 2018

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/17

ENG-
LISH
SUM-
MA-
RIES

Andrzej TUROWSKI

REVOLUTION, RVOLUTION, REVOLUTION, ...

The subject of reflection in the following text is the condition of contemporary revolutionary art (identical with the concept of critical art) that grew out of the heritage of the theory and practice of the avant-garde, understood as a politically conscious activity and democratic responsibility. The question about its contemporary status must - by its very nature - emerge from a bipolar perspective outlining, on the one hand, its commercialized marketing "value" (of revolutionary art), and only on the other hand, its ability to shape contemporary history. The essence of the revolutionary character of the contemporary Artist-Intellectualist is constantly rooted in his/her subversive democratic and civic attitude, and also in permanent vigilance in face of the danger of losing the visual acuity of the historical horizon.

Artur KAMCZYCKI

BEAT THE WHITES WITH THE RED WEDGE. REVOLUTIONARY AND MESSIANIC MEANINGS OF EL LISSITZKY'S WORK

The text focuses on the analysis of one of Lissitzky's works – *Beat the Whites with the Red Wedge* (1919) – and intends to point out his inspiration taken from the Jewish tradition of depicting the theme of a wedge being stuck into a wheel. This motif relates to the idea of creating the world, which is relevant for the Soviet revolutionary interpretation, but also refers to the roots of Jewish mysticism and the kabbalist idea of *division* (harnessing of evil) as a prerequisite of creation.

Iwona DEMKO

ZOFIA BALTAROWICZ-DZIELIŃSKA – THE FIRST FEMALE STUDENT OF THE ACADEMY OF FINE ARTS IN KRAKOW

Zofia Baltarowicz-Dzielińska came to The Academy of Fine Arts in Krakow in September 1917, not bothering about the fact that women were not allowed to study there. She believed that due to her talent she would win over the Academy professors and be able to study sculpture. She was admitted as an auditor to the sculpture workshop by the professor Konstanty Laszczka in October 1917, thus paving the way for other women. It was not recorded in any documents, because the official regulation on the admission of women to The Academy of Fine Arts was not released until 14th December 1918. Her studies in 1917-1920 were confirmed by the Resolution of the Council of Professors only in 1947 when she returned to study at the age of 52. Unfortunately, the remembrance of the first woman at The Academy of Fine Arts has not stood the test of time and only now comes back to the pages of history.

Anka LEŚNIAK

A REVOLUTIONARY WOMAN IN GDANSK. THE POTENTIAL OF THE RADICAL ATTITUDE OF STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKA FOR CONTEMPORARY ARTISTIC ACTIVITIES IN POLITICAL AND SOCIAL CONTEXTS

The starting point of the article is the figure of Stanisława Przybyszewska, the daughter of the painter, Aniela Pająkówna and Stanisław Przybyszewski. Like her father, a writer, an erudite, but also morphine addicted - she spent the last 10 years of her life in Gdańsk living in deepening poverty. She died at the age of only 34

years, exhausted by extreme living conditions, the efforts to get recognition and drug addiction. In Gdańsk, she also wrote her most well known play *The Danton Case*. This work was re-enacted in theatre and film adaptations, and this happened at times of political uncertainty and social change in Poland. In 2016, I made an installation on an abandoned building in the vicinity of Przybyszewska's former apartment, under the title *I reserve complete possession of my life!* This sentence is a quote from the writer's letter to Helena Barlinska - her mother's sister. Przybyszewska - a great admirer of the French Revolution and Robespierre, made a radical revolution in her life, completely renouncing comfort in the name of creative freedom. Although Przybyszewska did not devote much attention to her condition as a female writer, her words today potentially carry emancipation. The sentence used in the title of my work and composed onto the blinded windows of an abandoned tenement house was associated by passers-by with the ongoing debate and protests in Poland against anti-abortion law. I placed Przybyszewska among women who are "disconnected" in history, erased, overlooked and forgotten, but not because their biographies do not matter today, but instead because they show what is repressed in society, the unwanted. These are controversial biographies that do not fit into the usual patterns of femininity. The installation inspired by the figure of Przybyszewska belongs to my cycle *Invisible inVisible*, in which I created a series of works that restore the "visibility" of such women. As an artistic medium, I chose an abandoned building because I saw in it an analogy with the "unwanted biography" of women disconnected in history. An abandoned building evokes negative emotions, arouses reluctance, we turn our eyes away from it and finally it becomes "invisible". But through its mystery, it can also fascinate. A place that has lost its former function and has not yet gained a new one, becomes a work of art. In this way, I made a symbolic revitalization of the place and introduced into the public space traces of women who had the courage to oppose their insertion into traditional female roles that would have limited their freedom.

Mariola BALIŃSKA

JACQUELINE LIVINGSTON. PHOTOGRAPHY AS A TOOL OF SOCIO-POLITICAL CHANGE

Jacqueline Livingston is American artist who experimented with biographic narration and sociological commentary for social changes in the sixties and seventies of the twentieth century. The artist photographed her nearest and dearest as well as themes connected with evanescence and the materiality of human life. Her photographs refer to the phenomena of two key decades in American art: the second-wave of feminism was entering the artistic scene and this was combined with political demands for gender equality, objection to discrimination as well as the pacifist movement. She was the brave, pattern breaking voice of a generation which valued freedom and the ideals of democracy.

Livingston's early photographs come from the early sixties when she began artistic education at the Arizona State University. The artist participated in protests against the Vietnam War and she was engaged in feminist groups whose goal was to raise awareness on equal rights among women. Activism for political and social transformations was the impulse that inspired Livingston to create art that rejected standards concerning themes and exhibiting. Feminism became a social movement that also fought the signs of discrimination against women in the art world. Social and political transformations combined with sexual revolution drew Livingston's attention to body and sexuality.

In her art appeared a lot of fascination with the male body. In 1975, the artist began the job of a junior lecturer at the Department of Photography at Cornell University in Ithaca, New York. During a collective exhibition, she showed her 6 year old son's nudes, which brought an attack from male academic circles and accusations against her. Though the charges were dropped, her artistic career did not develop as it should have.

She consciously transferred the private into the public space. When documenting the family's personal space, Livingston unintentionally

became a part of current politics, while her work underwent public evaluation which judged her art with a hint of accusation that her goal might not have been artistic.

The last 30 years of her life were divided between Ithaca and Maui (Hawaii) where her son and his family lived. Outside any institutions, she passionately took thousands of photographs of her nearest and dearest ones, which formed a collection of images which told stories of intimacy and love. She died in 2013. In spite of her brave and uncompromising stance which manifested the need for equality in addressing themes in art, her work remained in the shade of seventies feminism. It is worthwhile to reflect on Jacqueline Livingston's input and study it to restore the memory of this important figure in American culture, whose work definitely came ahead of its time.

Małgorzata JANKOWSKA

ALGORITHMIC REVOLUTION. ART, GENDER AND MACHINE

The aim of the text is to draw attention to the issues of women artists presence in the field of new media art. The title "algorithmic revolution" transformed all stages of communication, leading to an unimaginable increase in the pace of all spheres of life and created undoubtedly a large field for action. But it turned out not to be free from prejudices, harmful exclusion and abuse. Referring to the industrial revolution and the relationship between women and machines (weaving machine, sewing machine, typewriter) that were being built in this period, I want to show unequal treatment based on gender, despite the technological progress, which results in a negligible presence of women artists in the area of new media art.

Examples of exhibitions dedicated to the art of new media, from the pioneering events of the sixties to the Algorithmic Revolution. On the History of Interactive Art (ZKM, 2004) I try to lead how a small percentage of women artists took part in them, despite the fact that talented and ambitious artists using computers were not lacking. In this context, I present projects whose creators insist on absent women artists and indicate ways of leveling opportunities, and thus institutional inclusion of women in various types of structures.

Magdalena MACIUDZIŃSKA-KAMCZYCKA

THE GOLEM. POSTHUMANISTIC, REBELLIOUS AND REVOLUTIONARY SUBJECTIVITY

The Golem is a kind of imperfect human known especially in the Jewish tradition. It is a creature made in an artificial way by the virtue of a magic art, one deprived of its rights, free will and sexual assignment, with the result that it has been socially left apart. Any claim by it or wish for perfection became an act of defiance, objection or subversion and in that case the figure became a rebellious symbol in contemporary art and visual culture. The submitted text discusses some of contemporary art's exemplifications of the Golem's figure seen in the context of the culturally loaded question of subjectivity.

Ewa SOBCZYK

ANIMALS AS VICTIMS OF CRUELTY, WAR AND REVOLUTION

The article is an attempt to restore the memory of animals, forgotten victims of human cruelty. It draws attention, inter alia, to the mass murder of sparrows, during the dictatorial reign of Mao Zedong in China, as well as the heroism of individual animals such as Wojtek – The Soldier Bear during the World War II. It tells the story of these events, and recalls the characters of selected artists, whose works directly refer to the act of violence against animals, as well as those whose works can be considered in the broader context of relationships and the intercourse of

man and animal. The article becomes a way out for reflections on the ongoing, destructive subordination of the world according to human needs, showing the permanence of the anthropocentric perspective. The text raises questions referring to the recalled events of the past, as well as still similar and recurrent stories in present times. It looks for sources and motivation of people's unethical behavior towards the surrounding nature, asks about the boundaries (and crossing it) of the human-animal relationship and the universally accepted right to decide about the Other.

Anna DZIERŻYC-HORNIAK

"TIME FOR REVOLUTION / REVOLLUSION". AVANT-GARDE BETWEEN THE PAST AND THE PRESENT, BETWEEN THE ARCHIVE AND THE PERFORMANCE

The title slogan "Time for Revolution / Revollusion" is the starting point for considering the reinterpretation of the Great Avant-Garde tradition in contemporary art. In the article, I have put together a joint project by Anna Baumgart and Andrzej Turowski *The Sun Conquerors / The Locomotive of History* (2012) and the work by Nasan Tur *Time for Revollusion* (2008). The direction of consideration is determined by two categories: "historiographical turn" (linked to "archive fever") and "performative turn". I analyze how the archive – revealing forgotten stories of the avant-garde – becomes a performative space in artist's practices. As a result, I'm interested in how artists encourage us to critically interpret how we "perform" reality.

Małgorzata GRAŚ-GODZWON

THE HERETIC WITKACY – DESTRUCTION IN THE ERA OF CONSTRUCTIONISM

On the occasion of the anniversary of the Russian Revolution of 1917, the article reviews the "Russian" episode of Stanislaw Ignacy Witkiewicz's biography, underlines the influence of that period on the radical catastrophism of the artist and points out the specifics of the reception of his work in the times of the Polish People's Republic. The Russian episode, although long seen as a vital landmark explaining his artistic demeanour, has been neglected and disallowed for decades, with only recent discoveries bringing a breakthrough in the field. The new revelations enable a broader overview of people, events and trends affecting the author of *The New Forms in Painting* and allow an analysis of their impact on his art to be attempted. Moreover, these findings are also an important contribution for the analysis of the reception on Stanislaw Ignacy Witkiewicz's art in the PPR era. The complicated reality if the period in combination with only elementary knowledge about Witkacy's stay in Russia resulted in a well-grounded and spread belief among art historians, that he was a member of the Avant-Garde movement. The first art historian to disagree with the common conclusions was Piotr Piotrowski. In his publication *The Metaphysics of Painting*, he deconstructed the contemporary Witkacy-ology, showing the artist as an Arriere-Gardeist (Rearguardist), antiutopianist and catastrophist – a heretic who chooses destruction in the era of constructionism. The paper emphasizes the originality and importance of Piotrowski's contribution to the contemporary Witkacy-ology, shows that his publication needs a novel reconsideration using today's investigative tools and attempts to establish its significance.

Rafał MICHALSKI and Katarzyna LEWANDOWSKA

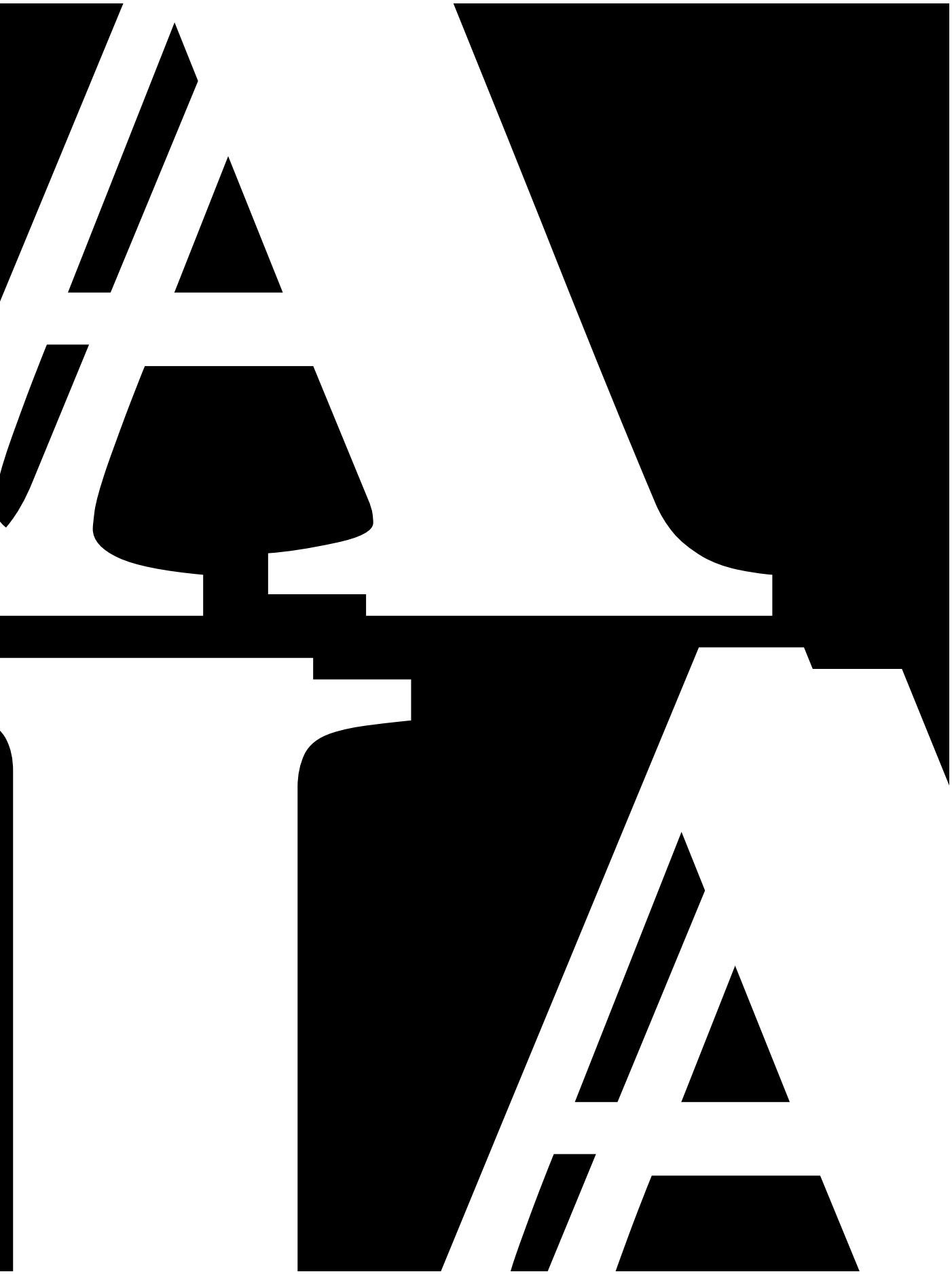
OLYMPE DE GOUGES – FORGOTTEN FEMALE HERO OF THE FRENCH REVOLUTION

Olympe de Gouges with *The Declaration of the Rights of Woman and Female Citizen* (1791) - for the first time entirely translated into Polish. In her declaration, de Gouges pointed to the incongruities of the French Constitution and the inadequacy of the attempts to formulate universal rights at that time. In an uncompromising way,

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

she showed that the supposed equality of rights concerns only those subjects that are white, adult men, and that the apparent universalism of the revolutionary ideas rests on the exclusion of large parts of society. To her, the ultimate expression of freedom was freedom of speech; she thus spent a decade of her life on enforcing this right. The essence of political oppression was, in her opinion, created in the institution of marriage, which she incriminated as "a site of unending tyranny". Similarly to Mary Wollstonecraft in *A Vindication of the Rights of Women* (1792), de Gouges proved that the slyness and weakness of women are a consequence of their compromised position in the structures of the legalized "sexual union" with men. Like Wollstonecraft, she fought against the social shortfalls of this institution, which made women neglect their education and constrain themselves to the narrow circle of domestic affairs, rejecting their civil duties. Referring to the ideas of Rousseau, de Gouges proposed to replace the traditional marriage with "a social contract" based on the equality of rights and duties. Her writings, both literary and political, clearly headed towards contemporary feminist philosophy. She was the only woman to be sentenced to death during the Terror.





doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/18
Varia

Iwona LORENC
Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii, Zakład Estetyki

RELACJONALNY MODEL ESTETYKI NICOLASA BOURRIAUDA[1]

To, co estetyczne, w coraz to większym stopniu jest traktowane jako istotny aspekt współczesnej rzeczywistości kulturowej. Bywa nie tylko kluczem do jej rozpoznania, nieodłącznym składnikiem filozoficznych, socjologicznych, psychologicznych czy antropologiczno-kulturowych paradygmatów i modeli, za pomocą których próbujemy zrozumieć otaczający nas świat i własne w nim miejsce, lecz także określonym sposobem uczestniczenia w rzeczywistości i jej kształtowania. Bezinteresowny dystans, który cechował doświadczenie estetyczne w estetyce pokantowskiej, coraz częściej zastępowany jest postawą zaangażowania i partycypacji. Cechuje ona nie tylko praktyki artystów, począwszy od awangardy, łamiących bariery między życiem i sztuką, nie tylko odbiorców, którzy stając się współtwórcami sztuki, kreują nowe formy życia, lecz także samych teoretyków. Partycypacyjny i zaangażowany charakter nowych teorii sztuki, do których należą omawiane koncepcje, polega na włączaniu refleksji estetycznej w opisywany proces autokreacji. Dzięki wprowadzeniu do praktyk artystycznych elementu autorefleksji wyłaniają się nowe, alternatywne wobec tego, co zastane, formy życia.

Bourriaudowski model estetyki, oparty na swoistym sposobie rozumienia partycypacji artystycznej, jest – mimo swojej dość wąskiej formuły – dobrą okazją do pokazania pewnych przesunięć, jakie następują w estetyce współczesnej wskutek późnonowoczesnych procesów jej dezautonomizacji, charakterystycznych dla doby postindustrialnej. Przesunięcia te rysują się w polu napięć między dwiema kategoriami: za najważniejsze uznaję w niniejszym ujęciu kategorie dystansu i zaangażowania. Zamierzam wykazać również, że przesunięcia te prowadzą do nowego sposobu definiowania podmiotu kreacji artystycznej. Nie ma on charakteru jednostkowego, intencjonalnego, ani tym bardziej nie podlega charakterystyce substancjalizującej. Siłą tworzącą jest samoartykułujące się życie społeczne, ogniskowane w ludzkich praktykach (m.in. w praktyce artystycznej). Bourriaud powiela w pewien sposób matrycę dobrze znaną filozofii, w której pojetyczna siła kreacji bywa przypisywana samemu życiu (Friedrich Nietzsche), Byciu (Martin Heidegger), Bytowi (późny Maurice Merleau-Ponty), sa-

mostwarzającej się Naturze (Mikel Dufrenne) itp. Koncepcja artystycznej i estetycznej partycypacji Bourriauda, w której produktywnością cechują się relacje społeczne, wykorzystuje ten sam schemat.

Uważam, że projekt estetyki partycypacji rysowany przez Bourriauda przejawia dwie tendencje. Z jednej strony, odrzuca estetykę dystansu, teorię doświadczenia autonomicznego, przejmującą od swego przedmiotu znamiona autonomii wobec innych doświadczeń, a ponadto zaciera linie podziałów i różnic między tym, co estetyczne i nieestetyczne. Z drugiej zaś strony – jako projekt estetycznej dezalienacji – optując za formułą estetycznej partycypacji w kształtowaniu lepszego świata społecznego, jest (w sposób zapośredniczony przez neomarksizm) zakotwiczony w idei emancypacyjnej misji sztuki, zapoczątkowanej przez niemiecką klasyczną myśl filozoficzną. Obie tendencje składają się na pojetyczny model estetyki Bourriauda, która pozostaje w ścisłym związku z pewnym typem praktyki artystycznej: zanurzonej w życiu społecznym, będącej urzeczywistnieniem społecznego dynamizmu i produktywności jego form.

Ów paradoksalny (lub dialektyczny) związek między powyższymi tendencjami dostrzegali przed Bourriaudem inni. Przykładem jest estetyka Györgya Lukácsa czy Theodora Adorna. Bourriaud chce być jednak w przekraczaniu autonomizmu estetycznego znacznie bardziej radykalny niż oni. Jest bogatszy o doświadczenia neokapitalizmu, o świadomość kresu modelu indywidualistyczno-liberalnego, w obrębie którego funkcjonował i był uprawomocniany paradygmat estetyki autonomicznej. Pod tym względem Bourriaud dopełnia diagnozy takich badaczy, jak np. Scott Lash, Frederic Jameson, Martin Jay. Wiedzą oni, że autonomizm estetyczny wyczerpał dziś swoje możliwości wraz z wyczerpaniem się ważności metafizycznych interpretacji świata i utopiami jego scalania lub zbawiania poprzez zstąpienie do źródeł estetycznych. Dodajmy do tej konstatacji i to spostrzeżenie: autonomizm estetyczny jest nośnikiem własnej destrukcji, wskutek czego staje się istotnym sojusznikiem podjętej przez późną nowoczesność batalii antymetafizycznej. Dlatego we współczesnych praktykach artystycznych oraz w wielu współczesnych teoriach to, co estetyczne, występuje w podwójnej roli: sfery autonomicznej, wyłamującej się z zastanych form organizacji świata, oraz sfery przenikającej doświadczenie późnonowoczesnej rzeczywistości, istniejącej tylko w nierozerwalnym związku z jej sposobami przejawiania się i niedającej się zamknąć w formule odrębnego porządku, oderwanego od tego doświadczenia.

Na nową perspektywę ujmowania doświadczenia w filozofii współczesnej oraz na funkcjonowanie tego pojęcia w rozmaitych dyskursach, m.in. w dyskursie estetycznym, wskazuje Jay w *Songs of Experience*. Rekonstruuje on rozumienie doświadczenia estetycznego od Immanuela Kanta po Johna Deweya jako dzieje zmagania się z autonomizmem estetycznym.

Jameson, tak jak Bourriaud czerpiący z Marksowskiego i neomarksistowskiego rozpoznania ambiwalencji tkwiącej w podstawowych mechanizmach rozwojowych kapitalizmu, czyni sztukę (szczególnie sztukę postmodernistyczną) dobrym sposobem wglądu w społeczne i kulturowe skutki rozwoju późnego kapitalizmu. W książce *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* pokazuje, że jednym z następstw kapitalizmu korporacyjnego jest zanik jednostkowego, „mieszczańskiego" podmiotu. Wszelkie modele doświadczenia estetycznego budowane w ramach autonomizmu estetycznego, które zakładają jednostkowy charakter twórczości i podmiototwórczy charakter estetycznego doświadczenia odbiorczego, tracą w świetle konstatacji Jamesona swoje podstawy. Postmodernistyczna odpowiedź późnonowoczesnej kultury na wyczerpanie się formuły jednostkowego podmiotu to pastisz i schizofrenia (kulturowe rozbicie ciągłości czasowo-narracyjnej, utrata zdolności utrzymywania związku z tym, co historyczne). Jednak ironiczny dystans i stan dezorientacji jako reakcja na rozbicie form czasoprzestrzennych, w których był zakorzeniony nowoczesny podmiot, nie prowadzą do nowych form zaangażowania estetycznego.

O model estetyki zaangażowanej, stawiającej w centrum problem partycypacji estetycznej, woła Arnold Berleant. Jego zdaniem w miejsce pokantowskiej estetyki bezinteresowności potrzebujemy estetyki zaangażowania, estetyki integracji doświadczenia w polu percepcji. Podążając w kierunku wskazanym przez Berleanta, należałoby podkreślić znaczenie tych estetyk, które wskazują na warunki i charakter nowego sposobu funkcjonowania sztuki w obrębie dynamicznie zmieniającej się rzeczy-

wistości społecznej i kulturowej. Wszak w związku z procesami dezautonomizacji – zacierania granic między sztuką i niesztuką – współczesne praktyki artystyczne stają się szczególnie wrażliwe na logikę tych przemian,[2] sami artyści zaś nie zamykają się w wieżach z kości słoniowej i przestali ubolewać z tego powodu, że są one obalane i wchłaniane przez mechanizmy rynkowo-społecznej regulacji. Wręcz odwrotnie: stosują strategie wykorzystania owego zjawiska w celu zwiększenia potencjału krytycznego własnego przekazu (pisali o tych strategiach m.in. Foster, Lash czy Jameson), jak również w celu jeszcze silniejszej integracji sztuki z życiem społecznym, czasami – jak to jest w przypadku sztuki partycypacyjnej, podszytej nadzieją na własne moce sprawcze – w kreowaniu jego pożądanych postaci. Kształtowanie się nowych form życia społecznego, zjawiska modernizacji (Lash użyje określenia „modernizacja refleksyjna") charakterystyczne dla społeczeństwa postindustrialnego, zjawiska konsumpcjonizmu w połączeniu z procesami medializacji i dominacji obrazów w przekazie kulturowym, zjawisko kapitalizmu wielonarodowego, zacierającego tradycyjne identyfikacje tożsamościowe – to czynniki, które wpływają na nowy kształt późnonowoczesnego doświadczenia. Stwarzają one przesłanki dla estetyki partycypacji.

Mówiąc ogólnie: estetyka partycypacji wyrasta na podłożu ekonomicznych i społeczno-kulturowych przeobrażeń cechujących późny kapitalizm, które sytuują zarówno współczesne praktyki artystyczne, jak i ich teorie wobec nowych zadań. Jest ona przejawem szerszego zjawiska ewoluowania współczesnej estetyki ku przekroczeniu granic autonomizmu estetycznego, co wymaga zastąpienia metafizycznego zestawu pytań i kategorii inną optyką filozoficzną.

Obrona przed skutkami autonomizmu estetycznego wymaga przebudowania tradycyjnego pola badawczego estetyki: powiększenia tego pola o inne niż estetyczne obszary doświadczeń oraz poszerzenia sposobu rozumienia samego doświadczenia estetycznego. Słowem (a jest to przekonanie dość powszechne): w związku z pojawieniem się nowych wyzwań rzeczywistości nie da się już uprawiać estetyki, która byłaby po Kantowsku oddzielona od kwestii poznawczych czy etycznych, oddzielona cezurą bezinteresowności od uwikłania w różnorodne, nie tylko estetyczne, doświadczenia dzisiejszego człowieka.

Przede wszystkim nowy, partycypacyjny model estetyki szuka sposobów uporania się z opozycją dwóch postaw podmiotu doświadczenia estetycznego, odziedziczoną po Kantowskiej estetyce i wzmacnianą przez liczne romantyczne i modernistyczne praktyki artystyczne. Jest to **opozycja bezinteresownego dystansu i zaangażowania**. Przeciwstawienie to znajdowało swoje uprawomocnienie z jednej strony, w filozoficzno-estetycznych próbach ratowania autonomii podmiotu przed niszczącym uwikłaniem w sprawy tego świata, z drugiej zaś umocowana była w kulturowo-społecznych praktykach oddzielania sfery estetyczności od życia praktycznego. Nawet jeśli estetyczność w nowej, zresakralizowanej funkcji, w obliczu pauperyzujących następstw procesów industrializacyjnych, miała realizować misję ratowania zagrożonych wartości.

Czy w związku z zarysowanym wyżej kontekstem kategoria dystansu jest zaprzepaszczana w wyniku procesów dezautonomizacji współczesnej estetyki? Czy w estetyce zaangażowania partycypacyjnego traci ona dawną przydatność heurystyczną?

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, należałoby rozumieć tę kategorię szerzej, niż ma to miejsce w subiektywistycznej estetyce Kanta i pokantowskich estetykach, które lokują ją w obrębie świadomości estetycznej. Trzeba by ukazać jej nierozerwalny związek z kategorią zaangażowania; badać rozmaite poziomy, na których związek dystansu i zaangażowania przejawia się w różnych praktykach życiowych współczesnego człowieka; przede wszystkim zaś wpisać ów związek w charakterystykę aktualnych relacji społecznych i kulturowych form tych relacji. To, co estetyczne – na gruncie obserwacji późnonowoczesnych procesów estetyzacji i wobec charakterystycznego dla sztuki współczesnej zacierania granic między sztuką i życiem – staje się nieodłącznym aspektem współczesnych praktyk społeczno-kulturowych. Estetyczny splot dystansu i zaangażowania jest zarówno dobrym wglądem w to, co społeczno-kulturowe, jak i dobrym sposobem jego kształtowania.

Na tym tle propozycja Bourriauda rysuje się nader interesująco. Z jednej strony, może zostać uznana za wyraz post-postmodernistycznego przełomu, z drugiej strony, wskrzesza pewne tradycje:

jest zrodzona z ducha powrotu do idei wspólnotowych wbrew panującemu w postmodernizmie indywidualizmowi. Powrót ten jest odpowiedzią na potrzeby naszych czasów, w których – wraz z kryzysem liberalizmu ekonomicznego i społecznego – spada zaufanie do ich zaplecza filozoficzno-teoretycznego. Każe na nowo, pilniej interpretować – wydawałoby się już przebrzmiałe – lewicujące próby reaktywacji idei doświadczeń wspólnotowych, solidarności społecznej czy dialogu społecznego. Słowem: zaplecze filozoficzno-teoretyczne koncepcji Bourriauda to „przepracowana" myśl postmodernistyczna (traktowani wybiórczo Jean-François Lyotard czy Gilles Deleuze), ale również – a może przede wszystkim – Georg Hegel, Karol Marks, Louis Althusser, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Guy Debord, Félix Guattari.

Warto zauważyć i inną, nie artykułowaną przez autora koincydencję: deklarowany przez niego powrót do realności, do analizy doświadczeń estetycznych, które budowane są na bazie rzeczywistych relacji międzyludzkich i mają na nie kształtujący wpływ, zbliża estetykę relacjonalną do estetyk stawiających w centrum kategorię doświadczenia, przede wszystkim do estetyki pragmatycznej. Pozwala również umieścić jego koncepcję w pewnej – ostrożnie konstruowanej – bliskości wobec perspektywy współczesnych form wspólnotowości, w której to, co estetyczne może być zatem pewnym uzasadnieniem dla usytuowania tego szkicu w sąsiedztwie *Czasu plemion* Michela Maffesoliego.

Dyskurs teoretyczny estetyki powinien – zdaniem Bourriauda – odpowiedzieć na podstawowe pytanie o charakter rzeczywistych relacji między sztuką a społeczeństwem, historią, kulturą. Powinien zarazem dysponować narzędziami zdolnymi ująć swoistość najnowszych dokonań artystycznych o charakterze procesualnym i behawioralnym, które wymykają się aparaturze pojęciowej ukutej przez estetykę, filozofię czy historię sztuki.

Wśród współczesnych form aktywności artystycznej Bourriaud wydobywa fenomeny szczególnie odpowiadające założeniom jego własnej metody: akcje takich artystów, jak Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa i inni, są według niego znakomitą ilustracją przesunięć w zakresie materii i form artystycznego kształtowania.

Artyści ci modelują interaktywną przestrzeń relacji społecznych. Praktyka artystyczna jest w ich przypadku przestrzenią eksperymentu artystycznego, konstruowaniem „możliwych światów". W powyższym sensie sztuka ta nawiązuje do awangardowego ducha krytyki społecznej i eksperymentu, co pozornie tylko może być uznane za kontynuację oświeceniowo-rewolucyjnych idei emancypacyjnych. Pozornie, gdyż Bourriaud zastrzega wyraźnie, iż ów emancypacyjny wymiar współczesnych eksperymentów artystycznych nie nosi już piętna idealistycznego i teleologicznego. To nie nowoczesność jednak – jak zaznacza – należy odrzucić, tylko jej idealistyczną i teleologiczną wersję. Analizowane przez niego dzieła nie pełnią już funkcji wyobrażeniowo-utopijnej, lecz są charakteryzowane jako modele rzeczywistości działające w realnym świecie. Relacje społeczne wytwarzane przez artystę stają się „szczeliną w systemie społecznym", dzięki której możliwe jest pomyślenie, wyobrażenie sobie i realizacja innych jego wariantów. Na placu w Kopenhadze jeden z przywoływanych przez Bourriauda artystów – Jens Haaning (praca z 1994 roku) – przez megafon opowiada dowcipy po turecku. W rezultacie przyciąga grupę imigrantów i poprzez wytworzenie relacji proksemicznej (dystansu wywołanego śmiechem i zarazem poczucia przynależności grupowej) wpływa na zredefiniowanie ich sytuacji.

Sztuka, której materią są relacje, wymaga zmiany horyzontu teoretycznego: nie można jej analizować w kategoriach autonomicznej przestrzeni symbolicznej, lecz za pomocą narzędzi zdolnych do ujęcia konstytuujących ją i przez nią konstytuowanych wzajemnych oddziaływań społecznych oraz ich szerokich kontekstów. Dzieło współczesne – zauważa Bourriaud – to nie jest przestrzeń, którą się przemierza w akcie odbioru, tylko proces, którego się doświadcza i który zapoczątkowuje nieskończony dialog. Jest ono intersubiektywnym doświadczeniem, spotkaniem, którego sens jest wypracowywany kolektywnie. Jest również miejscem powstawania swoistych form współżycia, swoistych społeczności, które wpisują się w globalny system relacji międzyludzkich, ale zarazem proponują „inne możliwości wymiany", inne sfery wzajemnej komunikacji niż te, z którymi mamy do czynienia w codziennej praktyce naszego bytowania.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Nie chodzi tu jednak o idee przekroczenia sztuki przez życie czy życia przez sztukę. Praktyka relacji międzyludzkich, o których pisze Bourriaud, ma charakter kontyngentny, pozbawiony preegzystującego sensu i ostatecznego celu. Jest praktyką pojmowaną w duchu Althusserowskiego materializmu aleatorycznego. Stąd stosowniejsze jest – zauważa krytyk, nawiązując do Althussera i Deborda – użycie kategorii formy w miejsce kategorii sztuki, która jest jego zdaniem zbytnio obciążona retoryką eschatologiczno-teleologiczną. Sztuka jest jedną z form tak rozumianego świata, nie jest jego formą wyłączną; jest jedną z wielu struktur (jednostek) prezentujących charakterystykę świata. Jest ona takim ujęciem jego elementów, które umożliwia „ciągłość spotkania". Forma jest w istocie relacją i tym, co wytwarza relacje, jest potencjalnie społecznie produktywna i w tym sensie – relacjonalna. Jak u Witolda Gombrowicza – na którego w tym miejscu Bourriaud się powołuje – jest ona czynnikiem zawiązującym stosunki z Innym, a przez to kształtuje przestrzeń intersubiektywności stojącej w centrum praktyki artystycznej. Ponadto jest ona reprezentacją pragnienia (umożliwia jego tranzytywność), stąd jej dynamizująca siła; nawiązuje i dynamizuje relacje wymiany, wzywa do dialogu, umożliwia spotkanie odmiennych planów realności.

Czym jest sztuka cechująca się tak rozumianą produktywnością, jaki jest jej zakres i sposób istnienia? Bourriaudowska charakterystyka działań wybranych artystów z lat dziewięćdziesiątych – nieco na wyrost – rości sobie prawo do pewnej reprezentatywności dla głównych tendencji sztuki współczesnej. Zostawiam jednak na boku – jako marginalną wobec zadań niniejszego eseju – kwestię owej uzurpacji do reprezentatywności, u której podstaw metodologicznych można by odnaleźć grzech redukcjonizmu socjologicznego, zwłaszcza tam, gdzie Bourriaud przypisuje wybranym przez siebie artystom funkcje sejsmografów nowej wrażliwości filozoficzno-estetycznej, która wyraża się w ukierunkowaniu działań na relacje, nie zaś na wytwarzanie przedmiotów o określonych jakościach estetycznych.

Niezależnie od powyższych zarzutów analizy te mają jednak znaczną przydatność heurystyczną, gdyż przywoływane przez Bourriauda praktyki są charakterystyczne dla świata po upadku metafizyki i jej mocnych kategorii: substancji, związanej z nią tożsamości podmiotowej i bytowej tożsamości przedmiotu. Jest to sztuka kształtowania, nadawania formy relacjom społecznym wyłaniającym się z nieskodyfikowanej, nieujętej w reguły produktywności życia ekonomiczno-społecznego. Owo kształtowanie jest aleatoryczne, wydarzeniowe, nie ma nad sobą żadnej ustalonej z góry „gramatyki" tworzenia, nie utrwala na dłużej żadnej z tworzonych przez siebie form.

Ważna jest tutaj nie tyle kwestia obowiązywalności modelu estetyki Bourriauda w całej sztuce współczesnej, ile trafność zaproponowanej przez niego charakterystyki w odniesieniu do jednego z istotnych obszarów współczesnej praktyki artystycznej: wydobycie aspektu partycypacyjnego prac artystów przywoływanych w *Estetyce relacjonalnej*. Jeśli kreują one relacje społeczne, to tylko uczestnicząc w tych relacjach, niejako od środka. Sam artysta nie ma nawet możliwości uzyskania pełnego dystansu wobec formowanych przez siebie stosunków, gdyż w warunkach postkapitalizmu nie jest on już podmiotem twórczym w takim znaczeniu, jakie podtrzymywała jeszcze sztuka modernistyczna. Nie istnieje ludzki podmiot jednostkowy posiadający substancjalne jądro tożsamości; to, co ludzkie, podmiot – za Marksem z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* – Baurriaud uzna za to, co „międzyludzkie", lub za sieć relacji społecznych, rodzaj fikcji, którą wciąż zbiorowo wytwarzamy. Ten rodzaj praktyki artystycznej znosi dystans między sztuką a życiem społecznym.

Zarazem jednak sztuka utrzymuje wobec życia społecznego pewien dystans estetyczny, „zachowuje autonomię wobec *socius*, które chce ją wchłonąć i zbanalizować."[3] Jeśli prace Félixa Gonzáleza-Torresa lub Angeli Bulloch powołują do życia nowe sposoby formowania relacji międzyludzkich (światy możliwe), to dlatego, że zachowują – niejako w spadku po modelu sztuki autonomicznej – możliwość wyłamania się z tego, co zastane, czyli element dystansu i krytycyzmu. Nie chodzi w tej sztuce o przełożenie istniejących relacji na formy artystyczne, lecz o tworzenie nowych, alternatywnych form relacji, umożliwianie zaistnienia tych form, które kryją się w życiu społecznym, ale które uruchamia tylko artysta. Nie chodzi więc o relacyjność,

lecz o relacjonalność: potencjalną produktywność przestrzeni relacyjnej, o urzeczywistnianie owej potencjalności poprzez partycypację w ambiwalentnym doświadczeniu zaangażowania i dystansu.

Temu typowi praktyki artystycznej przysługuje określony rodzaj krytyki artystycznej i estetyki. Nie jest to estetyka zatrzymująca się na poziomie opisu istniejących relacji, lecz skupiona na potencjale ich bezustannego, alternatywnego wytwarzania w łonie tego, co społeczne. Jest to zatem estetyka nie tyle relacyjna, ile relacjonalna. Ten ostatni termin – jak się wydaje – lepiej oddaje w języku polskim potencjalność tkwiącą w znaczeniu francuskiego słowa *relationelle*. Proponowane tu tłumaczenie francuskiego terminu (wbrew translacji zaproponowanej przez tłumacza polskiej wersji książki Bourriauda) ma ponadto tę zaletę, że wyprowadza samą koncepcję autora na poziom metateoretycznego namysłu nad statusem owej produkcji form społecznych. Estetyka relacjonalna jest określonym zastosowaniem przywoływanego już w niniejszym tekście relacjonizmu filozoficznego.

Z trudem daje się ona wpisać w którąś z istniejących kategorii zjawisk kulturowych. W jej przypadku zacierają się granice między rzeźbą, malarstwem, „reprodukcją techniczną", instalacją, performansem czy działaniem społecznym. Cechujące ją interaktywność i tranzytywność dynamizują dzieło, sprawiają, iż – jako przedmiot relacjonalny – staje się ono „miejscem negocjacji z nieskończoną liczbą nadawców i adresatów". Sztuka relacjonalna, tworząc odniesienia do swego zewnętrza, działając jako wiązka relacji, nie poddaje się narzędziom pokantowskiej estetyki subiektywistycznej; nie jest tworem indywidualnego artysty – to sztuka stwarza sztukę, nie artyści, podkreśla autor za Bourdieu.

Pytanie, na które Bourriaud odpowiada w sposób wysoce niezadowalający, dotyczy zakresu sztuki relacjonalnej. Z jednej strony, używa on tej kategorii w odniesieniu do sztuki ostatnich dziesięcioleci, głównie z lat dziewięćdziesiątych. Z drugiej strony jednak, pisze, iż o relacjonalnym charakterze sztuki można mówić już w odniesieniu do dzieł renesansowych; od momentu, w którym w centrum praktyki artystycznej znalazły się relacje międzyludzkie, można – jego zdaniem – zacząć na nowo pisać historię sztuki jako relacjonalnej. Nie rozwija jednak ani szerzej nie uzasadnia tego poglądu, choć jest on interesujący i godny głębszego przemyślenia.

Warstwa teoretycznych konstatacji Bourriauda to jedynie szkielet jego próby zrozumienia sztuki ostatnich dziesięcioleci. Są one bardziej przekonujące, gdy autor wprawia je w interpretacyjno-analityczny ruch, dopiero w toku analiz konkretnych przykładów. Do najciekawszych należą analizy prac Gonzáleza-Torresa i artystów z jego kręgu. To z tych analiz płynie siła legitymizacji założeń estetyki relacjonalnej: sztuka ta świadczy – jak wynika z badań Bourriauda – o istotnych przeobrażeniach w łonie nowoczesnej kultury, o dokonującym się w niej odejściu od idei emancypacji jednostki na rzecz idei komunikacji międzyludzkiej oraz relacyjnego wymiaru egzystencji współczesnego człowieka.

Bourriaud, zdając sprawę z przeobrażeń zachodzących w najnowszej sztuce i uznając je za legitymizację i wyznacznik proponowanej przez siebie wersji estetyki, uważa, że powrót do jej klasycznej wersji, wraz z tkwiącym w jej centrum pojęciem zamkniętej totalności dzieła, jest już niemożliwy. Sztuka współczesna jako otwarte kontinuum wpisuje się jego zdaniem w szeroki kontekst społecznej egzystencji, zaciera własne granice, przejawiając tę samą tendencję, o której pisał Marks w odniesieniu do szeroko rozumianych procesów społecznych, a mianowicie wzajemnego przenikania się sfer *praxis* i *poiesis*.

Zaletą tej perspektywy jest jej otwartość na wyzwania najnowszej sztuki i generalnie – naszych czasów, aktualność jej analiz. Warto również podkreślić oryginalność tej propozycji. Mimo iż wydobywa ona spod warstwy kurzu i aktualizuje – wydawałoby się – przebrzmiałe już teorie, wpisuje się w nurt najnowszych i cieszących się dużą popularnością prób ich aktualizacji. Jest to jedna z prób filozoficzno-kulturowej interpretacji statusu i kondycji sztuki wysokiej, jeśli użyć tego tradycyjnego określenia, pozwalającego wyodrębnić omawiany przez Bourriauda zespół przykładów od zjawisk kultury masowej. Stara się ona badać społeczne i artystyczne fenomeny współczesnej kultury w sytuacji utraty podstaw, traktując te fenomeny jako swoistą, pojetyczną odpowiedź na tę utratę.

Przypisy

[1] W artykule zostało wykorzystane i znacznie rozbudowane komentarzami moje streszczenie koncepcji Bourriauda, opublikowane w tekście „O estetyce relacjonalnej", zamieszczonym w *Sztuce i Filozofii* nr 34 (2009): 41-44.

[2] Por. na ten temat chociażby odnoszące się do logiki awangardy i neoawangardy prace Frederica Jamesona, Caroline Levine, Marca Jimeneza, Rainera Rochlitza.

[3] Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012), 19.

Bibliografia

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationelle*. Dijon: Le presses du réel, 1998.

Jameson, Fredric. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Eidos. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

Jay, Martin. *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. Kraków: Universitas, 2008.

Jimenez, Marc. *La critique. Crise de l`art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.

Lash, Scott. *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*. Tłum. Jacek Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Levine, Caroline. *Od prowokacji do demokracji, czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*. Tłum. Antoni Górny. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, 2013.

Maffesoli, Michel. *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*. Tłum. Marta Buchot. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988.

Scott, Joan W. „The Evidence of Experience." *Critical Inquiry* vol. 17, no. 4 (Summer 1991): 773-797.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/19
Varia

Wiktoria SZCZUPACKA
Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki

GALERIA PRZECIW GALERII I *ŻYWE ARCHIWUM*, CZYLI TEORIA I PRAKTYKA GALERII FOKSAL Z PERSPEKTYWY KRYTYKI INSTYTUCJONALNEJ[1]

„Wraz z uśmierceniem dokumentacji trzeba było ożywić archiwum, jako sposób »przekazu« sztuki, jako miejsce »neutralne«, nieingerujące, a przechowujące to, co powraca, to, co istnieje. To był paradoks odwrócenia ról, a zarazem przekorna krytyka instytucji."[2]

Tak Andrzej Turowski scharakteryzował odbywające się w Galerii Foksal prezentacje pod tytułem *Żywe Archiwum,* nazywając je „przekorną krytyką instytucji".

Inni badacze, tacy jak Luiza Nader czy Andrzej Lachowski, kilka dekad później, posługiwali się pojęciem „krytyka instytucjonalna" w odniesieniu do niektórych artystycznych i organizacyjnych inicjatyw lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Do dziś w Polsce nie pojawiły się kompleksowe analizy tego terminu, a określenie „krytyka instytucjonalna" jest stosowane przez badaczy w sposób intuicyjny.[3] Podejmujące ten temat publikacje, jak na przykład *Imhibition* pod redakcją Romana Dziadkiewicza i Ewy Małgorzaty Tatar, czy *Krytyka Instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010* autorstwa Patrycji Sikory, utrwalają raczej historię instytucji, a nie koncentrują się na jej krytyce.

Proponuję studium przypadku – analizę teorii i praktyki Galerii Foksal na przykładzie tekstu Andrzeja Turowskiego *Galeria przeciw galerii* (1972) oraz związanych z nim prezentacji *Żywego Archiwum*, które odbyły się w latach 1971-72. Zamierzam scharakteryzować wizję polskiej „krytyki instytucji / krytyki instytucjonalnej" zawartą we wspomnianym tekście. W tym celu skoncentruję się na kilku kluczowych pojęciach, które pojawiły się zarówno w tym, jak i w innych manifestach Galerii Foksal. Na podstawie analizy prezentacji *Żywego Archiwum* zbadam, jak zaproponowane postulaty zostały zrealizowane w galeryjnej praktyce oraz to, czy zastosowane rozwiązania można rozpatrywać jako skuteczną strategię „krytyki instytucjonalnej".

Mam nadzieję, że tak skonstruowane studium przypadku pozwoli na lepsze rozpoznanie fragmentu historii Galerii Foksal i będzie zarazem krytyczną oceną zastosowanej tam strategii instytucjonalnej, a w szczególności stanie się

przyczynkiem do rozważań na temat „krytyki instytucjonalnej" w Polsce.

Jak dotąd *Galeria przeciw galerii* i prezentacje *Żywego Archiwum* nie były łącznie i szczegółowo analizowane w odniesieniu do zagadnienia „krytyki instytucjonalnej". Choć wydarzenia te, a w szczególności *Żywe Archiwum,* przywołuje się często (zwłaszcza przy okazji omawiania historii Galerii Foksal), to nie poddaje się ich szczegółowym analizom. Prezentacje opisuje się zazwyczaj w sposób ogólny, na podstawie kilku dostępnych fotografii archiwalnych, odwołując się jednak często do pojęcia „krytyki instytucjonalnej".

Opracowaniem najbliższym moim zainteresowaniom, krytycznie oceniającym skuteczność strategii Galerii Foksal, między innymi tej zaproponowanej w *Żywym Archiwum,* jest tekst Pawła Polita pod tytułem „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal."[4] Autor, na zasadzie konfrontowania dynamicznego i teoretycznego modelu galerii, wywodzącego się z „teorii miejsca", analizuje momenty „kryzysów", czyli – jak sam to określa – przerwania ciągłości w dziejach instytucji. Takim momentem, obok zakwestionowania partycypacji przez Tadeusza Kantora, jest dla Polita prezentacja *Żywego Archiwum*. Miała ona, wbrew wypowiedziom krytyków Galerii, przenosić ciężar zainteresowania z działalności artystycznej na mniej elastyczne projekty instytucjonalne. Wykluczała tym samym możliwość podążania przez krytyków, formułujących manifesty i teorie, za praktyką artystyczną. Idąc tropem konfrontacji strategii wypracowywanych przez krytyków z praktykami twórców związanych z Galerią, Polit wskazuje, że jeszcze w latach siedemdziesiątych wystawy artystów koncentrowały się przede wszystkim na postrzeganiu galerii jako miejsca prezentacji sztuki[5] i kontestowały zaproponowany przez krytyków model instytucji jako ramy dla „przekazu izolowanego".

Propozycję Andrzeja Turowskiego dla Galerii Foksal krytycznie ocenia również Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu*.[6] Analizując wątki awangardowe i modernistyczne w strategii Galerii, badacz koncentruje się na roli, jaką odegrał w jej kształtowaniu Andrzej Turowski. Piotrowski podkreśla, że co prawda po przystąpieniu Turowskiego do grona osób zarządzających instytucją jej strategia kontestacyjna została „wyostrzona", to jednak w publikowanych przez Foksal tekstach autorstwa Turowskiego (zainteresowanego metodologią marksistowską) pojawia się, co zaskakujące, koncepcja obrony autonomii dzieła – „przekazu izolowanego".[7] Zatem również tutaj, podobnie jak u Pawła Polita, podkreśla się rozbieżność w sferze teorii i praktyki w ramach działalności Galerii. Badacz określa Galerię Foksal jako instytucję w aporii – zainteresowaną kontestacją systemu i ochroną wartości autonomicznych sztuki jednocześnie.

Inne ujęcie, już nie tak skoncentrowane na strategii instytucjonalnej, a raczej na *Żywym Archiwum* widzianym przez pryzmat tekstów z kręgu Galerii Foksal, proponuje Marcin Lachowski. Na podstawie publikowanych tekstów i czasopism (*Jeden*, *Two*, *Three-Trois*) badacz rekonstruuje historię Galerii Foksal w książce *Awangarda wobec instytucji*. W podrozdziale zatytułowanym *Galeria Foksal. Archiwizowanie awangardy* Lachowski skupia się na koncepcji archiwum i analizuje historię Galerii Foksal z perspektywy *Teorii Awangardy* Petera Bürgera.[8] Badacz dociera do *Żywego Archiwum* poprzez interesujący mnie tekst *Galeria przeciw galerii*: „Penetrowanie własnej historii było zarazem wypełnianiem znaczeniami niedomkniętych manifestów z lat sześćdziesiątych – sytuowało prowokacyjny gest w kronikarskim sprawozdaniu."[9] Przywołany fragment dobitnie pokazuje, że badacz postrzega działania Turowskiego jako kontynuację inicjatyw poprzedniej grupy krytyków Galerii, a nie tak jak Piotrowski – jako inny kierunek w strategii Galerii. Następnie, przytaczając wybrane teksty i relacje z kręgu Galerii, Lachowski podkreśla, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych działalność Foksal, za radą Tadeusza Kantora, stała się bardziej elitarna, a zainteresowania instytucjonalne zostały skierowane „do wewnątrz".[10] Pomimo odwołania się do tekstu *Galeria przeciw galerii* i prezentacji *Żywego Archiwum*, koncepcja i realizacja nie zostały zbadane w odniesieniu do siebie nawzajem. Stąd według mnie wynika dostrzegany przez badacza brak istotnego połączenia teorii z praktyką w działalności Galerii. Badanie Lachowskiego nie

koncentruje się na aspekcie skuteczności obranej strategii ani też nie na koncepcji „krytyki instytucjonalnej", lecz wręcz pomija kontestacyjny wymiar przywoływanych tekstów.

Obecne w tytule wspomnianego wyżej podrozdziału książki Lachowskiego zagadnienie „archiwum" jest zdecydowanie najczęstszym, być może wręcz narzucającym się odniesieniem, które towarzyszy analizom manifestu *Galeria przeciw galerii*, a w szczególności pokazów *Żywego Archiwum*. W takim właśnie ujęciu najbardziej szczegółową analizę obu prezentacji przeprowadziła Luiza Nader w swojej książce *Konceptualizm w PRL*.[11] Bazując na obszernym materiale archiwalnym, badaczka zwróciła uwagę na *Żywe Archiwum* jako na istotne wydarzenie w historii Galerii Foksal rozumianej jako „heterotopia" w ówczesnej rzeczywistości kulturalnej. Według Nader *Żywe Archiwum* było przede wszystkim interesującą koncepcją krytyki archiwum, zbliżoną do ujęć archiwum w teorii Michaela Foucaulta i Jacques'a Derridy. Według niej był to pomysł na archiwum skonstruowane tak, aby nie było narzędziem władzy – archontem i „zamiast grupować – izolowało, zamiast konserwować – podkreślało bezużyteczność zebranych śladów (...), zamiast konsekrować – neutralizowało."[12] Luiza Nader, analizując realizację tej koncepcji w formie drugiej prezentacji *Żywego Archiwum* w Galerii Foksal, stwierdziła, że była to udana materializacja-metafora „anarchistycznego archiwum", nienarzucającego jednej wizji historii, a raczej pokazującego fragmentaryczny i w zasadzie niemożliwy dostęp do niej. Na zakończenie pojawiła się jednak pesymistyczna konstatacja – idealistyczny projekt został szybko zastąpiony bardziej tradycyjną, petryfikującą działalnością instytucji wystawienniczej. W opracowaniu Luizy Nader główną rolę odgrywa koncepcja archiwum, a kwestia krytyki instytucjonalnej potraktowana została marginalnie.

We wspomnianych badaniach *Galerii przeciw galerii* i *Żywego Archiwum* dominującymi perspektywami są przede wszystkim historia i aktywność instytucji, działalność osób z nią związanych (Turowski, Kantor) oraz koncepcja archiwum. Przywołane analizy, choć podejmują temat relacji *Żywego Archiwum* i tekstu *Galeria przeciw galerii*, to (z wyjątkiem badań Luizy Nader skupionych na prezentacji *Żywego Archiwum*) nie są zbyt szczegółowe. Ocena skuteczności obranej strategii opiera się z reguły na ocenie aktywności wystawienniczej bądź kontynuacji wcześniejszych strategii Galerii. Zagadnienie „krytyki instytucjonalnej" – kluczowe dla tekstu *Galeria przeciw galerii* jest zaś marginalizowane.

W 2009 roku austriacki filozof i teoretyk sztuki Gerald Raunig w tekście poświęconym historii krytyki instytucjonalnej[13] spostrzegł różnice pomiędzy działaniami inicjowanymi w latach sześćdziesiątych, przywołując twórczość takich artystów jak: Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, a późniejszymi inicjatywami z końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Te pierwsze określane są przez Rauniga jako „krytyka instytucji" i koncentrują się przede wszystkim na denaturalizacji pozycji artysty czy różnych aspektów sztuki. Natomiast inicjatywy z kolejnych dekad, określane przez badacza już jako „krytyka instytucjonalna", nie są abstrakcyjną i hermetyczną tendencją, ale krytyką ucieleśnioną – rzeczywiście wrażliwą na spory, walki i hierarchie związane z warunkami produkcji artystycznej. W dalszych rozważaniach w odniesieniu do Galerii Foksal będzie towarzyszyło mi pytanie o „krytykę instytucji" i „krytykę instytucjonalną", rozróżniane tak jak proponuje to Raunig.

Teoria – *Galeria przeciw galerii*

Tekst *Galeria przeciw galerii* został opublikowany w 1973 roku w czasopiśmie wydawanym przez Galerię Foksal. Ukazały się w sumie trzy numery tego wydawnictwa, poświęconego przede wszystkim manifestom i wydarzeniom organizowanym w Galerii. Pierwszy, polskojęzyczny numer zatytułowano *Jeden*,[14] kolejne – *Two* i *Three/Trois*[15] – zostały opublikowane w języku angielskim. Magazyn wysyłano do zaprzyjaźnionych instytucji, artystów i krytyków, był również rozdawany w Galerii. Interesujący mnie artykuł Andrzeja Turowskiego *Gallery against Gallery* ukazał się w numerze trzecim – *Three/Trois* i (tak jak wszystkie treści numeru) został opublikowany

w języku angielskim, autor przypomina sobie jeszcze o publikacji tego samego tekstu w języku włoskim.[16] Po polsku *Galeria przeciw galerii* nigdy się nie ukazała. Dzięki uprzejmości prof. Piotra Piotrowskiego i prof. Andrzeja Turowskiego korzystam z polskojęzycznego maszynopisu – wersji, która była podstawą kolejnych tłumaczeń.

Maszynopis datowany jest na 1972 rok, ale publikacja tekstu nastąpiła w 1973, choć według Andrzeja Turowskiego i Wiesława Borowskiego[17] maszynopis powstał wcześniej, a inspirowany licznymi dyskusjami i sporami, mógł być napisany jeszcze przed prezentacją *Żywego Archiwum,* być może niemal równocześnie z manifestami *Dokumentacja i Żywe Archiwum* w 1971 roku.[18] *Galeria przeciw galerii* nie przypomina jednak swoją formą ani wspomnianych wyżej manifestów Borowskiego i Turowskiego, ani manifestów przedrukowanych w najbardziej znanej antologii zbierającej teksty związane z krytyką instytucjonalną – *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings*. Tekst jest zdecydowanie dłuższy, o niejednolitym charakterze, jego strukturę można określić jako patchworkową. Jest to rodzaj manifestu-eseju. Składają się nań elementy diagnozy ówczesnej sytuacji instytucji artystycznych w Polsce, nawiązania do konkretnych instytucji i ich krytyki za granicą, odniesienia do historii Galerii Foksal, a także do teorii, które powstawały w gronie twórców związanych z Galerią w latach wcześniejszych. W esej wplecione zostały również manifesty *Eliminacja sztuki w sztuce,*[19] *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca,*[20] *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*.[21] Inna jego część dotyczy aktualnej organizacji i przyszłości instytucji. To manifest-projekt o charakterze niemalże performatywnym, który jest rodzajem instrukcji, dokładnym zaleceniem dotyczącym przyszłego działania Galerii Foksal.

Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że tekst, który powstał z myślą o zachodnim odbiorcy, miał zaprezentować historię Galerii w odniesieniu do „krytyki instytucjonalnej". Zagadnienie to, jak wynika z relacji Andrzeja Turowskiego,[22] było już wtedy w Polsce znane, w związku z tym opisanie historii Galerii właśnie w taki sposób mogło wydawać się konieczne. Wynikało to również, jak twierdzą krytycy, z licznych dyskusji na ten temat.[23] Tak jak wspomniałam wcześniej, tekst Turowskiego miał powstać niemal równocześnie z innymi manifestami, sygnowanymi wspólnie przez Turowskiego i Borowskiego – *Dokumentacją*[24] *i Żywym Archiwum*[25]. Poza tym dyskusje na temat dokumentacji artystycznej miały być dla autorów przyczynkiem do rozważań nad rolą galerii i postawą krytyczną.[26] Jak twierdzi Andrzej Turowski, interesowała go wówczas szerzej pojęta krytyka, nieograniczona do miejsca – przestrzeni galerii i rytuałów z nią związanych, tak jak było to w przypadku funkcjonującej wcześniej grupy krytyków związanych z Foksal. Turowskiego bardziej interesowało (niż zwyczaje związane z otwieraniem, organizowaniem i aranżowaniem wystaw) krytyczne odniesienie do relacji artysta – instytucja, a także do propozycji samych twórców współpracujących z Galerią.[27] W rozmowie z Luizą Nader badacz podkreślił, że umowa przygotowana przez Setha Siegelauba, regulująca prawa artystów i ich relacje z galeriami wydawała mu się wtedy szczególnie interesująca. Wydarzenia i inspiracje płynące z zagranicy, związane z funkcjonowaniem instytucji artystycznych były na Foksal dobrze znane i omawiane, dostrzegano jednak też własny potencjał, jak zwykli charakteryzować go krytycy – galerii autokrytycznej i awangardowej. Turowski w tekście *Galeria przeciw galerii* sproblematyzował pojęcie „krytyki instytucjonalnej" w kontekście polskim, podkreślając konkretne różnice organizacji życia artystycznego w kraju i za granicą, a – co szczególnie ważne – opisując jednocześnie historię Galerii Foksal tak, aby skojarzyć ją z zachodnią tradycją krytyki instytucji. We fragmentach tekstu, w których Andrzej Turowski zaproponował nową strategię artystyczną, autor koncentruje się przede wszystkim na relacji artystów z instytucją rozumianą już nie jako miejsce, ale raczej jako jej historia i instytucjonalna struktura.

Aby zrozumieć specyfikę niektórych pojęć i postulowaną w *Galerii przeciw galerii* koncepcję *Żywego Archiwum*, należy wrócić do manifestu *Żywego Archiwum* oraz do tekstu *Dokumentacja*, które powstawały prawdopodobnie w tym samym czasie, w odniesieniu do podobnych aspektów działania instytucji i które pozwalają na pewien wgląd w refleksje autorów dotyczące analizowanego tu zagadnienia.

Manifesty *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum*, opublikowane przez Galerię Foksal w 1971 roku, to wspólne dzieło Andrzeja Turowskiego i Wiesława Borowskiego. Choć powstały w tym samym czasie i zostały napisane przez tych samych autorów, to ich treści przeczą sobie nawzajem i niemal się znoszą. *Dokumentacja* jest krytyką coraz powszechniejszego koncentrowania się w świecie sztuki na tym, co pozostaje po idei albo działaniu artystycznym. W wyniku poczynionego spostrzeżenia, że zdjęcia, teksty, ulotki i inne dokumenty zostały podniesione do rangi dzieł sztuki, autorzy krytykują to zjawisko jako „bezmyślne, pedantyczne i masowe" gromadzenie wszystkiego. Natomiast *Żywe Archiwum* odwrotnie, nie stanowi krytyki, jak mógłby wskazywać na to tytuł, archiwizowania czy dokumentowania. Jest natomiast projektem pozytywnym – wizją ocalenia neutralnego, autonomicznego przekazu artystycznego poprzez stworzenie właśnie *Żywego Archiwum*, które zamiast prezentować historie, izolowałoby myśli, jako forma nieinstytucjonalna i niekulturowa. Aby lepiej zrozumieć koncepcje obecne w tych manifestach, które są dla mnie tym bardziej istotne, że pojawiają się również w interesującym mnie materiale badawczym (są prezentowane w przestrzeni Galerii w *Żywym Archiwum*), należy odnieść się do nich jeszcze raz i dokładnej przyjrzeć kreowanym przez autorów pojęciom.

Rozpocznę od *Dokumentacji*. „Świat sztuki wkroczył w erę DOKUMENTACJI" – tak brzmi pierwsze zdanie manifestu, a jego dalsza część jest nie mniej dramatyczna. Autorzy wskazują na nietrwałość dzieła sztuki, rozumianego jako jednorazowa idea bądź wydarzenie bez materialnego śladu i stając w obronie tak rozumianej efemerycznej twórczości, występują więc przeciwko dokumentacji. W tekście przedstawiają zagrożenia, jakie wiążą się z diagnozowaną przez nich, narastającą tendencją dokumentowania i archiwizowania. Krytykowane jest działanie takiej instytucji jak muzeum, które – według autorów – poprzez prowadzenie archiwum dokumentacji, stwarza iluzję przetrwania idei artystycznych. Idei, które jako dokumentacja są ich zdaniem, nieprzydatną artystycznie „skłębioną magmą", wartościową jedynie komercyjnie. Autorzy stwierdzają, że w instytucjach artystycznych dokumentacja funkcjonuje jak dzieło sztuki, w związku z tym jest przez Borowskiego i Turowskiego postrzegana jako materiał do manipulacji i działań komercyjnych. Interesujące, że w tym ujęciu, choć jest tu mowa o muzeum, ciężar krytyki został przesunięty z instytucji na dokumentację.

Kolejnym zagrożeniem związanym z dokumentacją jest jej „samoreprodukcja" i „rozpowszechnianie się" w różnych instytucjach. Związane jest to również z utratą kontroli samych autorów nad śladami, często jedynymi materialnymi pozostałościami ich twórczości. Taką dokumentację, według krytyków, trudniej zniszczyć niż całe muzeum czy kolekcję. Zatem, kiedy nie można jej już zniszczyć, należy jej zaprzeczyć. Konceptualne zaprzeczenie jest proponowaną przez nich strategią krytyki.

Manifest zilustrowany został zdjęciem i opisem fragmentu Happeningu Morskiego Tadeusza Kantora z 1967 roku. Było to symboliczne zatopienie w Bałtyku drewnianej skrzyni z dokumentacją Galerii Foksal. Demonstracyjne zaprzeczenie dokumentacji i trwałe uniemożliwienie dostępu do niej, poprzez radykalne „zaizolowanie" jej na dnie morza. Zaprzeczenie odbyło się tu jednak na poziomie symbolicznym. W skrzyni nie było bowiem dokumentów.

Wracając do treści manifestu, zawiera on zachętę do krytyki. A dokładnie do zaprzeczania dokumentacji w postaci „bezmyślnego, pedantycznego i masowego" dokumentowania i gromadzenie wszystkiego, tak, aby powstał materiał do nieograniczonych manipulacji. Krytycy wołają: „Dokumentujemy więc wszystko!"

W manifeście *Żywe Archiwum* autorzy koncentrują się na projekcie prezentacji efemerycznych działań artystycznych. Ich postulatem jest „izolowanie przekazu" zamiast „prezentowania historii". Kluczowym założeniem idealnego stanu dzieł sztuki jest ich istnienie poza manipulacjami (o które posądzani są twórcy, aranżerzy pokazów i odbiorcy). Chodzi o trwanie dzieła „między nadaniem i odbiorem". Stan, w którym nie działają manipulacje ze strony twórcy z „lirycznym 'ja' autora", a także manipulacje związane z odbiorem „obiegu schematycznych wartości kultury". Prezentację sztuki w instytu-

cjach artystycznych autorzy manifestu określają jako moment, w którym dzieło sztuki jest instytucjonalizowane i konsumowane. W następstwie takiego scharakteryzowania sytuacji dzieł sztuki, *Żywe Archiwum* ma być alternatywą dla popularnych w tamtym czasie koncepcji Laboratorium Sztuki.[28] Zostało ono skrytykowane jako: „cieplarniana wylęgarnia pomysłów, lokalne centrum dopuszczające ekshibicjonistyczną reklamę twórcy w przygotowanych z góry prospektach".[29]

Żywe Archiwum ma być czymś innym. W manifeście została przywołana sytuacja listu w skrzynce, czyli nawiązanie do koncepcji *Sztuki Poczty* Tadeusza Kantora, który właśnie taki moment pozostawania przesyłki w skrzynce na listy określa jako stan idealny dla artystycznej idei. Zresztą to właśnie z myślą o pozostałościach po *Żywym Archiwum* Krzysztof Wodiczko stworzył projekt słynnych drewnianych skrzynek, tworzących do dziś fizyczne archiwum Galerii Foksal. Drewniane skrzynki miały przypominać skrzynki na listy,[30] a po zakończeniu prezentacji *Żywego Archiwum* wszystkie przesłane materiały zostały do nich powkładane.[31] Autorzy manifestu motywują powstanie *Żywego Archiwum* efemerycznymi faktami artystycznymi. *Żywe Archiwum* miałoby być właśnie taką skrzynką, sejfem, miejscem do izolowania przekazu artystycznego. Czyli miejscem, w którym dzieło będzie mogło zachować swoją „neutralność".

„NIE PREZENTUJEMY HISTORII, LECZ IZOLUJEMY MYŚLI" – to główne hasło manifestu. Zamiarem Borowskiego i Turowskiego było stworzenie miejsca „nieinstytucjonalnego" i sytuacji nieulegającej kulturowym ramom twórczej aktywności. *Żywe Archiwum* miała odróżniać od innych zbiorów nieużyteczność zgromadzonego materiału. Według manifestu działalność *Żywego Archiwum* miała polegać przede wszystkim na utrzymywaniu „neutralności" poprzez „nieingerencję". Poza zrealizowaniem wizji idealnej instytucji sztuki jako sejfu – Archiwum miałoby być podporządkowane twórczości – nie kreować, lecz wynikać z zewnętrznych zjawisk artystycznych.

Podsumowując koncepcje zawarte w tych dwóch manifestach, należy zwrócić uwagę na krytykę dokumentowania i form prezentacji sztuki, a także na przewijającą się w kilku miejscach koncepcję „izolowania przekazu" i związanego z nią traktowania *Żywego Archiwum* jako miejsca gwarantującego „neutralność" i „nieingerencję" w dzieła sztuki. W koncepcjach krytyków widoczna jest obawa przed zawłaszczeniem, nie dostrzegam natomiast w nich domagania się reprezentacji. Do kwestii kluczowych dla zrozumienia koncepcji Andrzeja Turowskiego, które pojawiły się w obu manifestach (czyli „zaprzeczenia dokumentacji" i „izolowania przekazu") wrócę jeszcze w dalszej części tekstu. Manifesty *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum* to jednak bardzo ważne wprowadzenie do wizji „krytyki instytucjonalnej" zaproponowanej przez Andrzeja Turowskiego. Ich obecność w przestrzeni prezentacji *Żywego Archiwum* w Galerii dodatkowo utwierdza mnie w tym przekonaniu.

Zawartą w opisanych powyżej manifestach krytykę pewnych aspektów systemu artystycznego, opisane wątki, a także wysunięte propozycje można dostrzec także w wizji „krytyki instytucjonalnej", którą zaproponował Andrzej Turowski. Przejdźmy zatem do analizy interesującego mnie tekstu źródłowego. Manifest *Galeria przeciw galerii* otwierają spostrzeżenia dotyczące struktury geograficzno-organizacyjnej życia artystycznego. Zdaniem Turowskiego aktywność twórców i instytucje miałyby być ze sobą ściśle związane, wedle zasady, że galerie i muzea powstają w centrum życia artystycznego, a ono z kolei lokuje się najczęściej w pobliżu ośrodków aktywność tę uznających i upowszechniających. Patologia systemu instytucjonalnego polega na rozdzieleniu życia artystycznego i oficjalnych jego centrów-instytucji, a dokładnie na powoływaniu czy działaniu instytucji, która do swojego charakteru, programu i założeń dopasowuje interesującą ją twórczość artystyczną, zamiast z natężenia tej twórczości wynikać. Turowski stwierdza, że charakterystycznym przejawem współczesnej kultury okazuje się – zamiast dzieł sztuki – funkcjonowanie samych instytucji.

Opisana patologia doprowadziła według badacza do kryzysu hegemonii instytucji artystycznych, określonych przez autora jako „istniejące ponad wydarzeniami artystycznymi". Opisując ten kryzys Turowski odnosi się w sposób ogólny do „krytyki instytucjonalnej" i wydarzeń

w świecie sztuki, do których doszło w latach sześćdziesiątych we Francji i Stanach Zjednoczonych.[32] Następnie badacz wraca do krytyki instytucji samozwańczych, niezwiązanych z wydarzeniami artystycznymi, a także do wydarzeń artystycznych, organizowanych odgórnie (na przykład przez władze), co było typowe dla polskiego świata sztuki w tamtym okresie. Taka sytuacja prowadzi do rozdźwięku pomiędzy centrami „z wykształconymi pojęciami o sztuce" i „peryferyjnym życiem artystycznym". Zatem wizja „krytyki instytucji" zasadza się przede wszystkim na zdiagnozowaniu rozdzielenia aktywności instytucji od działalności artystycznej. Według idealistycznej wizji Turowskiego instytucje powinny wynikać ze wzmożonej działalności artystów i powinny być jej podporządkowane.

Pierwszy akapit tekstu Turowski kończy pytaniem: „Jaki sens w tej perspektywie miała i ma działalność Galerii Foksal? Czym ma być stworzone w jej ramach *Żywe Archiwum*?" Pytanie to jest kluczowe dla eseju, który prezentuje historię i strategię Galerii w perspektywie „krytyki instytucjonalnej". Zostało to zaznaczone już we wstępie. Głównym tematem jest tu „krytyka instytucjonalna", która kojarzy się z wydarzeniami z zagranicy. To tam ma swoje korzenie – tak odległy, zdawałoby się, od sytuacji twórców w Polsce – sprzeciw wobec komercjalizacji instytucji artystycznych, który był jedną z głównych przyczyn zaistnienia tego zjawiska. Kolejny akapit tekstu jest dobitnym wyrazem istotnych różnic w sposobie organizacji instytucji w Polsce i zagranicą.

Turowski podkreśla rolę kontekstu oraz fakt, że to, co na Zachodzie nazywane jest „krytyką instytucjonalną" i często odnosi się do komercjalizacji działalności artystycznej, w Polsce musi odnosić się do czegoś innego, gdyż tak rozumiana komercjalizacja tutaj nie zaistniała. Poza drobnymi inicjatywami, nie funkcjonował wolny rynek, a znaczących zakupów dzieł sztuki dokonywało przede wszystkim państwo. Kartą przetargową była w tym przypadku raczej przychylność mecenasa, czyli państwa, niż utrzymanie się na rynku komercyjnym. Nie wspominam tu o relacjach artystów z zagranicą. Dalej, odnosząc się do mecenatu państwa, Turowski rozważa jego działanie. Według badacza można stwierdzić, że strategia państwa, jako mecenasa sztuki, polega na preferowaniu wartości już uznanych, ale w gruncie rzeczy związanych z partykularnymi interesami wspierających. Wątek ten nie jest dalej rozwijany. Badacz krytykuje również organizację i schematy działania instytucji artystycznych w Polsce, które według niego funkcjonują na zasadach organizacyjnych i ideowych galerii komercyjnych. Działalność Galerii Foksal miałaby jednak wyłamywać się z tego schematu i – zamiast walczyć o uwagę i zainteresowanie mecenasa – raczej miałaby tworzyć forum, czyli miejsce dla artystów, którzy z racji charakteru uprawianej sztuki (opisanej jako „postawa" i „eksploatowanie nowych problemów") znaleźli się na peryferiach, „poza administracyjnymi i społecznymi schematami kultury". Choć badacz przyznaje, że podejmowane przez Galerię działania mogą kojarzyć się właśnie ze strategią galerii komercyjnych, a to ze względu na zabieganie o uwagę („krytyka, prasa, propaganda", czyli przede wszystkim drukowanie plakatów, zaproszeń, katalogów, teksty krytyków ukazujące się w prasie), to jednak według niego odmienny cel – misja instytucji jako galerii dla artystów nieobecnych na państwowych wystawach – nie wykluczał wykorzystania podobnych środków. W tym fragmencie opisane zostały dwie najistotniejsze cechy strategii instytucjonalnej Galerii Foksal. Z jednej strony starano się pozostawać na marginesie instytucjonalnym, pomimo podlegania instytucji państwowej – Pracowni Sztuk Plastycznych – dystansowano się od jej programu, czy raczej polityki innych państwowych instytucji i galerii. Natomiast z drugiej strony, co wyraźnie zaznaczono w tekście, galeria działała na rzecz „innego środowiska artystycznego". Czyli aktywność Galerii musiała być krytyczna z jednej strony, ale też ochronna z drugiej, aby dać miejsce dla „alternatywy".

Tworzenie miejsca „kształtowania lub istnienia INNEGO środowiska artystycznego" to element planu na przyszłość, zawarty w manifeście Turowskiego. Szczególnie istotne miałyby być indywidualne postawy, a z tym – według autora – wiązała się konieczność promocji, czyli rozległego zasięgu wspomnianych wyżej manifestacji artystycznych. Nie należy zapominać, że w przypadku Galerii Foksal rozpowszechniano nie tylko mani-

festacje artystyczne, ale i te związane z samą galerią – na przykład manifesty krytyków dotyczące jej programu. Esej Turowskiego zawiera odwołania do opinii krytyków Galerii zbliżonych w wymowie do zagranicznej „krytyki instytucjonalnej". Postulowany szeroki zasięg oddziaływania nie oznaczał jednak „masowości" czy „demokratyczności". To przede wszystkim środowisko artystyczne miało być bazą i priorytetem działalności Galerii. Wewnątrz samego środowiska artystycznego drogą dyskusji i „eliminacji" miało dokonywać się wartościowanie i kształtowanie karier artystycznych. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że działalność Galerii Foksal zakładała jej elitarny charakter, jednak wpływ na kształt związanego z nim środowiska miały przede wszystkim osoby zarządzające galerią, niekoniecznie sami artyści. Wystarczy przywołać tu słynny, kluczowy dla kształtowania artystycznego środowiska neoawangardy artykuł Wiesława Borowskiego, oddziałujący w sposób długotrwały i deprecjonujący na twórczość wielu artystów, wprowadzając podział na awangardę i pseudoawangardę.[33] Następnie w tekście Turowskiego pojawia się coś na kształt opisu tendencji krytycznej, kształtowanej przez krytyków Galerii. W kolejnych akapitach autor przywołuje wcześniej publikowane manifesty, jest to próba przedstawienia czytelnikom zagranicznym (przede wszystkim z Zachodu, bo głównie z takimi Galeria utrzymywała kontakty) teoretycznych rozważań i historii Galerii w sposób zbliżony, a właściwie paralelny do znanych im historii manifestacji „krytyki instytucjonalnej". Zacytowany został manifest Borowskiego *Eliminacja sztuki w sztuce*. Za pomocą *Wprowadzenia do ogólnej teorii miejsca* przywołane były wątpliwości krytyków, dotyczące podstawowych schematów działalności galeryjnej. Nasilenie tendencji krytycznej Turowski ilustruje tekstem *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal?*.

Po takim zaprezentowaniu historii Galerii autor skupia się na jej przyszłości i opisaniu możliwej w warunkach polskich strategii krytycznej. Według Turowskiego Galeria miałaby chronić artystyczny przekaz przed zawłaszczeniem, bo to ono stanowi największe niebezpieczeństwo dla artystów w Polsce. Obawiano się przyjęcia pozycji centrum i metod działania instytucji hegemona. Co ciekawe – zarówno w odniesieniu do kompromitujących się instytucji państwowych, jak i do inicjatyw związanych z tworzeniem „innego" środowiska artystycznego. Turowski stwierdza, że z jednej strony w Galerii kreowano fakty artystyczne, które zachwiały całym schematem jej funkcjonowania ale, niestety, schemat był szybko powielany i funkcjonował tak, jak wcześniej. Z drugiej strony zaś zdecydowana kontestacja Foksal przez inne instytucje i galerie doprowadziła jednak do zakończenia działalności. Według autora nie zdecydowano się na zakończenie aktywności Galerii Foksal ze względu na rozwój wydarzeń artystycznych, ale uznano również, że byłby to rodzaj kompromisu instytucjonalnego. Wiąże się to zapewne z postrzeganiem Galerii jako azylu dla „innego" środowiska artystycznego, miejsca dla inicjatyw, które rzekomo nie mogły funkcjonować w innych instytucjach.

Turowski w swoim artykule opisuje również działalność Galerii właśnie w takim kontestacyjnym duchu. *Asamblaż zimowy* i dyskusja krytyków oraz twórców, szczególnie ożywiona na przełomie 1970 i 1971 roku, to przykłady ciągłego dezawuowania podstawowych reguł funkcjonowania Galerii. Istotnym elementem pozytywnej wizji instytucji byłoby odnalezienie takiej formy, która najpełniej mogłaby podporządkowywać się „faktom artystycznym". Galeria miałaby więc działać jako „wolna transmisja wszelkiej aktywności twórczej". Tej utopijnej wizji od razu towarzyszą jednak zastrzeżenia i scenariusze możliwych problemów. Należą do nich: 1) konieczność wyboru prezentowanej sztuki, czyli mimo wszystko stosowanie pewnej instytucjonalnej władzy – wyboru właśnie, 2) niemożliwa neutralizacja pozaartystycznego otoczenia oraz 3) pojawiające się na końcu pytanie dotyczące kwestii organizacyjnych: „Czym może być jeszcze galeria i na jakich sposobach postępowania może ona opierać swoją strukturę?". Jak widać krytyczne koncepcje Turowskiego oscylują cały czas wokół Galerii i jej autokrytyki. Istotne wydaje mi się tutaj zauważenie tych aspektów działania Galerii, które uniemożliwiają jej funkcjonowanie na zasadzie zupełnie neutralnej. Nie zmienia to jednak faktu, że próbę „neutralizacji" instytucji podjęto w praktyce w *Żywym Archiwum*.

Wracając do tekstu *Galeria przeciw galerii* warto przyjrzeć się dokładniej strategii, którą Andrzej Turowski zaproponował dla galerii funkcjonującej w Polsce lat siedemdziesiątych. W ostatniej części manifestu pojawiła się pozytywna wizja instytucji – rodzaj planu działania w duchu „krytyki instytucjonalnej", ale dopasowanej do lokalnej sytuacji. Strategia ta została konkretnie i zwięźle opisana w kolejnych punktach:

> 1 Zakładano stworzenie *Żywego Archiwum*, które przez swoją niefunkcjonalność miało gwarantować neutralność instytucjonalną zawartych w nim „faktów".
> 2 Artyści mieli przekazać do *Żywego Archiwum* własne krytyczne manifestacje.
> 3 Podkreślono zależność Galerii od wydarzeń artystycznych, które każdorazowo miały nadawać sens działaniu instytucji-galerii. Założono także konieczność zmian struktury galerii w taki sposób, aby mogła być ona bardziej elastyczna.
> To trzy podstawowe postulaty dotyczące przyszłej strategii Galerii. Zaproponowano także zmiany dotyczące dokumentacji artystycznej, która była punktem wyjścia do dyskusji o *Żywym Archiwum*.
>
> Dokumentacja ma mieć w Galerii swoje miejsce, lecz nie typowe dla dokumentacji z artystycznych archiwów, ale „neutralne", czyli takie, w którym:
> – nie otrzyma się pełnej informacji o sztuce,
> – nie będzie szansy na estetyczną czy intelektualną fascynację,
> – nie będzie ona miejscem wypracowywania zasad takiej czy innej historii sztuki.

Autor zaznacza jednak, że działalność Galerii nie będzie ograniczona do *Żywego Archiwum* (które – gdyby funkcjonowało samo – byłoby konformistycznym wybiegiem), a indywidualne wydarzenia/wystawy, niemieszczące się w zneutralizowanym archiwum, pozwolą artystom, realizującym się na innych niż archiwum polach, na aktywność artystyczną. Kontekstem dla ich działań nie ma być jednak miejsce, rozumiane jako przestrzeń galerii, ale idee zarysowane w zgromadzonej dokumentacji.

Czyli tylko w tej twórczej formie można było dotrzeć do dokumentacji? Tak. Można wyobrazić sobie jedyny możliwy sposób korzystania z archiwum jako twórczy dialog jednego artysty z drugim.

Połączenie artystycznego przekazu, przechowywanego niczym w skrzynce, z działaniami artystycznymi to proponowany model funkcjonowania *Archiwum*. Według Turowskiego, nie stanowiłby on „sposobu katalogowania, przechowywania, zabezpieczania, ukazywania, udostępniania dokumentów", lecz chodziłoby tu o „działania artystyczne same w sobie". Swoje wcześniejsze określenie archiwum Turowski motywuje przekonaniem, że „rekonstrukcja dokumentów jest sytuowaniem wobec siebie różnych postaw i może być ujawniona sposobem innego działania artystycznego". Twórczość artystyczna jawi się tu jako jedyna, wolna i nieulegająca schematom, działalność. Zamiast kultury opartej na spekulacji przedmiotami Turowski proponuje „wyobrażeniowe krążenie decyzji artystycznych".

Na zakończenie podtrzymuje własne przekonanie o potrzebie dalszego istnienia instytucji-galerii. Jej główne zadania to: ciągłe kompromitowanie siebie, demaskowanie i krytykowanie swojego instytucjonalnego charakteru. Ponadto Galeria ma stale podporządkowywać się faktom artystycznym, a jej instytucjonalna forma ma być przez nie przekształcana.

Tekst zamyka ogólna refleksja na temat kultury. W jej obrębie Galeria, choć krytyczna i z nowym planem działania, według Turowskiego nie jest w stanie łagodzić typowej kontrowersji: przedmiot-myśl, dokumentacja-akt kreacji. Galeria może utrzymywać jedynie napięcie pomiędzy wspomnianymi pojęciami. Dowiadujemy się, że „nie jest funkcją galerii zmienianie schematów kultury". W ostatnim zdaniu manifestu jego autor określił miejsce Galerii w dyskusji na temat „krytyki instytucjonalnej" nie jako tej, która jest podmiotem tej dyskusji. Podmiotem, który zmienia schematy kultury albo wypracowuje alternatywny model działania, ponieważ byłoby to jedynie innym, ale i tak kolejnym rodzajem instytucjonalizacji, po prostu schematem. Rolą galerii jest, według Turowskiego, utrzymywanie napięcia pomiędzy sprzecznymi elementami.

Galeria przeciw galerii Andrzeja Turowskiego jest szczególnym tekstem – manifestem, wpisuje sytuację Galerii Foksal w zjawisko „krytyki instytucjonalnej", próbując znaleźć dla instytucji sztuki w Polsce odrębny i szczególny model działania. Model ten, najlepiej wyrażony w omawianych powyżej postulatach, ma służyć trzem następującym priorytetom: izolowanie przekazu, podporządkowanie galerii działalności artystycznej i uelastycznienie organizacji instytucjonalnej.

Najoryginalniejszym i najbardziej związanym z kontekstem działania był postulat izolowania przekazu. Z treści manifestów z kręgu Galerii Foksal (pisanych przede wszystkim przez krytyków) wynika, że galeria taka jak Foksal postrzegana była w Polsce jako instytucja stojąca po stronie artystów, natomiast największym wrogiem twórców pozostawało państwo, jego strategia zawłaszczania kultury. Sytuacja okazała się jednak bardziej skomplikowana, ponieważ Galeria była *de facto* również instytucją państwową (działającą w instytucjonalnej strukturze Pracowni Sztuk Plastycznych) oraz miejscem prezentacji owych „INNYCH" środowisk artystycznych jednocześnie. Poza tym w Galerii Foksal, w przeciwieństwie do galerii państwowych Związku Polskich Artystów Plastyków, obowiązywała hierarchia. Wielu artystom, których można również zaklasyfikować do „innych" środowisk trudniej było zorganizować wystawę w Galerii Foksal niż w galerii państwowej. Tak zwane „inne" środowiska artystyczne najwyraźniej były reprezentowane w instytucjach państwowych, ale też artyści nieszczególnie o to zabiegali, traktując państwowego mecenasa z dużą podejrzliwością. W *Galerii przeciw galerii* Turowski nie skupia się na tych relacjach, scharakteryzuje je (w szczególności te determinowane przez kontekst polityczny), dopiero po latach w tekście *Polska Ideoza*.

W odniesieniu do innych tekstów – manifestów „krytyki instytucjonalnej", które można przeczytać chociażby w antologii *Institutional Critique*,[34] ten wyjątkowo nie ma kontestacyjnego charakteru. Jest to przede wszystkim opisanie historii Galerii jako fragmentu historii „krytyki instytucjonalnej" i nakreślenie przyszłej strategii instytucji. Andrzej Turowski w swoim artykule, zdaje się, po raz pierwszy w Polsce tak bezpośrednio odniósł się do zachodniej „krytyki instytucjonalnej". Opisał z tej perspektywy przeszłość i przyszłość Galerii Foksal, następnie zaś przez pryzmat Galerii odniósł się do życia artystycznego w Polsce. Turowski określił Galerię Foksal jako „jedyne" miejsce dla „innego środowiska artystycznego", pominął tym samym wszystkie inne inicjatywy, tak zwane „galerie autorskie", zawłaszczając historię „krytyki instytucjonalnej", dla której jedyną odpowiedzią w Polsce miała być Galeria Foksal. Wyartykułowane zostało także postanowienie, że Galeria nie zakończy swojej działalności w obliczu opisanej polityki kulturalnej, gdyż, jak wspomniałam, jest jedynym miejscem dla „innego" środowiska artystycznego. Foksal nadal będzie istnieć, lecz nie jako instytucja o najlepszym możliwym schemacie funkcjonowania, ale jako instytucja, pozostająca zawsze przestrzenią podtrzymywania konfliktu. Zapewnienia o strategii podtrzymywania tego stanu znalazły się wprawdzie w tekście, ale sam manifest takiej bezpośredniej kontestacji nie zawiera. Zawiera natomiast coś wprost przeciwnego – przepis na poprawę strategii działania Galerii.

Praktyka – *Żywe Archiwum*

Według większości źródeł w Galerii Foksal odbyły się dwie prezentacje *Żywego Archiwum*, pierwsza w 1971 i druga w 19 72 roku. Zdarza się jednak, że w niektórych kalendariach czy podsumowaniach uwzględniana jest tylko jedna z nich, a sami organizatorzy nie są w stanie przypomnieć sobie wielu szczegółów na ten temat. Ograniczę się zatem do dostępnych materiałów, które (zwłaszcza dokumentacja fotograficzna) dotyczą przede wszystkim pokazu z 1972 roku.

Żywe Archiwum zostało zorganizowane, tak jak wiele inicjatyw w tamtym czasie, dość spontanicznie. Krytycy osobiście zapraszali zaprzyjaźnionych twórców, a do tych mniej zaprzyjaźnionych i mieszkających za granicą wysyłali drukowane zaproszenia. Zachęcały one artystów do przekazywania i przesyłania dokumentacji bądź oryginalnych prac, które miałyby być umieszczone i przechowane w *Archiwum*. W rozsyłanych drukach od samego początku *Żywe Ar-*

chiwa występują w liczbie mnogiej. Jeśli zna się dokładny opis *Żywego Archiwum* w *Galerii przeciw galerii,* to zaskakuje w tym miejscu fakt, że opis koncepcji *Żywych Archiwów*, podany w zaproszeniach, został sprowadzony do jednego zdania: „W *Żywych Archiwach* należących do Galerii Foksal gromadzimy bogatą kolekcję ważnych nagrań i dokumentów dotyczących radykalnych koncepcji artystycznych." Dalej autorzy koncentrują się na samych przesyłanych materiałach. Wachlarz zaoferowanych wówczas możliwości był szeroki i, wbrew przytaczanym wcześniej manifestom i krytykom dokumentacji (*Żywe Archiwum, Dokumentacja*), organizatorzy podkreślali, że mogą to być oryginalne, stworzone przez artystów przedmioty bądź dokumentacja ich działań, wykonana przez kogoś innego. Pod względem typologicznym, przesyłane materiały też mogły być zupełnie różne (wywiady, teksty, zdjęcia itp.). Kilkakrotnie w liście pojawiają się, jako przykład takich materiałów, nagrania dźwiękowe, które również mogły być wykonane osobiście przez artystę albo przez kogoś innego. Zapowiedziano także zwroty taśmy natychmiast po skopiowaniu jej na taśmę w Galerii Foksal. Czy zatem taśmy miały funkcjonować tu jako nowy mail-art? Autorzy listu najwidoczniej planowali wykorzystane tego nowego medium w swojej praktyce galeryjnej. Poza jasno wybrzmiewającym w liście komunikatem o możliwości przesłania bardzo różnorodnych materiałów, zaproszeni artyści nie otrzymywali właściwie żadnej informacji o *Żywym Archiwum* i koncepcji „izolowanego przekazu". Przesłane materiały miały po prostu „funkcjonować" w *Żywym Archiwum*. Zwracano się również do adresatów zaproszeń z prośbą o podawanie nazwisk twórców. Z listy osób, które przesłały swoje materiały wyraźnie wynika, że byli to dobrze znani i uznani już artyści. Taką listę, wraz z pomniejszonymi reprodukcjami przesłanych materiałów, opublikowano w kwietniu 1972 roku w czasopiśmie *Jeden*. *Żywe Archiwum* zostało w nim przedstawione jako „funkcjonujące w Galerii od sierpnia 1971 roku (…) równocześnie i równolegle z aktualnymi prezentacjami sztuki." Na jednej stronie zreprodukowano kilka kopert i przesyłek oraz listę autorów, którzy przekazali „swój wkład" do archiwum. Byli to (w kolejności podanej w czasopiśmie): Ben Vautier, Christo, Anthony Caro, Robert Filliou, E. de Wilde, Harald Szeemann, Yvon Lambert, Tomasso Trini, Klaus Groh, Tadeusz Kantor, Zbigniew Gostomski, Maria Stangret, Achille Perilli, Lars Englund, Dick Higgins, Alan Jacquet, Titus Carmel, Druga Grupa, Stanisław Dróżdż, Urszula Czartoryska, Andrzej Kostołowski, Wolf Vostell. Jak można zauważyć, przez organizatorów zostali zaproszeni przede wszystkim artyści zagraniczni, właściwie jedynie zza zachodniej granicy, oraz tacy, którzy byli już dość dobrze w tamtym czasie znani.

Sposób organizowania *Żywego Archiwum,* pomimo zachowania wielu cech postulowanych w manifeście Turowskiego, wskazuje na oddalanie się organizatorów od pierwotnej koncepcji strategii instytucjonalnej. Przykładem może być ujawnienie materiałów i nazwisk artystów. W czasopiśmie, jak wspomniałam, zreprodukowano część kopert i przesyłek. Krytycy zrezygnowali z niedostępnej instytucji – sejfu, na rzecz typowego dla tamtego czasu prezentowania przesyłek oraz licznych zagranicznych kontaktów galerii. Realizowali krytykowaną przez Turowskiego promocję i informację, wzorem galerii komercyjnych.

Przysyłane materiały zgromadzono w Galerii, aby następnie „zaprezentować" je (najprawdopodobniej) we wrześniu 1971 i od 3 do 10 czerwca 1972 roku.

Na trzech archiwalnych fotografiach widoczny jest pokaz zorganizowany w głównym pomieszczeniu Galerii. Nie przypomina on typowej wystawy. Jest raczej, jak piszą autorzy, „udostępnieniem", ale „udostępnieniem paczek", bo przesłane materiały zostały zapakowane w foliowe worki, więc *de facto* nie były dostępne dla oglądających. Zarówno ten gest, jak i aranżację wnętrza Galerii można potraktować jako przestrzenną manifestację *Żywego Archiwum*.

Przesłane materiały były niedostępne, ale w Galerii można było zobaczyć również pewne „dostępne" treści – manifestacje i prace umieszczone na ścianach. Dlatego, opisując prezentację *Żywego Archiwum,* podzieliłam ją roboczo na dwie warstwy: spodnią – niedostępną dla odwiedzających galerię, czyli materiały zakryte folią oraz wierzchnią – elementy widoczne, umiesz-

czone na ścianach i w innych miejscach przestrzeni wystawienniczej, czyli dostępne dla gości.

Tak jak wspomniałam, część przesłanych do *Żywego Archiwum* materiałów została zreprodukowana w czasopiśmie *Jeden*. Kopie opublikowanych przesyłek nie pozwalają jednak na dobre rozeznanie się w ich treści, a ponieważ w zaproszeniu pojawiło się określenie „radykalne", dodatkowo zaś Andrzej Turowski w *Galerii przeciw galerii* zapowiadał wypowiedzi krytyczne i odnoszące się do koncepcji *Żywego Archiwum*, postanowiłam przyjrzeć się bliżej kilku wybranym przykładom.

Mój wybór podyktowany został względami pragmatycznymi, ponieważ tylko w niewielu przypadkach pracownicy Galerii byli w stanie wskazać materiały przesłane do *Żywego Archiwum*. Przejrzałam dokładnie skrzynkę Christo, którą udostępniono mi w Galerii jako zawierającą w całości materiały przesłane na zaproszenie Borowskiego i Turowskiego. Znajdowały się w niej: naklejona na tekturkę fotografia wraz z opisem *5600 Cubicmeter Package 1967-1968* oraz jedna pojedyncza fotografia dokumentująca ten projekt, podobna informacja ze zdjęciem i opisem „opakowanych budynków", do tego również dodatkowa „osobna" fotografia z 1963 roku, fotografia przedstawiająca *Packed Tower* w Spoleto we Włoszech z 1968 roku, fotografia zatytułowana *Packed Fountain* również ze Spoleto z 1968 roku, zestaw pocztówek przedstawiających różne akcje Christo opublikowany przez muzeum w Chicago, katalog wystawy *Wrapped Floors – Wrapped Walk Ways* opublikowany przez Museum Haus Lange Krefeld w 1971 roku, katalog-broszura dotyczący projektu *Valley Curtain* opublikowany przez Museum of Fine Arts w Houston w 1971 roku oraz kilka fotografii dokumentujących akcję *Valley Curtain* z 1971 roku.

O ile niektóre z udokumentowanych działań można nazwać radykalnymi, o tyle nie zaryzykowałabym twierdzenia, że odnoszą się one do koncepcji *Żywego Archiwum* tak, jak opisał to Andrzej Turowski w *Galerii przeciw galerii*.[35] Zresztą zagraniczni artyści nie mieli nawet szansy odnieść się do tego pomysłu, bo w listach, które otrzymywali, nie byli o nim informowani. Zawartość foliowych worków w obrębie prezentacji *Żywego Archiwum* określiłabym jako formę typową dla ówczesnej wymiany międzyartystycznej, jak publikacje, fotografie, kserokopie, manifesty, powielana dokumentacja, mail-art.

Niestety, poprzez zapraszanie znanych i pożądanych artystów krytycy Galerii pozbawili się prawdziwie krytycznych wypowiedzi, zamiast dyskusji i odniesienia do koncepcji *Żywego Archiwum* budowali po prostu swoją pozycję na scenie artystycznej.

Odnosząc się do charakteru materiałów przesłanych do *Żywego Archiwum* mam jeszcze jedno zastrzeżenie: przy postulatach nieudostępniania (albo opisanego tak szczegółowo, restrykcyjnego sposobu ich udostępniania jedynie dla potrzeb artystycznego dialogu) można było wyobrazić sobie materiały krytycznie odnoszące się do całego systemu funkcjonowania kultury, które ewentualna forma galerii-sejfu mogłaby zabezpieczyć (być może przed cenzurą)? Można było dokonać analizy lokalnej sytuacji sztuki i galerii. Jednak wydaje się, że zupełnie nie na tym zależało krytykom, którzy nie skupili się ani na sytuacji lokalnej, ani na odważnych i krytycznych manifestacjach. Nie archiwizowano też wszystkiego, jak przewrotnie zapowiadał Andrzej Turowski w *Dokumentacji*.

Widoczna, „wierzchnia" część wystawy, dostępna dla odwiedzających Galerię, została zaaranżowana przez Borowskiego i Turowskiego. Sądzę, że można nazwać ją manifestem, zarówno jeśli chodzi aranżację, jak i o udostępnione treści.

Po wejściu do Galerii, już w przedsionku, można było zobaczyć powieszone na ścianach plansze z wycinkami prasowymi. Wycinki z gazet były recenzjami wystaw Galerii[36], odnosiły się zarówno do niej, jak i do aktualnej sytuacji kultury w ogóle. Kilka z nich wybrano i przedrukowano w *Jeden*.[37] Oryginalne teksty zostały okraszone przez Andrzeja Turowskiego ironicznymi komentarzami, pojawiały się zarzuty o manipulacje związane np. z podnoszeniem wartości rynkowej dzieł sztuki albo z ujarzmianiem działalności artystycznej przez instytucje i cele propagandowe. Większość z nich odnosi się do kwestii obiegu, instytucji i rynku sztuki, do tzw. kultury mieszczańskiej. Była to już na wstępie manifestacja wykroczenia zainteresowań teoretyków z Foksal

poza sferę galeryjną, próba krytyki systemu kulturalnego, w którym Galeria Foksal funkcjonowała. Jednak była to próba według mnie przynajmniej częściowo chybiona, bo odnosząca się albo do kwestii wewnątrzartystycznych, niebudzących szczególnej dyskusji, albo do zagadnień związanych z rynkiem sztuki, który wtedy w Polsce po prostu nie istniał.

Natomiast w głównej przestrzeni Galerii można było zobaczyć długie ławy/stoły, ustawione wzdłuż pomieszczenia, na których ułożono foliowe worki, zawierające liczne dokumenty, katalogi i przesyłki. Materiały można było przeglądać tylko przez plastik. Obecność dokumentów była zamanifestowana, ale faktyczny dostęp do nich, w szczególności do treści, które zawierały, był niemożliwy.

Na prawie całej ścianie po lewej stronie od wejścia do Galerii napisano odręcznie manifest informujący o tym, czym jest *Żywe Archiwum*. „Udostępnienie Żywego Archiwum do wglądu nie jest jego ekspozycją! Nie ma rangi pokazu artystycznego. Żywe Archiwum wbrew intencjom jest instytucją wykształconą w oparciu o sztukę, która w swej aktywności pragnęła i pragnie przekroczyć zinstytucjonalizowany system cyrkulacji sztuki. Żywe Archiwum stara się odpowiedzieć na nowe fakty artystyczne, choć siła tych faktów i tak musi rozbijać instytucje wokół nich powstające. Żywe Archiwum nie jest prowokacją artystyczną, ponieważ żadne otoczenie sztuki pretendować do tego nie ma prawa. Żywe Archiwum przyjmuje natomiast odpowiedzialność za fakty artystyczne, znajdujące się w jego zasięgu. Obecne spotkanie z Żywym Archiwum jest wprowadzeniem w mechanizm funkcjonowania instytucji. Jest przerwą w udostępnianiu działań artystycznych przez galerię". Tekst ten odbiega od manifestu *Żywe Archiwum,* jest rodzajem opisu/instrukcji czy informacji dla odwiedzających Galerię. W ostatnim zdaniu pobrzmiewa jakby echo manifestu Anki Ptaszkowskiej *Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal* – mam tu na myśli „przerwę" w działaniu Galerii.

Na ścianie naprzeciw wejścia zawieszono wielki napis: „Dokumentacja". Dodatkowo niżej dość niedbale poprzyczepiano (czarną taśmą) inne materiały – dokumenty, odbitki ksero i kopie wcześniej publikowanych manifestów. Pod ścianami znajdowały się stoły z dokumentacją Galerii, a umieszczony między ławami projektor wyświetlał na ścianie slajdy, również najprawdopodobniej związane z dokumentacją wydarzeń, które kiedyś miały miejsce w Galerii. Pod napisem „Dokumentacja" ustawiono dwa niewielkie stoliki, na których umieszczono odtwarzacze wraz ze słuchawkami. Na taśmy nagrano różne materiały dźwiękowe, niektóre powtarzając kilkakrotnie.[38] Były to przede wszystkim manifesty: *Dokumentacja*, *Żywe Archiwum*, manifest Tadeusza Kantora. Poza tym można było posłuchać przemówienia Marinettiego po włosku, audycji z amerykańskiego radia o muzyce eksperymentalnej, a także – co wydało mi się szczególnie interesujące – wybranego przez Andrzeja Turowskiego i odczytanego przez Wiesława Borowskiego fragmentu artykułu z francuskiego czasopisma *Robho*. Turowski wspomina, że w tamtym czasie był stałym czytelnikiem czasopisma i interesowały go teorie lewicowe.[39]

Cała ta zewnętrzna warstwa *Żywego Archiwum* pretenduje według mnie do grupy zabiegów znanych z zachodniej krytyki instytucjonalnej. I to poczynając od przywołanego na początku odniesienia pozagaleryjnego i krytyki systemu kultury, poprzez demonstracyjne nieudostępnianie przekazu artystycznego, które zaaranżowane w przestrzeni galerii można było odebrać jako manifest, a także poprzez manifesty umieszczone na ścianach, aż po nagrania odtwarzane z taśmy, z płomienną krytyką z Francji na czele. W przestrzeni wystawy, dokładnie w jej dostępnej, „wierzchniej" warstwie, można dostrzec ambicję Andrzeja Turowskiego związaną z działaniami krytycznej instytucji.

Podsumowanie

Po omówieniu zorganizowanych pokazów *Żywego Archiwum*, można zadać pytanie o realne wypełnienie postulatów dotyczących przyszłej działalności Galerii Foksal, zawartych w *Galerii przeciw galerii*. Rozważę to nawiązując do kolejnych punktów propozycji Turowskiego. Powołano *Żywe Archiwum*. Artystyczne „fakty" zebra-

no od zaprzyjaźnionych artystów i tych, którzy zechcieli przesłać je pocztą. Turowski zaznaczał, że przez swoją afunkcjonalność materiały te będą miały zagwarantowaną neutralność instytucjonalną. Co do wypełnienia tego założenia mam istotne wątpliwości. Można bowiem stwierdzić, że opublikowanie części materiałów w *Jeden* było ich wykorzystaniem, posłużeniem się nimi. Upublicznienie ich, jako dokumentacji działań Galerii, było – poza dowodem na aktywność krytyków z Foksal – również prezentacją ich własnych prestiżowych kontaktów.

Drugim postulatem było przekazanie przez artystów do *Żywego Archiwum* własnych krytycznych wypowiedzi. Ten punkt, tak jak zauważyłam to wcześniej, mógł rzeczywiście inicjować ciekawą sytuację, jednak nie został wypełniony. Przesłane materiały nie odnoszą się do *Żywego Archiwum*. Niektóre z wypowiedzi artystycznych oczywiście można traktować jako wypowiedzi krytyczne czy radykalne, ale wynika to z charakteru twórczości autorów, a nie ze współpracy z *Żywym Archiwum*. Przyczyną niepowodzenia realizacji tego założenia było zapewne nieinformowanie zaproszonych o koncepcji *Żywego Archiwum* i o związanym z nią celu gromadzenia materiałów, o czym wspominałam cytując treść zaproszeń.

Trzecim i ostatnim z głównych postulatów było podporządkowanie działalności Galerii wydarzeniom artystycznym, z czym miała się też wiązać zmiana organizacji instytucji, sprzyjająca jej elastyczności. Ten postulat zdecydowanie nie został zrealizowany w czasie funkcjonowania *Żywego Archiwum*. Nie wyartykułowano nawet pomysłu na taką reorganizację pracy Galerii i nie podjęto żadnych widocznych działań zmierzających w tym kierunku. Sedno tej kwestii wybrzmiewa w zdaniu z listu Tadeusza Kantora o tym, że istniał ruch (zainteresowanie krytyków tendencjami krytycznymi), a nie było twórczości. We wszystkich opublikowanych manifestach krytyków Galerii, a także w aranżacji Borowskiego i Turowskiego dostrzec można ambicje związane z krytyką instytucjonalną. Znacznie rzadziej natomiast, podobne zainteresowania można zauważyć w twórczości artystów związanych z Galerią. Ci tworzą w duchu modernistycznym, nie nawiązują do kwestii pozaartystycznych, w dużej mierze mieszczą się w nurcie określonym przez Turowskiego jako tautologiczny. Innych twórców, choćby tych określonych później przez Wiesława Borowskiego jako pseudoawangardowi, w ogóle nie brano pod uwagę (nie wysłano do nich zaproszeń do *Żywego Archiwum*). Zatem w obszarze galerii nie pojawiały się propozycje artystyczne, które mogłyby wywoływać dyskusje czy zmiany związane z organizacją instytucjonalną. Borowski i Turowski nie próbowali również podążać za artystycznymi propozycjami. Ich koncepcja prowadzenia Galerii była na tyle silna i jasno sprecyzowana, że nawet listy Tadeusza Kantora nie doprowadziły do dyskusji i negocjowania instytucjonalnej strategii. Nie wszyscy artyści, którzy wspólnie z krytykami tworzyli program Galerii Foksal przyjęli jako obowiązujące zasady funkcjonowania przedstawione w tekście *Galeria przeciw Galerii*. W samej prezentacji *Żywego Archiwum* artyści odegrali przedmiotową rolę. W projekcie Turowskiego i Borowskiego wypowiedzi artystyczne zaprezentowane zostały jako niedostępne rekwizyty. Zapakowane w folie, pozbawione możliwości oddziaływania.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że pomimo pewnych powierzchownych prób (jak aranżacja wnętrza w przestrzeni Galerii Foksal), główne postulaty opisane w *Galerii przeciw galerii*, a dotyczące działania *Żywego Archiwum,* nie zostały spełnione.

Jeśli chodzi o bardziej szczegółowe określenie roli dokumentacji w Galerii, to nowa strategia miała zagwarantować artystycznym przekazom miejsce „neutralne", czyli takie, w którym:

> „nie otrzyma się pełnej informacji o sztuce,
> nie będzie szansy na estetyczną czy intelektualną fascynację,
> nie będzie miejscem wypracowywania zasad takiej czy innej historii sztuki".

Opakowanie prac w foliowe worki może uchodzić za manifestację takiego „neutralnego" i „izolowanego" miejsca. Później jego symboliczną reprezentacją stały się archiwalne skrzynki zaprojektowane przez Wodiczkę. Jednak w codziennej praktyce Galerii taka radykalna izolacja okazała się niemożliwa. Wystarczy tu po raz

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

kolejny przywołać publikację części materiałów i nazwisk autorów w *Jeden*.

Teraz należałoby wrócić do podziału (wprowadzonego przez Gerarda Rauniga) na krytykę instytucji i krytykę instytucjonalną. Posłużę się zdaniem, w którym różnicę pomiędzy tymi zjawiskami charakteryzuje Michał Pospiszyl: „Tym samym krytyk, zamiast zajmować uprzywilejowaną epistemologicznie pozycję, powinien był śledzić napięcia, podążając za możliwymi tendencjami czy liniami ujścia. To w tych konfliktach i walkach, a nie w teorio-krytycznych inkubatorach miały kryć się rzeczywiste alternatywy dla przemocy nowoczesnych instytucji”.[40] *Galeria przeciw galerii* i prezentacje *Żywego Archiwum* zdecydowanie bardziej przypominały teoriokrytyczne inkubatory niż rzeczywiście krytyczne działania. Galeria Foksal realizowała to, co Raunig opisywał jako charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych skupianie się na elementach życia artystycznego i poddawanie ich artystycznej analizie. Dlatego przywołane na wstępie określenie, którym posłużył się Andrzej Turowski – „przewrotna krytyka instytucji” lepiej opisuje charakter działań podejmowanych przez tę galerię, niż – często później przywoływana w tym kontekście – „krytyka instytucjonalna”.

Przypisy

[1] Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Piotra Piotrowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

[2] Andrzej Turowski w rozmowie „Na marginesie idei i praktyki archiwum," dostępny 24 lutego 2018, http://kulikzofia.pl/archiwum/na-marginesie-idei-i-praktyki-archiwum/.

[3] Zob. Magdalena Ujma, „Krytyka instytucjonalna," dostępny 24 lutego 2018, http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html.

[4] Paweł Polit, „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal," w *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989*, red. Karolina Łabowicz-Dymanus (Warszawa: MCK, Galeria Foksal, 2009).

[5] Polit, „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal," 111.

[6] Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 1999).

[7] Ibidem, 137.

[8] Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).

[9] Ibidem, 189.

[10] Ibidem, 181.

[11] Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Foksal, 2009).

[12] Ibidem, 420.

[13] Gerald Raunig, „Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming," w *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, red. Gerald Raunig i Gene Ray (Londyn: MayFlayBooks, 2009), 3-13.

[14] *Jeden* (Warszawa: Galeria Foksal PSP, kwiecień 1972).

[15] *Three/Trois* (Warszawa: Galeria Foksal PSP, luty 1973).

[16] Korespondencja mailowa z prof. Andrzejem Turowskim z dnia: 22 stycznia 2014.

[17] Korespondencja mailowa z Wiesławem Borowskim z dnia: 24 lutego 2014.

[18] Korespondencja mailowa z prof. Andrzejem Turowskim z dnia: 22 stycznia 2014.

[19] Wiesław Borowski, *Eliminacja sztuki w sztuce,* ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.

[20] Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.

[21] Wiesław Borowski i Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek, *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, ulotka – materiały Galerii Foksal, 1969.

[22] Andrzej Turowski w rozmowie z autorką przeprowadzonej w dniu 27 maja 2014 (nagranie w archiwum autorki).

[23] Andrzej Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009 (dziękuję autorce za udostępnienie).

[24] Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Dokumentacja*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.

[25] Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Żywe Archiwum*, ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.

[26] Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.

[27] Ibidem.

[28] Na przykład *Laboratorium Sztuki* zaproponowane przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego w Elblągu, ulotka 1961.

[29] Borowski i Turowski, *Żywe Archiwum*, 1971.

[30] Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.

[31] Korespondencja mailowa z Wiesławem Borowskim z dnia 24.02.2014.

[32] Andrzej Turowski, *Galeria przeciw galerii*, maszynopis, 1972.

[33] Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda," *Kultura* nr 12 (1975).

[34] Alexander Alberro i Blake Stimson, red., *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings* (Cambridge, Londyn: The MIT Press, 2009).

[35] Turowski, *Galeria przeciw galerii*,1972.

[36] Niestety nie udało mi się ustalić dokładnej zawartości plansz. Polegam na tekstach zacytowanych w *Jeden* i opisie Luizy Nader w *Konceptualizm w PRL*.

[37] Ostatnia strona czasopisma *Jeden*, kwiecień 1972.

[38] Na przykład czytane przez różne osoby manifesty *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum*.

[39] Turowski w rozmowie z Luizą Nader, aneks do pracy doktorskiej, 2009.

[40] Michał Pospiszyl, „Sztuka instytucji mniejszych," *Dialog* nr 11 (2017): 152-168.

Bibliografia

Alberro, Alexander i Stimson, Blake, red. *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings*. Cambridge, Londyn: The MIT Press, 2009.

Blum-Kwiatkowski, Gerard. *Laboratorium Sztuki*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1970.

Borowski, Wiesław. *Eliminacja sztuki w sztuce*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.

Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda". *Kultura* nr 12 (1975): 11-12.

Borowski, Wiesław, Ptaszkowska, Anka i Tchorek, Mariusz. *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*.Ulotka – materiały Galerii Foksal, 1969.

Borowski, Wiesław i Turowski, Andrzej. *Żywe Archiwum*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.

Borowski, Wiesław i Turowski, Andrzej. *Dokumentacja*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1971.

Jeden. Warszawa: Galeria Foksal PSP, kwiecień 1972.

Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006.

Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL,*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Foksal, 2009.

Nader, Luiza. Aneks do pracy doktorskiej zawierający wywiady, Warszawa, 2009.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.

Polit, Paweł. „Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal". W *My was widzimy. Działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989*, red. Karolina Łabowicz-Dymanus. Warszawa: MCK, Galeria Foksal, 2009.

Pospiszyl, Michał. „Sztuka instytucji mniejszych," *Dialog* nr 11 (2017): 152-168.

Ptaszkowska, Anka i Tchorek, Mariusz. *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*. Ulotka - materiały Galerii Foksal, 1966.

Raunig, Gerlad. „Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming". W *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* Rauning. red. Gerald Raunig i Gene Ray, 3-13. Londyn: MayFlyBooks, 2009.

Three/Trois. Warszawa: Galeria Foksal PSP, luty 1973.

Turowski, Andrzej. „Na marginesie idei i praktyki archiwum". Zapis dyskusji. Dostępny 24 lutego 2018. http://kulikzofia.pl/archiwum/na-marginesie-idei-i-praktyki-archiwum/.

Turowski, Andrzej. *Galeria przeciw galerii*. Maszynopis, archiwum Galerii Foksal, 1972.

Ujma, Magdalena. „Krytyka instytucjonalna". Dostępny 24 lutego 2018. http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/20
Varia

Anna KOWALIK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Międzykatedralna Pracownia „NOVUM" Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

W POSZUKIWANIU NOWYCH MEDIÓW I ROLI KOBIET W SZTUCE MIEJSKIEJ. RODZĄCE SIĘ ZAGADNIENIA JEJ PREZENTACJI I OCHRONY

Wstęp

Duża popularność urban artu/street artu ma naturalne społeczne źródła w postaci ogólnej, publicznej dostępności. Wynika także z faktu organizowania licznych festiwali outdoorowych, zainteresowania mediów oraz organizowania wycieczek street artowych po wybranych regionach czy dzielnicach miast. Tym samym spowodowała ona, że historycy sztuki, kuratorzy, konserwatorzy, socjologowie starają się nadrabiać wiedzę z zakresu historii, sztuki, filozofii, socjologii i prewencji, gdyż urban art to nie tylko „malunek" na ścianie, ale jest ściśle związany z problemami natury socjologicznej, geopolitycznej, antropologicznej. Jest związany z historią sztuki i filozofią, a pod względem ochrony – prewencją, ewentualną konserwacją.[1]

Sztuka ta zaczyna być zauważana w muzeach, galeriach i kolekcjach prywatnych, pomimo jej różnych źródeł, częstej „nielegalności" i efemeryczności. Scott Burnham, dyrektor kreatywny biennale w Montrealu, podczas wykładu na konferencji Charged Circuits Curatorial Practice Conference w 2009 roku stwierdził, że ulica jest ogromnym laboratorium kulturowym, a działania podejmowane w jej przestrzeni są zapowiedzią nadchodzących trendów w głównych instytucjach kultury i sztuki. Tego samego roku Tate Modern zorganizowało pierwszą dużą wystawę street artu w Londynie. Pokazuje to, że urban art zdaje się być uznawane przez największe ośrodki jako ruch godny prezentowania sztuki i godny uwagi. Sztuka ta przeszła radykalną przemianę, od niekonwencjonalnego ekspresyjnego fenomenu do powszechnie uznanej formy sztuki.[2] Urban art rośnie i zyskuje na wartości, szczególnie wśród pokolenia ludzi, którzy dorastali w swojej kulturze w sposób uważny, z wrażliwością na otoczenie, postrzegając ją jako rozwijającą się formę sztuki, a nie jako wandalizm.[3] Być może dlatego, że obecnie sztuka współczesna znajduje się w fazie stagnacji?

Sztuka urban art jest rozumiana jako zjawisko globalne obejmujące różne, fizyczne i wirtualne, formy ekspresji, w tym: tagi, wszystkie

odmiany farb (akryl, olej, tempera), rzeźbę/ceramikę, szablony, vlepki, naklejki, interwencje artystyczne (performance), projekcje wideo, projekty urbanistyczne, flash moby, przędzę czy instalacje uliczne.[4] Stosowane są tu również plakaty, aerografy, kreda olejowa, a nawet mozaika. Większość artystów uwolniła się od polegania wyłącznie na aerozolu. Niezwiązana z formą, medium czy przesłaniem, sztuka ta oferuje wolność twórczą, a artyści mają coraz to nowsze motywacje, które napędzają ich pracę.[5]

Miejsce kobiety w sztuce publicznej

Możliwość „analizy roli kobiety w sztuce publicznej" wprowadza szereg zagadnień. Przede wszystkim badania operują na otwartym zbiorze dzieł, bo sztuka w miejscach publicznych powstaje codziennie w dziesiątkach egzemplarzy na całym świecie. Pytania, jakie powinny się nasuwać to: Czy powinno się rozróżniać sztukę mężczyzn i kobiet? Jakie miejsce w tej sztuce zajmuje płeć? W jaki sposób sztuka ulicy może wyrażać męskość lub kobiecość?

Pod tymi względami urban art jest niezwykle interesującym i odbiegającym od standardów w sztuce stylem. Jak możemy zauważyć w galeriach, muzeach czy albumach, jesteśmy zwykle informowani automatycznie o płci twórcy dzieła (w postaci etykiet, podpisów autora itp.). Wiemy np., że *Krzyk* został namalowany przez Edwarda Muncha, *Myśliciel* wyrzeźbiony przez Augusta Rodina czy *Abakany* utkane przez Magdalenę Abakanowicz. Tymczasem w przypadku sztuki ulicy artyści posługują się w większości przypadków pseudonimami, które powodują, że odbiorca nie jest w stanie określić płci autora: Sepe (mężczyzna), NeSpoon (kobieta), Xooox (mężczyzna), Neozoon (kobieta) itd. Powszechny zwyczaj stosowania nicków wśród artystów ulicznych implikuje faktyczne ukrywanie ich płci. Z czego to wynika? Od opublikowania tekstu Lindy Nochlin "Why have there been no great women artists?" zauważalna jest różnica pomiędzy kobietami i mężczyznami w sztuce.[6] Mimo kilku dekad istnienia tego nurtu niektóre artystki nie ujawniają tego, że są kobietami, uważając, że ich płeć nie powinna wpływać na odbiór ich sztuki.

W wywiadzie dla brytyjskiej gazety „The Independent" Martha Cooper (fotografka zajmująca się dokumentacją graffiti) stwierdziła, że jeśli kobiety stanowiły niegdyś 0,1% artystów tworzących graffiti czy street art, być może dziś stanowią zaledwie 1%.[7] Jak słusznie zauważyła Parisi Vittorio w swoich badaniach z zakresu płci w sztuce miejskiej, ten znaczący dystans do liczby mężczyzn możemy zauważyć również w literaturze. Podaje dane: w książce *Graffiti World Street Art from Five Continents* (2004) Nicholasa Ganza tylko 11 ze 144 przedstawionych w publikacji artystów to kobiety (daje to 7,6%), we *From Style Writing to Art: a Street Art* (2011) Magdy Danysz – 4 kobiety na 46 artystów (tj. 8,7%), a w *World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013) Rafaela Schactera i Johna Feknera 3 spośród 97 zaprezentowanych artystów to kobiety (3,1%).[8] Skąd taka duża różnica?

Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na pochodzenie sztuki graffiti. Wyrosła ona przede wszystkim w Nowym Jorku w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku z graffiti hiphopowego. Buntownicza młodzież używała farby w sprayu i markerów, aby „oznaczyć" swoje imiona na ścianach i wagonach metra. Według oceny Devona Brewera w *Hip-Hop Graffiti Writers. Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti*, w graffiti hip hopu istnieją cztery główne wartości: sława, ekspresja artystyczna, władza i bunt.[9] Dwie ostatnie były zazwyczaj domeną mężczyzn. Lauren Rosewarne zaznacza, że pisanie graffiti jest formą gwałtownego i zseksualizowanego posiadania przestrzeni publicznej, zdobytego przez męską społeczność. Ma również na celu podkreślenie różnic fizycznych między obiema płciami i braku zdolności kobiet do stawienia czoła konkretnym niebezpieczeństwom związanym z nielegalnością działań.[10] Nancy MacDonald uważa z kolei, że samcy-writerzy[11] tworzą, aby udowodnić, że są „mężczyznami", a writerki muszą pracować, aby udowodnić, że nie są „kobietami". Wynika z tego, że bycie writerem płci męskiej jest potwierdzeniem męskości, bycie writerką – negacją kobiecości.[12] Podkreśla również, że Lady Pink musiała rzucić „malowanie kwiatów" i zacząć „malować jak facet", aby zostać zaakceptowaną w ekipie.[13] Można pokusić się

o stwierdzenie, że to, co ma być nazwane „stylem kobiecym" jest rozpoznawalne przez użycie kwiatów czy różu, a „stylem neutralnym" wszystko to, co związane jest z męską ręką.[14]

Twórczość kobiet w przestrzeni publicznej

Kobiety, często po to, aby zdobyć szacunek tego męskiego kręgu, posługiwały się niejednoznacznymi pseudonimami, dającymi im anonimowość płciową, a ich prace były postrzegane i uznawane przez brak widocznych oznak kobiecości jako męskie odpowiedniki w sztuce. Oczywiście istnieją wyjątki, jak Miss Van czy Lady Aiko, które znane są z twórczości bardzo „kobiecej" i z kobiecych (czasem feministycznych) punktów widzenia.

Wybór strategii ukrywania swojej płci może mieć interesujące przyczyny i może być związane z konkretną intencją. Swoon w swoim oświadczeniu opublikowanym na stronie Brooklyn Museum napisała:

> Na początku czułam się zraniona tym, że byłam kobietą w tym męskim świecie, że wcale nie chciałam o tym rozmawiać. Tworzyłam sztukę street artu i nikt nie wiedział, że jestem kobietą – od co najmniej roku, może trzech. Byłam nieugięta wobec mojej „neutralności". Byłam zaniepokojona własną zdolnością tworzenia rzeczy, które byłyby czytane jako powszechnie ludzkie i nie przywiązywałyby mnie do tożsamości płciowej. Co, jak się obawiałam, pochłonęłoby to, co chciałam wnieść, i wrzuciłoby mnie w to marginalizowane, protekcjonalne miejsce, które kojarzyłam z feminizmem. Chciałam wślizgnąć się przez szyb i pokazać w całości.
>
> Kiedy ludzie zaczęli nazywać mnie „tym facetem Swoon", po prostu im na to pozwalałam. Nie dlatego, że chciałam się schować i być uważana za mężczyznę, pomyślałam, że kiedy wszystko się odwróci, wtedy prawda wyjdzie na jaw, coś w naszych założeniach zostanie odwrócone, zmieni bieg (...).[15]

Natomiast Kashink podkreśla:

> Jestem kobietą, ale nie maluję kobiet: nie jestem ograniczona ze względu na płeć. Większość kobiet w street arcie maluje słodkie, półnagie figury. Myślę, że nadszedł czas, aby wprowadzić coś nowego jako człowiek i jako kobieta.[16]

Parisi Vittorio w ramach badań przygotowała ankietę ikonograficzną, w której zadaniem respondentów (po obejrzeniu przez nich 24 prac z zakresu graffiti i street artu) było odgadnięcie płci autora danego dzieła, a następnie wyjaśnienie swojej odpowiedzi. Stosunek liczby mężczyzn do kobiet w odniesieniu do liczby dzieł sztuki wynosił 10:14.[17] Respondenci uzasadniali swoje wybory między innymi przez: użycie kwiatów, koronek czy arabesek, dziecinną estetykę czy nieerotyczne przedstawienie kobiet. Autorka wnioskuje, że wyniki tego badania zdają się potwierdzać ogólne wrażenie, że postrzeganie sztuki miejskiej jest głęboko dotknięte przez różnego rodzaju uprzedzenia związane z płcią.[18] Linda Nochlin podkreśla:

> Ogólnie, doświadczenie i sytuacja kobiet w społeczeństwie jako artystek, różni się od sytuacji mężczyzn, a na pewno sztuka tworzona przez grupę zjednoczonych kobiet, poprzez swoją świadomość zbiorowego doświadczenia kobiecego, może być rozpoznawalna stylistycznie jako sztuka feministyczna, jeśli nie kobieca.[19]
>
> Street art jest dostępny dla każdego, bez względu na punkt widzenia, a ze swej natury działa jako arena ekspresji i swoistego rodzaju tablica do wyrażania własnego zdania przez zilustrowanie myśli bezpośrednio przekazanych odbiorcom za pomocą prostych słów i symboli (ideogramów) wywołujących społeczny dyskurs. Rzadko są to wiadomości trudne do odczytania, zazwyczaj są one proste, zwięzłe, są połączeniem pomysłów i komentarzy, tworzonych w celu zainicjowania dialogu o charakterze politycznym, społecznym, ekonomicznym czy kulturowym.













1. NeSpoon, *Mural One Wall by Urban Nation,* Berlin, Niemcy 2017. Wł. NeSpoon.
2. NeSpoon, przykład biżuterii miejskiej, Emergence Festival, Giardini-Naxos, Sycylia, 2017. Wł. NeSpoon.
3. NeSpoon, mural, Walencja, Hiszpania, 2017. Wł. NeSpoon.
4. NeSpoon, instalacja, plaża w Dębkach, 2015. Wł. NeSpoon.
5. Olek, rzeźba Amel Chamandy *Marie & Jean,* 2012, przed Galerią NuEdge (1480 Sherbrooke West, Montreal) zbombardowana przędzą. Źródło: Wikimedia.
6. Olek, *Pink House,* Finland, 2016. Wł. Olek.













7. Neozoon, *Knut,* Berlin, 2013. Źródło: Wikimedia.
8. Neozoon, OSTRALE 2010, mural wykonany z futer z recyclingu wraz z instalacją dźwiękową na terenie rzeźni, 2010. Wł. Neozoon.
9. Swoon, mural w Detroit, 2011. Źródło: Wikimedia.
10. Swoon, mural w Hong Kongu, 2017. Wł. Swoon.
11. Lady Pink, mural *Green Woman,* 1995. Wł. Lady Pink.
12. Faith47, mural w Haarlem, 2015. Źródło: Wikimedia.

W swoim artykule chciałabym przestawić artystki z Polski i świata, które zasługują poprzez swoją twórczość na szczególną uwagę. Na początku należałoby jednak zwrócić uwagę na bardzo interesujący sygnał płynący ze strony nieco innej dziedziny sztuki – komiksu. Włoski artysta Luca Enoch w 1992 roku na łamach czasopisma *L'Intrepido*, a następnie *Star Comics* i *Comics&Dintorni* wykreował postać uczennicy szkoły średniej z ukrywaną pasją do graffiti – Elizabeth „Spreyliz" Petri, która wśród czytelników komiksów cieszyła się dość dużą popularnością. To ciekawy przykład, kiedy kobieta, która w tym męskim świecie sztuki jest wręcz niezauważalna, została wybrana na bohaterkę komiksu. Jest zbuntowaną i nonkonformistyczną artystką uliczną, z wiarą w graffiti jako rewolucyjną formę sztuki. Na kartach komiksów Spreyliz walczy z burmistrzem Brownem, porucznikiem Kinnockiem i policją, malując na ścianach budynków metropolii, w których toczą się dyskusje na tematy społeczne, związane z rasizmem i wyzyskiem.

Ale nie zawsze w sztuce publicznej funkcjonują uprzedzenia związane z płcią, o czym świadczy poniższy przykład.

NeSpoon, jedna z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek sztuki ulicznej, osiągnęła sławę dzięki użyciu motywu koronki, prezentowanej w różnych formach przekazu: muralach, ceramice czy instalacjach wykonanych przy użyciu gum i włóczki. Do sztuki ulicznej – ze względu na estetykę, w której tworzy – ma bardzo kobiece podejście. I choć jej dzieła powstają nielegalnie, (więc powinny być zamalowane) należą one do tych, których nie chce się niszczyć. Czasem w przypadku jej sztuki mówi się o „pięknym wandalizmie".

> (...) Często ostrzegali mnie przechodnie, że cała moja ciężka praca wkrótce zostanie zniszczona przez miejscowych wandali. Po dwóch latach instalacja wciąż wyglądała jak nowa.[20]

Przez swoją subtelność, harmonię i symetrię koronki tworzone przez NeSpoon bardzo dobrze wpisują się w przestrzeń miejską, bez względu na to, czy zostały wykonane w samym centrum metropolii, czy w pustostanach. Czasem NeSpoon komentuje poprzez swoją sztukę kwestie społeczne i polityczne (np. *Scrabble*).

> W fizyce kwantowej uważa się, że splątanie jest niewytłumaczalnym zjawiskiem, polegającym na natychmiastowej wymianie informacji między dwiema oddzielonymi od siebie cząsteczkami, które narodziły się w tym samym miejscu i czasie. Cząsteczki takie zachowują się w ten sposób, jakby były ze sobą połączone, niezależnie od odległości, która ich dzieli. Ślady splątania można znaleźć również w podstawowych kodach estetycznych większości kultur. Na przykład te symetryczne wzory są obecne w sztuce Indian przedkolumbijskich, w mandali tybetańskiej, w polskich, ręcznie robionych, koronkach i islamskich ornamentach. Podstawowe kody harmonii i piękna są powszechne na całym świecie, mimo czasu i dystansu dzielącego twórców. Może wszystkie te kody pochodzą z tego samego źródła i szukają tego harmonijnego połączenia?[21]

Olek – Agata Oleksiak jest kolejną polską artystką której tworzywem również jest włóczka, jednakże w innym zakresie. Cechą charakterystyczną sztuki Oleksiak jest opakowywanie przedmiotów codziennego użytku, występujących na ulicy, jak rower, samochód czy drzewo. Ale także opakowany został szarżujący słynny byk z Wall Street w Nowym Jorku.

> Wiele osób ma ciotki lub babcie, które malują. Czy chcesz zobaczyć te prace w galeriach? Nie. Ulica jest przedłużeniem galerii. Nie każda praca zasługuje na uznanie jej za sztukę publiczną.[22]

Olek to aktywna zwolenniczka praw kobiet, równości płci i szeroko rozumianej wolności. Jej prace odzwierciedlają ewolucję kulturową czy reakcję społeczną. W jej twórczości często ważny jest element jedności i wspólnoty. Przy niektórych realizacjach angażuje lokalną społeczność, traktując to jako próbę integracji, wzajemnego

zrozumienia, a także nadania dziełu indywidualnego, lokalnego rysu w postaci wspólnej wizji artystycznej. Działa społecznie, zwłaszcza w sprawach bezdomności i uchodźstwa: w ramach Start Delhi Festival pokryła włóczką noclegownię dla bezdomnych w New Delhi.

> Kwitnąca śliwa jest piękna. Kwitnienie jest krótkie. Pytanie, które najczęściej jest mi zadawane: Dlaczego spędzam tyle czasu nad czymś, co przestaje tak szybko istnieć? Materiał i technika, którą wybrałam, manifestują ulotność, efemeryczność naszego życia, jednocześnie zatem krótkotrwałość pomysłu, obiektu w sztuce.[23]

Jej prace, oprócz tych na ulicy, można było obejrzeć podczas wystaw w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Francji czy na Biennale w Wenecji.[24]

Neozoon to grupa kobiet z Paryża i Berlina działająca od 2009 roku, która tworzy zadziwiające dzieła sztuki ulicznej, wykorzystując do tego niechciane artykuły odzieżowe z futer. Jak mówią: „Wykorzystanie znalezionych materiałów jest rodzajem recyklingu; po co wytwarzać coś nowego, jeśli już istnieje?" I choć na pierwszy rzut oka ich działania wyglądają jak niewinny dowcip, w znaczący sposób zwracają uwagę ludzi swoją indywidualnością i pomysłowością. Obecnie coraz więcej grup i stowarzyszeń walczy o zakaz zabijania zwierząt dla przemysłu odzieżowego, tym bardziej więc wymowa ich dzieł zwraca szczególną uwagę na problem.[25] Podkreślają jednak, że:

> Podejście do tego tematu artystycznie stanowi wielkie wyzwanie. Z jednej strony otwiera całkowicie nowy zakres, a jednocześnie należy uważać, aby nie stać się kimś jednowymiarowym. Zasadniczo uważamy, że sztuka musi pozostać ambiwalentna. Nie chodzi więc o osiągnięcie konsensusu, ale przede wszystkim o stworzenie nowych przestrzeni myśli.

Dzieła Neozoon można opisać w skrócie jako cienie zwierząt, ich ślad, który pozostał na ścianach budynków, schodów, murów; stąd też użycie tego, a nie innego medium, ma bardzo duże znaczenie. Relacje człowiek-zwierzę znajdują się w centrum ich twórczości, stąd nieprzypadkowa nazwa grupy: Neozoon to zwierzę, które oswaja się z pomocą człowieka.

Swoon (Caledonia Dance Currie) jest artystką obecną w sztuce już od lat dziewięćdziesiątych, znaną również jako aktywistka i działa humanitarnie (większość organizacji charytatywnych, z którymi współpracuje czerpie zyski z jej działań). Większość jej prac składa się w dużej mierze z papieru gazetowego, które artystka przykleja na ściany budynku za pomocą kleju z pasty pszennej.

> Kiedy po raz pierwszy zaczęłam tworzyć w street arcie, część mojego impulsu twórczego odnosiła się do tych rzeczy, które miały zniknąć, tak by wszystko poszło na marne. Używam papieru z recyklingu gazet, który zamawiam w rolach o wadze 90 funtów każda. Jest on niezwykle cienki i jest jednym z moich ulubionych rodzajów papieru, które można wykorzystać ze względu na łatwość jego rozpadu. Ma swój krótki cykl życia, który bardzo mi się podoba.[26]

Cechą charakterystyczną Swoon jest dokładność i precyzja w tworzeniu, jej prace są hiperrealistyczne i bardzo szczegółowe. Postacie, które przedstawia, są zawsze naturalnej wielkości, co ma odzwierciedlać naturalne miejskie życie. Jej projekty odnoszą się do aktualnych wydarzeń, kwestii społecznych, środowiskowych i są powiązane z organizacjami charytatywnymi.

> Biorę siebie, moje rysunki i ten mały pakiet twórczych sił, którym jestem ja, i staram się wywołać reakcję chemiczną ze światem.[27]

Lady Pink (Sandra Fabara) często nazywana jest królową graffiti, w sztuce przedstawiana jest jako prawdziwa weteranka historii graffiti. Jako młoda dziewczyna zaczęła od malowania wagonów metra w Nowym Jorku.

> To zupełnie nowy świat. Street art obejmuje teraz wiele mediów – nie musisz być

> hardcorowym writerem graffiti, możesz być po prostu młodym kumplem, kimkolwiek chcesz być. I to jest niesamowite. Dopóki nie zostaniesz aresztowany za wandalizm, jesteś jednym z nas.[28]

Kariera Lady Pink w nowojorskim stylu jest mocno skoncentrowana na wzmacnianiu pozycji kobiet poprzez wykorzystanie jej miejskiej sztuki do zbuntowania się przeciwko zdominowanej przez mężczyzn sceny graffiti. Artystka mówi: „To nie tylko klub dla chłopców". W swoich pracach podnosi osobę kobiety do rangi bohaterki, mitycznej bogini czy ulicznej wojowniczki w betonowej dżungli miasta, na tle tematów fantasy i spirytualizmu.

> Nie jestem feministką, ale ludzie nazywają mnie feministką i widzą to w mojej sztuce. Po prostu lubię malować kobiecą formę, bo jest ładniejsza. To takie proste. O wiele łatwiej ją rysować. Faceci nie są aż tak interesujący.[29]

Faith47 jest jedną z najbardziej znanych artystek graffiti na świecie. Jej prace są inspirowane często problemami społecznymi w jej kraju – RPA: nierównością rasową, ubóstwem i ogólną niesprawiedliwością; przemawia do złożoności ludzkiej kondycji, jej dewiacyjnych historii i egzystencjalnych poszukiwań.[30] Artystka nie chce być rozpoznawana ze względu na płeć, ale przez to, co i jak tworzy. Jej styl jej posępny, smutny i bardzo łatwo odróżnialny na tle innych. W późniejszych pracach odwołuje się do relacji człowieka ze zwierzętami oraz naturą.

> Tego rodzaju potrzeba, aby ludzkość działała w większej świadomości, może być postrzegana jako duchowa tęsknota lub tylko jako logiczna potrzeba. Na przykład, aby zrównoważyć energię kobiecą w bardzo zdominowanej przez mężczyzn strukturze świata, ważne jest „tu i teraz". Przedstawiamy pojęcie respektu, aby zmiękczyć twardą skorupę, którą zbudowaliśmy wokół naszych umysłów.[31]

W swoich pracach Faith47 wykorzystuje szeroką gamę mediów, w tym grafikę, farbę w sprayu, farbę olejną, tusz, fotografię i kolaż.

Miss Van, podobnie jak Lady Pink, jest weteranką sztuki ulicznej, która zainicjowała kobiecy ruch uliczny. Tworzy od 1993 roku. Jej dzieła są na pograniczu tandety: fantastyki i baśniowości, wyraża w nich seksualność, pożądanie i pasję. Kobiety nazywane „Poupes" są jej głównym tematem, wyglądają jak ludzie, a czasem jak zwierzęta. Jej wizerunek seksualności i kobiecości jest postrzegany jako silne odrzucenie męskiej supremacji i zdominowanej przez mężczyzn sztuki.

> Na początku moje lalki były autoportretami. Graffiti ma bardzo megalomańską stronę; zamiast pisać moje imię, zdecydowałam się reprezentować siebie poprzez moje lalki. Poczułam prawdziwą potrzebę zaprezentowania siebie. (...) Zawsze lubiłam malować seksowną lalkę w nieodpowiednim miejscu. Chcę wywołać silne reakcje. Moje lalki przedstawiają prowokacyjny obraz, czasem nieco erotyczny. Szkoda, że nie przeszkadzają i nie prowokują fantazji.[32]

Prace i instalacje **Kashink** (Vanessa Alice) zawsze odzwierciedlają męska twarz, owłosioną na różne sposoby. Dodatkowo portrety te są ozdobione żywymi kolorami, podkreślającymi abstrakcyjny i surrealistyczny styl. To, co charakteryzuje twórczość Kashink, to charakterystyczne wąsy, domalowywane wszystkim twarzom. Podczas tworzenia tych prac sama artystka ma na twarzy domalowany lub doklejony identyczny zarost. Ten widoczny symbol można dostrzec w jej codziennym życiu. Celem jest tu nakłonienie każdego widza do zadawania sobie pytań na temat stereotypów i wizji tożsamości. Uważa się za artystkę, aktywistkę, performerkę. W jednym z wywiadów stwierdza:

> Spędzam czas na poznawaniu kobiet i dziewcząt i inspirowaniu ich do życia, do rozwoju jako jednostek. Ponieważ bogactwo, jakie przynosi życie, zawsze przewyższa rozmiar 36 lub plastikowe cycki.



13


14


15


16



17


18

13. Faith47, mural, Stary Dom Rhodes, Kapsztad, 2012. Źródło: Wikimedia.
14. Miss Van, graffiti na Plaça de Sant Josep/Mercat de la Boqueria, Ciutat Vella (Barcelona), 2005. Źródło: Wikimedia.
15. Miss Van, graffiti, Berlin, Niemcy, 2007. Źródło: Wikimedia.
16. Kashink, mural w Montrealu, 2014. Źródło: „ArtsJournal".
17. Kashink, mural. Wł. Kashink.
18. Mademoiselle Maurice, instalacja, Malmö. Wł. Mademoiselle Maurice.

> Nie pytamy ich: „Co to znaczy być mężczyzną?" Bycie kobietą nie należy do mniejszości. Nie chcę określać się jako „kobieta graffiti". Chcę definiować siebie jako malarza, słowem, które jest neutralne, jako słowo samo w sobie. Martwi mnie definiowanie wszystkiego według mojego rodzaju.[33]

Mademoiselle Maurice zdecydowanie wyróżnia się swoją twórczością na tle innych artystek street artowych, tworząc przede wszystkim instalacje na ścianach budynków i używając tysięcy origami. Niektóre jej projekty wymagają dużej liczby współpracowników (w tworzeniu origami), dlatego często współpracuje z lokalnymi szkołami i organizacjami. Jak mówi: „Uwielbiam, jak wnosi się aspekt społecznościowy do procesu tworzenia tych pięknych dzieł." Jej główną inspiracją do tworzenia była legenda o 1000 żurawi i historia Sadako Sasaki, małej dziewczynki, która przeżyła tragedię w Hiroszimie.

Kobiety w męskim świecie graffiti i street artu wypracowały (chcąc nie chcąc) swoją własną niszę, której dostrzeżenie spowodowało duże zainteresowanie ich twórczością. Coraz częściej na świecie możemy zauważyć liczne festiwale czy wydarzenia uliczne typowo kobiece lub dotyczące równego traktowania obu płci. Powstają również filmy na temat kobiecych działań w sztuce miejskiej, jak *Girl Power* czy *Sweet Heroines*. Oba filmy ukazują często ciężkie i pełne wyrzeczeń życie artystek z różnych zakątków świata działających na polu graffiti i street artu. Filmy przedstawiają prawdziwą naturę tej subkultury oczami kobiet. „Nie chcę zyskiwać uznania wyłącznie za bycie kobietą lub za moje piękno, lub za moje ciało" – mówi brazylijska artystka Magrela. „Chcę być znana z tego, co ma do powiedzenia moja sztuka."

Media społecznościowe chętnie podejmują tematykę sztuki publicznej (mam na myśli wszelkie nurty outdoor art), dowodzą tego zwłaszcza liczne filmy na Youtube czy dokumentacja, robiona przez widzów, a służąca przedłużeniu życia prac, które często znikają z ulic. Jednak ze względu na znaczenie i szeroki zakres nowych środków ekspresji artystycznej oraz ich społeczną rolę, warto zająć się w sposób bardziej profesjonalny zagadnieniami ich ochrony.

PRZYCZYNY PIERWOTNE

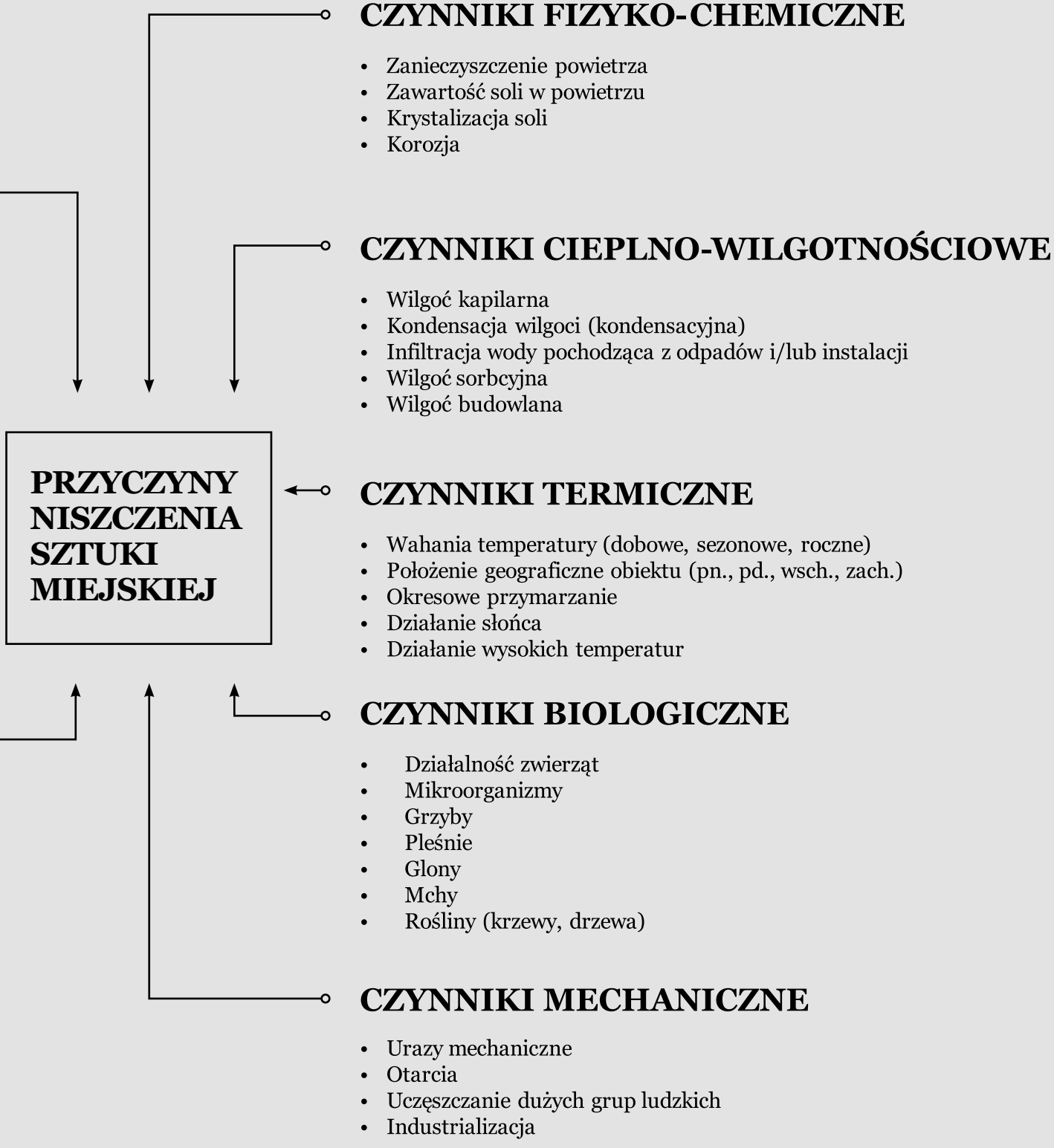
(ZWIĄZANE Z TECHNIKĄ WYKONANIA I POSADOWIENIEM OBIEKTU)

- Czynniki związane z podłożem konstrukcyjnym
- Materiały użyte do wykonania narzutu, wypraw (beton, cement, cegła, żelbeton, drewno, metal, inne)
- Materiały użyte do wykonania polichromii (spoiwo, wypełniacz)
- Materiały użyte do zabezpieczenia powierzchni (spoiwo, pigment)
- Ustawienie obiektu w niekorzystnym dla jego trwałości miejscu (osadzanie fundamentów, niestabilne podłoże, fundamenty i ich brak, rodzaj gruntu, ruchy tektoniczne, drgania, wstrząsy, zawilgocenie gruntu)

PÓŹNIEJSZE INGERENCJE

- Reperacje i remonty budynku
- Montaż nowych instalacji (klimatyzacja, rynny itp.)
- Przemalowania
- Późniejsze konserwacje i restauracje
- Wandalizm

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


PRZYCZYNY NISZCZENIA SZTUKI MIEJSKIEJ
CZYNNIKI FIZYKO-CHEMICZNE
• Zanieczyszczenie powietrza
• Zawartość soli w powietrzu
• Krystalizacja soli
• Korozja
CZYNNIKI CIEPLNO-WILGOTNOŚCIOWE
• Wilgoć kapilarna
• Kondensacja wilgoci (kondensacyjna)
• Infiltracja wody pochodząca z odpadów i/lub instalacji
• Wilgoć sorbcyjna
• Wilgoć budowlana
CZYNNIKI TERMICZNE
• Wahania temperatury (dobowe, sezonowe, roczne)
• Położenie geograficzne obiektu (pn., pd., wsch., zach.)
• Okresowe przymarzanie
• Działanie słońca
• Działanie wysokich temperatur
CZYNNIKI BIOLOGICZNE
• Działalność zwierząt
• Mikroorganizmy
• Grzyby
• Pleśnie
• Glony
• Mchy
• Rośliny (krzewy, drzewa)
CZYNNIKI MECHANICZNE
• Urazy mechaniczne
• Otarcia
• Uczęszczanie dużych grup ludzkich
• Industrializacja

Problematyka ochrony urban artu

To, co łączy graffiti i street art to wizja wykorzystania przestrzeni publicznej dla przekazania danej myśli lub idei, a następnie przedstawienie ich w formie materialnej i często porzucenie ich własnemu losowi. Obie są również definiowane przez tę samą maksymę: myśl, twórz, działaj i zapomnij, co pokazuje jednoznacznie ich efemeryczną naturę. Wyjątkiem są losy prac plastycznych zamawianych przez instytucjonalnych sponsorów, którzy mają plan dekorowania przestrzeni miast. Głównym powodem troski konserwatorskiej jest to, że dzieła graffiti lub street artu w większości nie należą do nikogo, nikt nie jest odpowiedzialny za ich dalsze istnienie w dłuższej perspektywie. Jednak niektóre z tych prac nie tylko istnieją w przestrzeni przez długi czas, ale stają się znane i przestają być anonimowe, co oznacza dużą zmianę ich postrzegania i uznanie, zamieniając je w dobro konsumpcyjne.[34] W rzeczywistości sami artyści powinni wziąć pod uwagę, że ich dzieła mogą ostatecznie zostać zachowane. Co interesujące, w niektórych przypadkach artyści sami wybierają, które uprzednio stworzone dzieła lub ich fragmenty mają być zachowane, nie malując na nich na nowo i szanując ich integralność jako element tożsamości rozwoju danego miejsca.

Efemeryczność stanowi powszechny atrybut urban artu. Przyczyn tej nietrwałości jest wiele, może być ona spowodowana takimi czynnikami, jak:

Należy również wspomnieć, że dany obiekt może zostać usunięty ze względu na tematykę, którą zawiera; wywrotowe, prowokacyjne, często nawet obraźliwe napisy lub wiadomości, co skłania często właścicieli budynków, władze lokalne czy samych zainteresowanych treścią (odbiorców) do regularnego zamalowywania ścian. Dzieła stają się kolejnymi warstwami obrazów, nakładanymi na siebie, napisów, które prześwitują spod następnych warstw – a zatem nigdy nie są całkowicie usunięte. Można powiedzieć, że murale, graffiti, wszelkiego rodzaju teksty czy znaczki działają jak palimpsesty.

Wielu krytyków uważa, że międzynarodowy ruch graffiti, a czasem street art, jest niepojęty, trudny do zdefiniowania, podziemny, wielowymiarowy i celowo niezrozumiały: te niejednoznaczności stanowią o pierwotnej estetyce tej sztuki.[35]

W celu zachowania dzieła w trudnych warunkach zewnętrznych, opieramy się na naukowym podejściu metodologicznym, gdy uwzględnione są aspekty wspólne dla traktowania każdego dzieła sztuki.[36] Oznacza to przede wszystkim identyfikację dzieła, zbieranie szczegółowych informacji o artystach i ich technice, charakterze i przygotowaniu podłoża, użytych materiałach. Ważne jest również otoczenie, w jakim znajduje się dane dzieło i jak postrzegane jest przez lokalną społeczność. Podejście do zachowania takich dzieł powinno odbywać się na takich samych zasadach, jak w przypadku prac znajdujących się w muzeach, galeriach czy kolekcjach prywatnych.

Użycie przez artystów materiałów niskiej jakości do tworzenia sztuki miejskiej ma wpływ na późniejszy jej stan zachowania oraz ingerencje z zakresu konserwacji i restauracji. Można pokusić się o stwierdzenie, że dzieła sztuki z zakresu street art są złożonymi systemami zarówno pod względem idei, struktury, jak i różnorodności stosowanych mediów, jak farby, lakiery, ceramika, papier i wiele innych, o których była już mowa. Zarówno podczas wywiadów z artystami, jak i wraz z zastosowaniem zaawansowanych technik diagnostycznych i analitycznych uzyskuje się pomocne dane, dotyczące użytych materiałów i stanu ich zachowania.

Należy podkreślić, że kontakt z artystą i poznanie jego idei oraz intencji to niezbędne kroki przed podjęciem ochrony i konserwacji dzieł urban artu. Pojawia się bowiem problem etyczny zgodności z intencjami twórców. Niezbędne staje się rozważenie wpływu wszelkich działań konserwatorskich na planowany/ nieplanowany efemeryczny charakter prac.

Saphinaz-Amal Naguib w swoim artykule *Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring* podaje bardzo kontrowersyjne rozwiązanie dotyczące ochrony sztuki miejskiej, które pokazuje brak zrozumienia jej charakteru. Autorka uważa, że sposobem na zachowanie street artu przed zniszczeniem/usunięciem jest wykonywanie mniejszych kopii i wystawianie ich na przykład w galeriach.[37] Powołuje się również na znanych artystów, jak Banksy czy Shepard

Fairey, którzy sprzedają plakaty lub wydruki na płótnie odtwarzające ich dzieła. Działania tego typu zmieniają w pracy dosłownie wszystko: teksturę, wielkość i co istotne – znaczenie. Stają się przez to sztuką masową, tym samym tracąc swoją efemeryczność. Obecna technologia daje duże możliwości związane z zachowaniem, może nie samej materii, ale idei dzieł.

Fotografia i archiwizacja są obecnie jednymi z najskuteczniejszych narzędzi badawczych do wizualnej eksploracji urban artu. Dokumentowanie powinno być konsekwentnie wykorzystywane w badaniach nad tą sztuką. Przechowywanie zdjęć jest przecież łatwe ze względu na dostępność nowoczesnych technologii cyfrowych. Dla naukowców najważniejsza i najkorzystniejsza jest możliwość wielokrotnego fotografowania nie tylko samego dzieła, ale też otoczenia, w którym powstało: kontekstu społecznego czy przestrzeni wokół niego. Fotografie dokumentacyjne dostarczają obszernych informacji wizualnych do przyszłej oceny dzieła pod kątem naukowym (dla sformułowania nowych hipotez), ciągle zmieniającego się stanu zachowania czy po prostu do celów archiwizacyjnych.

Fotografia cyfrowa jest coraz częściej wykorzystywana nie tylko dla dokumentowania twórczości artystów. W dzisiejszym świecie, świecie internetu i aktywnie działających mediów społecznościowych, efemeryczność tej sztuki zostaje w pewnym sensie zneutralizowana poprzez jej dokumentowanie jako nowy rodzaj ochrony. Zwłaszcza biorąc pod uwagę, że internet stał się globalną, interaktywną wirtualną galerią sztuki.[38] Coraz częściej w wielu miastach na świecie powstają internetowe zasoby sztuki miejskiej. Zespół działaczy, pracujący przy danym portalu, lub po prostu zwykli odbiorcy wstawiają aktualne zdjęcia prac wraz z konkretnymi danymi, takimi jak: autor, tytuł, typ/technika (mural, vlepka, graffiti), dokładna lokalizacja, czas powstania czy data wykonania zdjęcia. Zazwyczaj każdy rekord posiada więcej niż jedno zdjęcie (ogół i detal). Często są to zdjęcia wykonane podczas tworzenia dzieła przez artystę. Oczywiście tego typu sposoby utrwalania mają swoje plusy i minusy. Przede wszystkim zdjęcia zwykle nie są wykonane profesjonalne, często przy użyciu telefonów komórkowych i w nieodpowiednim oświetleniu. A jednak jest to skuteczny krok w kierunku archiwizacji ulotnej sztuki, jaką jest urban art.

Jednym z najbardziej znanych polskich przykładów zbierania informacji na temat urban artu jest warszawska Puszka, portal, który powstał prawie 8 lat temu i przez ten cały czas regularnie dokumentuje warszawską sztukę ulicy, jak: murale, graffiti, instalacje, biżuterię miejską, małą architekturę, napisy/rysunki, pomniki, rzeźby, szablony czy vlepki. Autorzy portalu piszą o sobie: „Puszka chce być obserwatorem i barometrem warszawskiego klimatu, ale – przede wszystkim – platformą wymiany opinii i miejscem dyskusji."[39] Działalność Puszki jednoczy ludzi z i spoza Warszawy, którzy interesują się urban artem. Mogą oni sami tworzyć rekordy nowych dzieł, komentować je i prowadzić dyskusję z innymi miłośnikami sztuki publicznej. Grupa przeprowadza również wywiady z artystami oraz prowadzi fotorelacje z najważniejszych wydarzeń i wystaw dotyczących tej dziedziny sztuki.

Należy również wspomnieć o działalności Fundacji Vlepvnet i galerii V9. Celem założycieli jest nie tylko archiwizowanie dorobku polskich artystów, ale też stworzenie wzorca czy też punktu odniesienia dla urban artu w sensie globalnym. Fundacja Vlepvnet od 2003 roku prezentuje/digitalizuje/dokumentuje sztukę i ogólnie różnego rodzaju działania tworzone w przestrzeni publicznej zaczynając od tych najbardziej znanych kończąc na działaniach niezależnych, niszowych. Galeria V9 od 2008 roku regularnie pokazuje wystawy polskich i zagranicznych artystów tworzących w kręgu sztuki ulicy. Jest to jedyna polska galeria prezentująca nieocenzurowane, krytyczne spojrzenie na graffiti, street art i ogólnie urban art.

Sami artyści uliczni nie pozostają obojętni. Wykorzystują także inny, specyficzny rodzaj uczestnictwa odbiorcy/widza w ich sztuce, używając fotografii dokumentalnej, dzielą się swoimi działaniami i efektami pracy między innymi poprzez Instagram. Fenomen street artu stał się tak popularny, że powstają coraz liczniejsze środowiska miłośników tej sztuki i pewnego rodzaju „polowania miejskie" na przedstawiane przez artystów realizacje.

Popularność sztuki miejskiej znalazła swoje miejsce w działaniach naukowych z zakresu ochrony, konserwacji i restauracji sztuki. Pojawiają się dwa kierunki aktywności, w zależności od rodzaju i jakości prac w przestrzeni publicznej. Z jednej strony dla prac ocenianych jako wartościowe dla dziedzictwa kultury istnieją coraz nowsze badania mediów/technik używanych przez artystów, dobieranie do nich odpowiednich produktów konserwatorskich. A z drugiej strony – wobec prac niechcianych – prowadzi się akcje profilaktyczne, zabezpieczające miejskie powierzchnie, fasady budynków, rzeźby itd. przed działaniami wandali (materiały antygraffiti). Jednym z projektów, w którym bierze udział Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie jest międzynarodowy projekt CAPuS – Conservation of Art in Public Spaces, którego celem jest opracowanie wytycznych dotyczących ochrony i konserwacji współczesnych dzieł sztuki należących do sztuki miejskiej oraz wprowadzenie innowacyjnego modułu edukacyjnego w konserwatorskich wydziałach uczelni wyższych. Dzięki ścisłej współpracy badaczy i wykładowców z 16 europejskich uczelni (z Włoch, Polski, Niemiec, Chorwacji i Hiszpanii) oraz jednej z USA zostaną wprowadzone protokoły operacyjne dla planowanych prac, dotyczących konkretnych interwencji wobec dzieł sztuki urban art i zostaną określone metody stanowiące wytyczne dla ich ochrony. Tzw. wartością dodaną tego projektu będzie pojawienie się nowej, wspólnej europejskiej wartości kulturowej. Ta cecha sprawia, że projekt prawdopodobnie będzie mógł być również w dłuższej perspektywie eksportowany do innych krajów. Projekt realizowany jest w ramach programu Knowledge Alliances Erasmus + i finansowany przez UE.

Jednym z rodzajów utrwalenia wizerunku sztuki w przestrzeniach publicznych jest mapowanie, które – dzięki użyciu projekcji wideo – jest jednym z najnowszych rodzajów prewencji. Umożliwia utworzenie ekranu trójwymiarowego lub dwuwymiarowego do projekcji dynamicznego przekazu wideo, niezależnie od tego, czy pochodzi on z dwóch, czy trzech wymiarów. Do tej pory takie narzędzia miały skuteczne zastosowania na pokazach mody, w reklamie i biznesie, rozrywce i rekreacji. Obecnie możliwości mappingu możemy zauważyć również w prezentacjach (tworzeniu prezentacji), które stają się metodami restauracji dawnej architektury. Rozwój możliwości technicznych pozwala na zastosowanie mapowania projekcji 3D do rekonstrukcji historycznych fasad w celu poprawy ich wyglądu poprzez zintegrowanie dziedzin rekonstrukcji, sztuki, architektury i technologii. Jednym z najpopularniejszych przykładów jest fasada katedry w Amiens, gdzie mapowanie zostało wykorzystane do rekonstrukcji polichromii głównych portali elewacyjnych katedry.

Bardzo często istnieje niebezpieczeństwo zasłonięcia dzieła, w sytuacji kiedy np. mural – mający duże znaczenie artystyczne, historyczne czy społeczne – musi zostać usunięty lub zniszczony ze względu na planowane ocieplanie budynku, dobudowanie do ściany nowej zabudowy czy po prostu usunięcie budynku przez rozwijającą się ciągle infrastrukturę. Użycie szerokiego wachlarza możliwości, jakie daje mapping dla ochrony sztuki miejskiej (w dużej mierze graffiti i street artu) staje się w tym przypadku niezwykle interesujące. Wykonanie dokładnej profesjonalnej dokumentacji fotograficznej, a następnie wyświetlenie jej na podobnym (pod katem rozmiarów i położenia) budynku powoduje, że idea artysty nie ulega zatarciu. Obecnie trwają próby (wykonywane przez autorkę artykułu) wykorzystania tej technologii w celu ochrony wybranych dzieł urban artu na terenie Warszawy.

Konkluzja

Sztuka w przestrzeni publicznej i jej znaczenie społeczne łączą się ze sobą nierozerwalnie, nie mogą istnieć bez siebie nawzajem. Kultura urban artu (pominąwszy w tym wywodzie działania wandali), bez względu na to, czy opiera się na tradycyjnym writingu czy na różnorakich miejskich stylach malarskich, jest w istocie wzajemnym powiązaniem między produkcją, dyfuzją a odbiorem sztuki i społeczną funkcją miasta. Kluczowy jest tu brak schematu, reguł w rozprzestrzenianiu się tej sztuki. Często jest to zależne od problemów społeczno-politycznych danego miejsca/otoczenia/środowiska, a czasem artysta kieruje się tylko warstwą estetyczną. Ze względu na powszechne użycie figu-

racji, czytelności i częstego społeczno-politycznego znaczenia, praktyki street artu, które są częścią krajobrazu miejskiego, umiejętnie komunikują się zarówno z obywatelami, jak i szybko wtapiają się w materialną strukturę miasta.

Sztuka w przestrzeni publicznej nabiera od kilku dekad nowego wyrazu estetycznego, bogactwa form i znaczenia społecznego. Nie sposób nie zauważyć utrwalającej się coraz mocniejszej pozycji kobiet - artystek urban artu, choć nadal są one w znacznej mniejszości. Wielość form sztuki kobiet wyraża się nie tylko poprzez estetykę prac czy mieszanie mediów. Dotyczy także innego spojrzenia na kwestie społeczne, ekonomiczne, a tym bardziej feministyczne. W efekcie spowodowało to, że kobiety-artystki coraz częściej są gośćmi festiwali street artowych, a nawet, jak w przypadku Femme Fierce w Londynie – głównymi ich uczestniczkami.

W artykule zaprezentowano przykłady twórczości kobiet we współczesnej przestrzeni publicznej. W świetle wielu przykładów udział kobiet w urban art jest oczywisty i ma różne formy, jakkolwiek większość prac pozostaje anonimowa lub też podpisują je neutralnie brzmiące pseudonimy, nie dające pola do identyfikacji płci autorów/autorek. Problemy tożsamościowe są często pomijane przez same artystki, tak by mogły tworzyć sztukę globalną, która porusza zainteresowane mas ludzkich sztuką na różnych jej płaszczyznach.

Powyższe rozważania są przyczynkiem do rozwiązania poruszonych tu problemów, związanych w prezentacją i ochroną sztuki miejskiej.

Street art to dziś jedna z najpopularniejszych i najbardziej widowiskowych dziedzin sztuki. Od kilku lat można zauważyć, że sztuka miejska zyskuje coraz większe znaczenie i sympatię ludzi. Dotyczy to dzieł tworzonych między innymi w ramach wielkich festiwali street artowych, jak i tych stanowiących wyraz oddolnych impulsów artystycznych. Popularność tej dziedziny, jako odłamka sztuki popularnej, jest szczególnie uwidoczniona poprzez aktywne uczestnictwo publiczności w warsztatach i oprowadzaniach po dziełach street artowych. Wobec akceptacji społecznego znaczenia sztuki w przestrzeniach publicznych istotna staje się sytuacja braku ochrony miejskich dzieł sztuki.

Podobnie, jak w przypadku całej sztuki współczesnej, niematerialny wymiar istnienia dzieł staje się najważniejszym problemem w ich konserwacji. Prace te powstały we współczesnym społeczeństwie, a wielu ich autorów odzwierciedla w nich aktualne sytuacje i problemy. Dlatego klucze do ich interpretacji są nam bliskie, a współpraca z artystą w konserwatorskim procesie decyzyjnym, a nawet w samej ingerencji konserwatora w dzieło, staje się niezbędna.

Dzięki rozwiniętej technologii rejestracji obrazu zarówno w 2D, jak i 3D, mamy możliwość zachować ideę artystów tworzących jedną z najbardziej efemerycznych sztuk, przyrównywanych często do gazet i dzienników, mających równie ulotny charakter. Konserwatorzy starają się rozwijać swoją wiedzę na temat ochrony urban artu. Coraz częściej biorą czynny udział w konferencjach, składają wnioski grantowe do programów związanych ze sztuką publiczną. Grupy miłośników street artu tworzą internetowe bazy danych obiektów w regionach, miastach czy dzielnicach, a sami artyści aktywnie działają na swoich profilach społecznościowych, umieszczając relacje z własnych działań. Obecnie wszyscy, którzy mają na względzie ochronę dzieł z zakresu sztuki miejskiej, doskonale zdają sobie sprawę, że oglądanie reprodukcji dzieła sztuki nigdy nie będzie równoznaczne z obserwowaniem oryginału. Dlatego też często powstają próby wykorzystywania innych form prezentacji dzieł, które niestety uległy zniszczeniu. Między innymi, przykładem jest wcześniej wspomniana projekcja mappingu, która obecnie znajduje się w fazie badań wykonywanych przez autorkę.

Szacunek dla artystów i ich dzieł musi być dokładnie zrównoważony innymi ważnymi czynnikami, takimi jak kwestie kulturowe, społeczne, a nawet polityczne i ideologiczne. Ta równowaga jest osiągalna dzięki indywidualnemu podejściu do każdego dzieła, dokładnym badaniom i szczegółowemu planowaniu. Należy zwrócić przy tym uwagę na wartości, które określają dane dzieło: estetyczną, duchową (ideową), społeczną (poczucie tożsamości), symboliczną. Badając zagadnienia związane z zachowaniem sztuki w przestrzeni publicznej i zrozumieniem tego, co sprawia, że są wartościowe w odbiorze społecznym, można opracować odpowiednie zasady ich przyszłej ochrony.

Przypisy

[1] Urban art (sztuka miejska) - styl sztuki odnoszący się do miast i życia miejskiego, łączy street art, graffiti i inne sztuki wizualne jak performance, instalacje, rzeźba, mała architektura, projekty społeczne powstałe w obszarach miejskich.

Graffiti (gr. γράφειν — *graphein* – pisać; wł. *graffito* – bazgrać) - praktyka rysowania symboli, obrazów, stylizowanych podpisów na prywatnych lub publicznych powierzchniach bez zezwolenia. Współczesne graffiti związane jest z kulturą hip-hopu, break dance'u i rapu, ma swój początek wśród afroamerykańskiej i latynoskiej młodzieży w Filadelfii i Nowym Jorku w późnych latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku.

Street Art (sztuka ulicy, post-graffiti i neo-graffiti) - sztuka wizualna tworzona w miejscach publicznych. W porównaniu z graffiti, street art nie ogranicza się tylko do farby, ale używa nieograniczony wachlarz mediów. Sztuka ulicy jest formą wolnej, spontanicznej ekspresji, pozbawionej ograniczeń dotyczących tematyki, technik czy materiałów. Obecny kształt street art zawdzięcza pop artowi i graffiti wczesnych lat siedemdziesiątych a także teatrowi guerilla, z którego street art zaczerpnął formułę, według której życie jest sztuką, a sztuka jest życiem.

[2] Vittorio Parisi, „The Sex of Graffiti. Urban art, women and gender perception: testing biases in the eye of the observer," *SAUC Scientific Journal* 1 (2015): 53.

[3] Stephanie Bognar, „Street Art: Perpetual Alteration. An essay exploring the current standing of Street art and Graffiti, how they are affected by contextual and social issues and how society and artists react to its ever-changing condition" (Master Thesis. Faculty of Humanities, Utrecht University, 2012), 14.

[4] Tag (metka, ang. *sticker*) – w sztuce graffiti funkcjonuje jako podpis writerów (graficiarzy) w formie m.in. imion, czy pseudonimów.

Vlepka (naklejka) - zawierająca rysunek, tekst albo jedno i drugie. Naklejki mogą komentować geo-politykę, problemy społeczne lub wchodzić w działania graffiti (tagowanie).

Flash mob (ang. *flashmob* – błyskawiczny tłum) – akcja składająca się z co najmniej 10-osobowej grupy, która nagle w miejscu publicznym wykonuje niezwykłą i pozornie bezsensowną czynność przez krótki czas, by następnie szybko rozproszyć wśród tłumu. Akcje przeprowadzane są często dla celów rozrywkowych, satyry czy jako ekspresja artystyczna.

[5] Teodina Ilcheva, „The commodification of street art. The graffiti community in Bulgaria" (Master Thesis, Master Media Studies - Media, Culture & Society, Erasmus School of History, Culture and Communication, Erasmus University Rotterdam, 2015), 6.

[6] Linda Nochlin, „Why have there been no great women artists?" w Eadem, *Women, Art, and Power and Other Essays* (Westview Press, 1988), 148.

[7] Daisy Wyatt, „In Search of the Female Banksy," *The Independent* 15th October 2013.

[8] Parisi, „The Sex of Graffiti," 55.

[9] Devon Brewer, „Hip Hop Graffiti Writers' Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti," *Human Organization* vol. 51, no. 2 (Summer 1992): 188.

[10] Lauren Rosewarne, „Visual terror graffiti and outdoor advertising as street harassment." Cyt za: Parisi, „The Sex of Graffiti," 55.

[11] Writer (ang. *write* – pisać) – pisarz, grafficiarz, twórca.

[12] Nancy MacDonald, „The Graffiti Subculture. Youth. Masculinity and Identity in London and New York" (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001), 10.

[13] Ibidem.

[14] Parisi, „The Sex of Graffiti," 55.

[15] Swoon, „Feminist Artist Statement," https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/swoon.

[16] „Breaking Moulds: An Interview with Kashink from Paris," *Global Street Art*, Sep 6th, 2012. http://blog.globalstreetart com/post/30985725431/kashink.

[17] Parisi, „The Sex of Graffiti," 56.

[18] Ibidem.

[19] Nochlin, „Why have there been no great women artists? Art and Power and Other Essays," 148

[20] NeSpoon, „Nespoon's art book. Urban artist NeSpoon - eight years of work", 2017.

[21] Ibidem.

[22] Malia Wollan, „Graffiti's Cozy, Feminine Side", *New York Times*, May 9, 2011.

[23] Magdalena Kąkol, „Przesłanie ukryte we włóczce. Agata Oleksiak i sztuka spod szydełka," *Morizon.pl*, 29.07.2017.

[24] Marta Nendza, „Agata Olek Oleksiak: Mistrzyni szydełka," *Ultramaryna*, 2011.

[25] Giovanni Aloi, „Interview with Neozoon," *Antennae* 42 (2017): 67.

[26] Diana Adams, „Artist form New York Street Street: Swoon," 2011.

[27] Katie Peyton, "Sending Out the Signal: Swoon," *Bomb*, 28.06.2018.

[28] Nijla Mu'min, „This Is Not a Game: An Interview with Lady Pink," *BOMB.IT*, 31.07.2013.

[29] Ibidem.

[30] Christie Bailey, „Artist Interview: Faith47," *Street Art News*, 30.22.2015.

[31] Ibidem.

[32] Miss Van (homepage), https://missvan.com/

[33] Sophia Fatcap, „Kashink L'atypique," 10 Avril 2015.

[34] Elena García Gayo, „Street art conservation: The drift of abandonment," *SAUC Scientific Journal* 1 (2015): 99.

[35] Florence Merle, „The International Graffiti Movement: Mixed Metaphors and Aesthetic Disruption" (Ph.D. Dissertation, New Jersey: Princeton University, 1998), 13. Cyt za: Anna Waclawek, „From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008" (PhD thesis, Faculty of Fine Arts, Art History, Concordia University, 2008), 3.

[36] Antonio Rava i Oscar Chiantore, „Outdoor painted surfaces in Contemporary Art," w *Science and Art: The Painted Surface* (Cambridge: The Royal Society of Chemistry, 2014), 546.

[37] Naguib Saphinaz-Amal, „Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring," *Transcultural Studies* 2 (2016): 64.

[38] Zoé Carle i François Huguet, „Les graffitis de la rue Mohamed Mahmoud: Dialogisme et dispositifs médiatiques," *Égypte / Monde Arabe* 12 (2015).

[39] PUSZKA Warszawska Sztuka Publiczna, https://puszka.waw.pl/-czym_jest_puszka-pl.html.

Bibliografia

Adams, Diana. „Artist form New York Street Street: Swoon." 2011. Dostępny 03 września 2018. http://www.bitrebels.com/design/new-york-city-street-artist-swoon/.

Aloi, Giovanni. „Interview with Neozoon." *Antennae* 42 (2017): 55-67.

Bailey, Christie. „Artist Interview: Faith47." *Street Art News*, Nov. 30, 2015. Dostępny 03 września 2018. https://streetartnews.net/2015/01/artist-interview-faith47.html.

Bognar, Stephanie. „Street Art: Perpetual Alteration. An essay exploring the current standing of Street art and Graffiti, how they are affected by contextual and social issues and how society and artists react to its ever-changing condition." Master Thesis, Faculty of Humanities, Utrecht University, 2012. Dostępny 30 września 2018. https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/251886.

Brewer, Devon. „Hip Hop Graffiti Writers Evaluations of Strategies to Control Illegal *Graffiti.*" *Human Organization* vol. 51 no. 2 (Summer 1992): 188-196.

Carle, Zoé i François Huguet. „Les graffitis de la rue Mohamed Mahmoud: Dialogisme et dispositifs médiatiques." *Égypte/ Monde Arabe* 12 (2015): 149-176. Dostępny 31 sierpnia 2018. http://ema.revues.org/3449.

Fatcap, Sophia. „Kashink L'atypique." 10 Avril 2015. Dostępny 03 września 2018. https://www.fatcap.org/article/kashink-l-atypique.html.

Gayo, Elena García. „Street Art Conservation: The Drift of Abandonment." *SAUC Scientific Journal* 1 (2015): 99-100.

Ilcheva, Teodina. „The Commodification of Street Art. The Graffiti Community in Bulgaria." Master Thesis, Master Media Studies - Media, Culture & Society, Erasmus School of History, Culture and Communication, Erasmus University Rotterdam, 2015. Dostępny 30 września 2018. https://docplayer.net/63746124-The-commodification-of-street-art.html.

Kąkol, Magdalena. „Przesłanie ukryte we włóczce. Agata Oleksiak i sztuka spod szydełka." *Morizon.pl*, 29.07.2017. Dostępny 03 września 2018. https://www.morizon.pl/blog/wloczkowe-instalacje-przestrzeni-miejskiej/.

MacDonald, Nancy. *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

Merle, Florence. „The International Graffiti Movement: Mixed Metaphors and Aesthetic Disruption." Ph.D. Dissertation. New Jersey: Princeton University, 1998.

Mu'min, Nijla. „This is Not a Game: An Interview with Lady Pink." *BOMB.IT*, 31.07.2013. Dostępny 03 września 2018. http://blog.bombit-themovie.com/2013/07/this-is-not-a-game-an-interview-with-lady-pink/.

Naguib, Saphinaz-Amal. „Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring." *Transcultural Studies* 2 (2016): 64-78.

Nendza, Marta. „Agata Olek Oleksiak: Mistrzyni szydełka." *Ultramaryna*, październik 2011. Dostępny 03 września 2018. http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=929.

NeSpoon. „Nespoon's Art Book. Urban Artist NeSpoon - Eight Years of Work." Urban Art Fundation, 30.05.2017. Dostępny 03 września 2018. https://issuu.com/urbanartfoundation/docs/nespoon.artbook.

NN. „Breaking Moulds: An Interview with Kashink from Paris." *Global Street Art*, Sep 6th, 2012. Dostępny 03 września 2018. http://blog.globalstreetart com/post/30985725431/kashink.

Nochlin, Linda. „Why have there been no Great Women Artists?" W Eadem, *Women, Art, and Power and Other Essays*, 148-167. Westview Press, 1988.

Parisi, Vittorio. „The Sex of Graffiti. Urban Art, Women and »Gender Perception«: Testing Biases in the Eye of the Observer." *SAUC Scientific Journal* 1 (2015): 53-62.

Peyton, Katie. „Sending Out the Signal: Swoon." *Bomb*, 28.06.2018. Dostępny 03 września 2018. https://bombmagazine.org/articles/sending-out-the-signal-swoon-interviewed/.

PUSZKA Warszawska Sztuka Publiczna. Dostępny 03 września 2018. https://puszka.waw.pl/-czym_jest_puszka-pl.html.

Rava, Antonio i Oscar Chiantore. „Outdoor painted surfaces in Contemporary Art" W *Science and Art: The Painted Surface*, red. Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti, i Constanza Miliani, 546-565. Cambridge: The Royal Society of Chemistry, 2014.

Rosewarne, Lauren. „Visual Terror: Graffiti and Outdoor Advertising as Street Harassment." Dostępny 30 września 2018. http://laurenrosewarne.com/wp-content/uploads/2014/09/Visual_Terror.pdf

Swoon, „Feminist Artist Statement." Dostępny 03 września 2018. https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/swoon

Waclawek, Anna. „From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008." PhD thesis, Faculty of Fine Arts, Art History, Concordia University, 2008. Dostępny 30 września 2018. https://spectrum.library.concordia.ca/976281/.

Wollan, Malia. „Graffiti's Cozy, Feminine Side." *New York Times*, May 18, 2011. Dostępny 03 września 2018. https://www.nytimes.com/2011/05/19/fashion/creating-graffiti-with-yarn.html?_r=2&partner=rss&emc=rss&.

Wyatt, Daisy. „In Search of the Female Banksy." *The Independent*, 15th October 2013. Dostępny 03 września 2018. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/in-search-of-a-female-banksy-aiko-and-faith47-take-on-a-male-dominated-street-art-world-8882082.html.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/21

ENG-
LISH
SUM-
MA-
RIES

Iwona LORENC

NICOLAS BOURRIAUD'S RELATIONAL MODEL OF AESTHETICS

The described model has been placed in the context of certain shifts that were made in contemporary aesthetics as a result of the processes of deautonomization during the late modern era (especially characteristic of the post-industrial period). I show that Bourriaud proposes the aesthetics of social involvement and participation, aesthetics that defies modern anthropocentrism and its theoretical tools: substantialism, subjectivism, the category of self-awareness. First of all, it defies the "logic of identity". Thus, it is not about relations, but about relationality: the potential productivity of the relational space, about realizing this potentiality through participation in an ambivalent experience of commitment and distance.

Wiktoria SZCZUPACKA

GALLERY AGAINST GALLERY AND THE *LIVING ARCHIVE*. THEORY AND PRACTICE OF THE FOKSAL GALLERY FROM THE PERSPECTIVE OF INSTITUTIONAL CRITICISM

"Institutional Critique" is a notion that in the seventies was a key interest of both artists and art critics, especially those from Western Europe and America. In Poland, this issue has not yet been thoroughly analysed. With regard to historical as well as contemporary initiatives, the historians and art critics use the term "Institutional Critique" intuitively.

This paper is a case study in which — using the notions of "Critique of Institution" and "Institutional Critique", characterised by Gerald Raunig — I conducted a critical analysis of the theory and practice of the Foksal Gallery during the seventies. A starting point for my analysis was the text by Andrzej Turowski, *Gallery Against Gallery*, and the interconnected presentations of *The Living Archive*.

Turowski's manifesto was to be a reference to "Institutional Critique" in its wide and critical meaning. When analysing the *Gallery Against Gallery* manifesto, I also refer to other texts from the same period — *Documentation*, *The Living Archive* and *Polish Ideosis*. The manifesto, however, remaining as the focus of my attention, assumed real actions, e.g. creation of *The Living Archive* — a guarantee of institutional impartiality and model of operations: 'radical' message isolation, subordination of the gallery to artistic activities. Then, I analysed the practice of the Gallery with the example of exposition and materials constituting *The Living Archive*.

To end with, I raised the question of the fulfilment of concrete postulates set forth in the *Gallery against Gallery* manifesto: institutional impartiality, providing critical messages and the subordination of the gallery to artistic events.

The postulates of the manifesto were not fulfilled, and presentations of *The Living Archive* boiled down to superficial measures, which were not "Institutional Critique", but merely "Critique of Institution".

Anna KOWALIK

IN SEARCH OF NEW MEDIA AND THE ROLE OF WOMEN IN URBAN ART. THE EMERGING ISSUES OF ITS PRESENTATION AND PROTECTION

Urban art is becoming a popular phenomenon that should be analysed from different perspectives. In this paper, I have focused on its diversity, new me-

dia, and the nature of the artists. The role of women in urban art has significantly increased over the last hundred years. The character of their art is very diverse, as is the times in which it was created, reflecting the dramatic age of social and political changes. It is clearly visible in their work, right from the breakthrough that brought the first avant-garde. This revolution had many faces, but the participation of women was unprecedented in terms of numbers and range. Especially then, their artworks were not always associated with typically female themes. In more peaceful times we notice different trends, including delicate "feminine" works. Nowadays, they include painting, ceramic or lace-made patterns (NeSpoon), life-size prints of people from newspapers dealing with social and environmental issues (Swoon), shades of animals from faux fur (Neozoon), and baroque ladies in pearls and furs (Miss Van).

Women are active in various areas of urban art: a female graffiti artist is the main heroine of the "SpreyLiz" comics, women's street events like "Femme Fierce" are organised in London, and films about street artists such as "Street Heroines" and “Power Girls” are appearing.

Women become more active in urban art when they start looking for new media that has not been used before. They want to express their message and more effectively than before to bring it closer to the public. Street art is one of those democratic tools of communication in time and space thanks to which the artist can present his or her ideas. Creativity has no boundaries and street art is now becoming a global phenomenon. It is increasing its influence on people all over the world, and it exists in forms that can be considered genius from an artistic point of view, as well as in the form of primitive vandalism.

The article will analyse examples from the legacy of street art, how they stimulate the mind, manifest freedom, and inspire local communities in public matters. In my research, I have analysed the work of women in urban art, which is associated with monumental art and the masculine world of street art. I have presented foreign and Polish artists famous for their graffiti and street art. In this paper, I also analyse ways of preserving artworks by means of new technology and new methods of documentation.



kakkenkadai



1. *Pokaz* (wystawa grupowa), 1990, widok ogólny. Archiwum Fundacji Wyspa Progress. Fot. Grzegorz Klaman

2. Zbigniew Warpechowski, *Róg pamięci*, performance, 1997. Archiwum Fundacji Wyspa Progress. Fot. Jarosław Bartołowicz





3. Piotr Jaros, *Triumph*, widok ogólny wystawy, 1998. Archiwum Fundacji Wyspa Progress. Fot. Jarosław Bartołowicz

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/22

Maksymilian WRONISZEWSKI

Filologiczne Studia Doktoranckie Uniwersytetu Gdańskiego,
Pracownia Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego

GALERIA WYSPA (1990–2002)

Przy okazji publikacji kalendarium Galerii Wyspa, która w latach 1990-2002 mieściła się w domu studenckim PWSSP (tzw. Domu Angielskim) na ulicy Chlebnickiej 13/16 w Gdańsku, nieodzownym wydaje się jego umieszczenie w pewnym środowiskowym i historycznym kontekście, w przeciwnym bowiem razie dwanaście lat działalności galerii łatwo i niesłusznie uznać można jedynie za dawno zakończony okres, historię wyciągniętą z lekko zakurzonego już historycznoartystycznego archiwum. Tymczasem Galerię Wyspa widzieć trzeba jako jedno z pięciu (a niebawem, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, sześciu) miejsc aktywności gdańskiego środowiska artystycznego – dla którego spoiwem stała się postać Grzegorza Klamana, wchodzącego nie tyle w rolę lidera grupy (taka wszak oficjalnie nigdy nie istniała) co raczej spiritus movens środowiska – a co za tym idzie nie tylko postrzegać jako kontynuację wcześniejszych inicjatyw, ale też zapowiedź działań późniejszych, w tym obecnych.

Nie oznacza to bynajmniej, że Galerię Wyspa traktować trzeba jako instytucję „niedokończoną", pozostającą w zawieszeniu, o nie do końca sformułowanym profilu i założeniach programowych. Przeciwnie, Galeria Wyspa jawi się jako instytucja o bardzo klarownie zakreślonej ramie koncepcyjnej, wyraźnie zaznaczająca się nie tylko na dość barwnej scenie galeryjnej Gdańska lat dziewięćdziesiątych, ale i na artystycznej mapie całego kraju. Każde z dotychczasowych „wcieleń" Wyspy charakteryzuje wyraźnie sprofilowany program działalności. Każde z nich rozpatrywać można w sobie właściwym kontekście, a zarazem umieszczać w szerokiej perspektywie jej niemal trzydziestopięcioletniej aktywności.

Galeria wzięła nazwę od położonej w Śródmieściu Wyspy Spichrzów, która była miejscem pierwszych wystaw organizowanych w latach osiemdziesiątych i na której do 1993 roku mieściła się Pracownia Plenerowa Wydziału Rzeźby PWSSP. W dwa lata po rozpoczęciu działalności Galerii Wyspa w Domu Studenckim pojawił się pomysł zaadaptowania na cele warsztatowe, edukacyjne i wystawiennicze znajdującego się w dzielnicy Dolne Miasto budynku dawnej Łaźni Miejskiej. Powstaje wówczas projekt stworzenia otwartych pracowni (Otwarte Atelier), który jest wspólnym przedsięwzięciem Galerii Wyspa, grupy TOTART i skupionej wokół Marka „Rogulusa" Rogulskiego Galerii $C_{14.}$ W roku 1998, sześć lat po rozpoczęciu działań, powołane zostaje w budynku dawnej Łaźni Centrum Sztuki Współczesnej a funkcję dyrektora obejmuje Aneta Szyłak i pełni

ją do 2001 roku. W 2002 Wyspa przenosi się na tereny stoczniowe, lokując się w budynku Modelarni, w której – do czasu jej zburzenia przez firmę będącą właścicielem budynku – odbywają się koncerty, spotkania i pokazy sztuki performance. Innego niż działalność Modelarni charakteru nabiera aktywność Instytutu Sztuki Wyspa (ISW), który od roku 2004 do 2016 mieścił się w stoczniowym budynku dawnej Zasadniczej Szkoły Budowy Okrętów. W ISW organizowane są wystawy dotykające kwestii społecznych, dziedzictwa „Solidarności" i skutków transformacji ustrojowej. W roku 2016 miasto wypowiada ISW umowę, przeznaczając budynek na tymczasową siedzibę mającego w nim powstać Muzeum Sztuki Współczesnej (NOMUS), co odbywa się w atmosferze środowiskowego konfliktu między ISW a miastem i Muzeum Narodowym (którego NOMUS jest oddziałem) reprezentowanym przez Szyłak, która jako krytyczka i kuratorka przez wiele lat związana była z Wyspą i w znacznym stopniu współtworzyła jej program i założenia ideowe.

Wyspa Spichrzów (1986-1995), Galeria Wyspa (1990-2002), dawna Łaźnia Miejska (1992-1998), Modelarnia (2002-2012), Instytut Sztuki Wyspa (2004-2016) – te miejsca składają się na historię działań Wyspy, przy czym trzeba zaznaczyć, że w wielu wypadkach funkcjonują one równoległe. Kiedy więc Galeria Wyspa otrzymuje od PWSSP możliwość zagospodarowania przestrzeni w Domu Studenckim, na Wyspie Spichrzów odbywają się jeszcze sporadycznie wystawy; od 1992 do 1998 roku Galeria Wyspa i przestrzeń ekspozycyjna w budynku dawnej Łaźni Miejskiej funkcjonują równolegle, następnie zaś, w latach 1998-2001, Galeria Wyspa i CSW Łaźnia ściśle ze sobą współpracują (np. przy wystawach: *Transfer*, 1998; *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*, 2000).

Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych to czas, kiedy w Gdańsku – mimo rozmaitych przeciwności – idea nowej sztuki pada na podatny grunt. Oprócz środowiska Galerii Wyspa działają tu m.in. Galeria C_{14} czy Galeria Delikatesy Avantgarde, a na PWSSP funkcjonują dwie pracownie kształcące w zakresie nowych mediów. Pierwsza prowadzona jest przez Witosława Czerwonkę we współpracy z Wojciechem Zamiarą, druga przez Klamana.

Przeniesienie punktu ciężkości z plenerowej działalności na Wyspie Spichrzów na funkcjonowanie w obiegu galeryjnym, które zbiegło się w czasie z przemianami ustrojowymi w kraju, musiało wiązać się także z przeformułowaniem idei funkcjonowania Galerii Wyspa. Nie tylko więc zmiana miejsca odegrała w tym procesie rolę (a nawet nie przede wszystkim ona), lecz przejście od działań pozostających w radykalnej kontrze wobec konserwatywnego akademizmu PWSSP, uprawianych w atmosferze tajemniczości i „dzikości" śródmiejskiej przestrzeni, do (równie niechętnej tradycjonalistom) aktywności w społeczno-politycznych realiach czasu transformacji ustrojowej. Szyłak tak pisała o tych modyfikacjach przy okazji obchodów dziesięciolecia Wyspy: „Idee Wyspy ewoluują równolegle ze sposobami działania, które od całkowicie nieformalnych w latach osiemdziesiątych i całkowitego braku struktury zmierzają stopniowo do oficjalnych, opartych o prawne modele funkcjonowania. Wiąże się to z zamiarami rozszerzania metod i zakresu oddziaływania oraz zmianą charakteru przedsięwzięć". W niecały rok później w tekście o znamiennym tytule „Od anarchizmu do dialogu społecznego" streszczała cele i postulaty Wyspy następująco: „żywa reakcja na zmieniającą się rzeczywistość, potrzeba odpowiedniości przedsiębranych zadań do warunków społecznych i politycznych oraz nade wszystko świadome wyjście z marginaliów oficjalnego życia kulturalnego na scenę publiczną". Trzeba przy tym pamiętać, że Wyspa przez cały czas pozostaje środowiskiem niezależnym, współpracującym z różnymi instytucjami i pozyskującym środki finansowe z różnych źródeł, ale w pełni swobodnie kształtującym swój artystyczny program. Galeria Wyspa funkcjonowała w Domu Studenckim za zgodą PWSSP (później ASP), która nieodpłatnie użyczała przestrzeni wystawienniczej i biurowej oraz opłacała rachunki telefoniczne Galerii. W roku 1994 powstaje Fundacja Wyspa Progress, która staje się zarządcą budynku Dawnej Łaźni i która do dziś występuje jako podmiot prawny mogący ubiegać się o zewnętrzne fundusze i granty.

Tak sformułowana idea Galerii Wyspa, oparta na postulacie czynnego udziału w życiu społeczeństwa, poruszania niewygodnych, nie-

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

kiedy obciążonych kulturowym tabu tematów, czerpiąca z przeświadczenia o społecznej roli artystów i sztuki, współtworzyła charakterystyczną dla lat dziewięćdziesiątych krajową scenę sztuki politycznej, zaangażowanej czy też – jak nazwał ją bodaj po raz pierwszy Ryszard W. Kluszczyński – krytycznej. Wśród jej reprezentantów, w mniejszym bądź większym stopniu związanych z Gdańskiem, wymienić należy chociażby Klamana, Roberta Rumasa, CUKT, Annę Baumgart i Dorotę Nieznalską, nie zapominając przy tym, że w Galerii Wyspa wystawiali także inni artyści zaliczani w poczet przedstawicieli sztuki krytycznej: Zbigniew Libera, Zofia Kulik czy Konrad Kuzyszyn.

Charakterystyczne dla Galerii Wyspa jest połączenie działalności artystycznej, społecznej, dydaktycznej i naukowej. Galeria prezentuje nową sztukę tworzoną w kręgu gdańskim, ale zaprasza także artystów z innych miejsc kraju oraz artystów z zagranicy, zwłaszcza z krajów basenu Morza Bałtyckiego. W 1992 i 1994 Klaman wraz z Agnieszką Wołodźko organizują warsztaty i seminaria poświęcone urbanistycznemu kształtowi miasta oraz planom przyszłego zagospodarowania Wyspy Spichrzów. W latach następnych w Galerii Wyspa odbywały się pokazy studentów pracowni nowych mediów. Z myślą o nich organizowane były także warsztaty multimedialne. Dużym uznaniem cieszył się cykl wykładów „Gaj Akademosa", w którym brali udział m.in. Zygmunt Bauman, Stefan Morawski, Jacek Dominiczak, Ryszard W. Kluszczyński, Beata Frydryczak.

Wyspa podejmuje w latach dziewięćdziesiątych pierwsze próby zdefiniowania własnego środowiska i celów, czego owocem stają się teksty krytyczne pisane przez Szyłak i publikowane zwłaszcza w kwartalniku *Exit*. Wśród dziennikarzy i krytyków poświęcających teksty Galerii Wyspa wymienić należy także m.in. Danutę Ćwirko-Godycką, Aleksandrę Ubertowską, Marzenę Beatę Guzowską. Nie do przecenienia wydaje się też wpływ na to środowisko redagowanego przez Ryszarda Ziarkiewicza *Magazynu Sztuki*, w którym publikowane są teoretyczne teksty poświęcone m.in. sztuce politycznej. Odnotować trzeba także, że w roku 1994 ukazał się niezwykle ważny dla gdańskiego środowiska nowej sztuki tekst Jolanty Ciesielskiej, w którym na określenie grupy artystów wywodzących się z różnych środowisk, ale tworzących w alternatywie do akademickiej tradycji PWSSP, autorka ukuła termin „nowa szkoła gdańska". Dziesięciolecie Wyspy stało się z kolei okazją do wydania publikacji podsumowującej jej działalność pt. *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca*. W latach dziewięćdziesiątych Galeria Wyspa inicjuje także wydanie kilku niewielkich katalogów-broszur towarzyszących wystawom Klamana, Jarosława Bartołowicza, Konrada Kuzyszyna, Piotra Jarosa i Grzegorza Sztwiertni. Istotne z punktu widzenia programu Galerii Wyspa są też próby stworzenia kolekcji sztuki, których początek wiązać trzeba z prezentacjami pt. *Kolekcja* (1994-1996) przedstawiającymi prace artystów związanych z Gdańskiem oraz – przede wszystkim – z inicjatywą stworzenia wystawy i publikacji *Kolekcja na 1000-lecie Gdańska* (1997), która miała stać się zaczątkiem gdańskiej kolekcji sztuki współczesnej.

W roku 2002 Galeria Wyspa została zamknięta przez władze uczelni (rektorem był wtedy Jerzy Krechowicz), a działo się to po głośnej wystawie Doroty Nieznalskiej *Nowe prace*, na której pokazana została instalacja *Pasja*. Jednym z jej elementów był krzyż grecki z umieszczoną w jego centralnym punkcie fotografią męskich genitaliów, który stał się powodem oskarżenia Nieznalskiej o „obrazę uczuć religijnych", co w konsekwencji doprowadziło do długotrwałego – początkowo zakończonego wyrokiem skazującym, po apelacji uniewinniającym – procesu. 29 stycznia, dziewięć dni po zakończeniu wystawy, Senat Akademii w wyniku niemal jednomyślnego głosowania decyduje o wypowiedzeniu Galerii Wyspa umowy nieodpłatnego najmu pomieszczeń w domu studenckim. Mimo że argumenty o obrazie uczuć religijnych nie są na ogół przez ASP podnoszone (a jeśli już, to w miejsce ochrony „uczuć religijnych" umieszcza się troskę o wrażliwość zwykłego człowieka), pojawiają się inne, mające uzasadnić decyzję Senatu. Chodzi zwłaszcza o względy ekonomiczne i konieczność zaadaptowania przestrzeni Galerii Wyspa do funkcji pomieszczeń dydaktycznych, jednak wśród tych argumentów pobrzmiewa także wyraźny ton niechęci do działań Wyspy, deprecjonujący sztukę powstającą w jej kręgu. Sprawa Nieznalskiej

oprócz tego, że zyskała krajowy rozgłos, wywołując falę nienawiści do artystki i zarazem ukazując mechanizmy polityczno-medialnej manipulacji, której narzędziem stał się fasadowy, strywializowany katolicyzm, kieruje uwagę na jeszcze jedną kwestię. Nawet jeśli przyjąć, że to argumenty ekonomiczne zdecydowały o zakończeniu współpracy między Akademią a Wyspą, to brak poparcia nie tyle dla sztuki krytycznej, co dla wolności wypowiedzi artystycznej ze strony ASP poczytywać należy nie tylko za wyraz autocenzury, ale i za kolejną odsłonę trwającej od lat osiemdziesiątych w gdańskim środowisku artystycznym batalii między akademickimi tradycjonalistami a przedstawicielami nowej sztuki.

Przedstawiane na łamach *Sztuki i Dokumentacji* kalendarium powstało w wyniku kwerendy w Instytucie Sztuki Wyspa w latach 2015-2016. W części obejmującej lata 1990-1995 opieram się na kalendarium opublikowanym w książce *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca*. W zestawieniu tym błędnie jednak zamieszczono datę indywidualnej wystawy malarstwa Marka Sobczyka, którą datowano na 18.02.-16.03.1990. Jest to o tyle znaczące, iż termin ten sugerowałby, że wystawa Sobczyka była pierwszą, która odbyła się w galerii na Chlebnickiej, gdy tymczasem wszelkie źródła (w tym teksty zamieszczone w książce zawierającej kalendarium) podają, że inauguracyjną prezentacją była zbiorowa wystawa *Pokaz*. Data wystawy Sobczyka jest ewidentnym błędem, toteż poprawiam ją za wcześniejszą wersją kalendarium, opublikowaną na łamach pisma *Przedproża* w numerze w całości poświęconym Wyspie, gdzie wystawę malarza Gruppy datuje się na „luty – marzec 1991". Pozostała część prezentowanego kalendarium opracowana została na podstawie dostępnych w archiwum ISW dokumentów, plakatów, druków ulotnych, a także w oparciu o rozmowy z artystami uczestniczącymi w wystawach. Nie można rzecz jasna ręczyć za to, iż sporządzone w ten sposób zestawienie nie pomija żadnego wydarzenia (np. braki w dokumentacji cyklu wykładów „Gaj Akademosa" sprawiają, że podanych w zestawieniu wykładów z pewnością nie można uznać za kompletną ich listę), jednak rekonstruuje ono historię działań Galerii Wyspa na tyle, na ile pozwoliło dostępne w ISW archiwum.

Warto na koniec dodać, że wszystkie wydarzenia organizowane na Wyspie Spichrzów znalazły się w kalendarium pomieszczonym we wspomnianej rocznicowej książce, zestawienie działań odbywających się w dawnej Łaźni Miejskiej znaleźć zaś można w książce *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia* wydanej z okazji dziesięciolecia CSW. Z uwagi na efemeryczny i niekiedy spontaniczny charakter wielu działań mających miejsce w Modelarni odtworzenie kalendarium tego „wcielenia" Wyspy wydaje się największym wyzwaniem. W roku 2007 ukazało się zestawienie obejmujące lata 2002-2007, opracowane z okazji pięciolecia Modelarni. Niestety jednak ukazało się ono wyłącznie na odwrocie plakatu promującego wydarzenie, zatem dostęp do niego jest utrudniony. Kalendarium Instytutu Sztuki Wyspa nie było dotychczas publikowane.

W tej chwili trwają prace nad wydaniem publikacji podsumowującej całą dotychczasową działalność Wyspy. Oprócz tekstów krytycznych ma ona zawierać także uzupełnione, obszerne kalendaria wszystkich miejsc, w których do tej pory działała Wyspa.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

ka-
len-
da-
rium

Maksymilian WRONISZEWSKI

Filologiczne Studia Doktoranckie Uniwersytetu Gdańskiego,
Pracownia Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego

GALERIA WYSPA (1990–2002)

	1990
21 IV – 15 V	*Pokaz* (wystawa zbiorowa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Jarosław Fliciński, Grzegorz Klaman, Marek Rogulski, Robert Rumas, Eugeniusz Szczudło
17 V – 10 VI	Sławomir Góra *Kultura i sztuka* (wystawa indywidualna) – malarstwo
VIII	*Nowa sztuka z Gdańska* (wystawa zbiorowa); artyści: Andrzej Awsiej, Marek Rogulski, Agnieszka Różańska, Robert Rumas, Eugeniusz Szczudło, TOTART
10–30 IX	Eugeniusz Szczudło *OnaOn* (wystawa indywidualna) – rzeźba, rysunek
10–26 X	Ryszard Woźniak (wystawa indywidualna) – malarstwo
5–8 XI	Festiwal Performance; artyści: Paweł Kwaśniewski, Zygmunt Piotrowski, Wojciech Zamiara, Ziemia Mindel Würm (Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski)
6–20 XII	Maciej Sieńkowski (wystawa indywidualna) – malarstwo
	1991
od 8 I	Wystawa Muzeum Łodzi Kaliskiej – fotografie, wideo
10 I – 16 II	Marek Rogulski *10 Hz* (wystawa indywidualna) – instalacja
II – III	Marek Sobczyk (wystawa indywidualna) – malarstwo
23 IV – 20 V	5. rocznica Formacji TOTART – instalacje, obiekty, grafika, druki, malarstwo, ulotki, dokumentacja
9–24 V	Zofia Kulik *Motyw ludzki 2* (wystawa indywidualna) – fotografia
12–30 X	Jarosław Bartołowicz (prezentacja w ramach wystawy Miejsca) – malarstwo
15 XI – 20 XII	Katarzyna Jóźwiak-Moskal *Przejście* (wystawa indywidualna) – rzeźba
	1992
15 I – 5 II	Jacek Ziemiński (wystawa indywidualna) – malarstwo
7–20 II	Wystawa zbiorowa Pracowni Innych Mediów i Pracowni Intermedialnej PI PWSSP w Gdańsku; artyści: Andrzej Czarnecki, Robert Jurkowski, Robert Kaja, Dominik Lejman, Paweł Lewinowicz, Bogdan Olech, Piotr Wyrzykowski
26 II – 12 III	Agnieszka Wołodźko *Jałowy ląd* (wystawa indywidualna) – malarstwo
20 III – 19 IV	Jarosław Fliciński (wystawa indywidualna) – malarstwo
14 V – 15 VI	Hanna Nowicka-Grochal *Tablice* (wystawa indywidualna) – instalacja

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

17–30 VI	Wystawa zbiorowa Pracowni Innych Mediów i Pracowni Intermedialnej PI PWSSP w Gdańsku: Robert Jurkowski, Jacek Niegoda, Marek Sycz, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski
14–28 XI	Natalia Ostrowska *Ślady* (wystawa indywidualna) – fotoinstalacja

1993

14 I – 12 IV	*The Living Art Museum Reykjavik* (wystawa zbiorowa); artyści: Halldór Ásgeirsson, Finbogi Pétursson, Kees Visser – malarstwo, instalacja, performance, dokumentacja
5–30 III	Sławomir Góra, Maciej Sieńkowski (wystawa podwójna) – malarstwo
20–31 III	Leszek Golec *Serce pierwszego snu* (wystawa indywidualna) – instalacja
3 VI – 15 VII	*Przegląd – Pokaz Pracowni Intermedialnej PI i Pracowni Innych Mediów PWSSP w Gdańsku;* artyści: Robert Jurkowski, Rafael Kinzig, Jacek Niegoda, Bogdan Olech, Adam Popek, Marek Sycz, Marek Targoński, Ewa Wachnicka, Piotr Wyrzykowski
15 VI	Performance Ziemowita Łozowickiego
15 X	*Artysta w zmieniającym się świecie* – konferencja prasowa oraz pokaz dokumentacji projektów *Wyspa* i *Otwarte Atelier*
22–24 XI	Teemu Mäki *The Good Friday* (wystawa indywidualna) – wideo

1994

20 I – 20 II	Magret Dannenfeld, Agnieszka Wołodźko *Aktiver Grund/Aktywny Grunt* (wystawa podwójna) – malarstwo, instalacja
11 III – 15 IV	*Kolekcja I Galerii-Pracowni Wyspa* (wystawa zbiorowa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman, Jacek Niegoda, Marek Targoński
25 IV	Konferencja prasowa „Projekt Wyspa"
13–30 VI	*Międzynarodowe Warsztaty Multimedialne „Projekt Wyspa";* uczestnicy: Hans Peter Achatzi, Nicolas Dünnebacke, Juha van Ingen, Marek Kiszczuk, Leonhard Lapin, Kirsi Leiman, Katarzyna Stolz
29 VII – 3 IX	*Midnight Shakespeare* (wystawa zbiorowa zorganizowana we współpracy z Galerią Delikatesy Avantgarde): Jarosław Bartołowicz, Herman Kassel, Sylwester Kiełek, Ulf Rungenhagen, Wojciech Sosnowski
19 IX – 10 X	*Kolekcja II Galerii-Pracowni Wyspa* (wystawa zbiorowa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Per Hüttner, Robert Jurkowski, Grzegorz Klaman, Måns Malmborg, Jacek Niegoda, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski
13 X	Performance Yvonne Austen
28 X	*Soma. Przejawy sztuki nie-substancjonalnej (pokaz grupowy);* artyści: A BOA A QOU, Istvan Kantor, Pia Lindman, Teemu Mäki, Ikka Sarida, Piotr Wyrzykowski; pokaz prac z festiwalu WRO
9 XII 1994 – 15 I 1995	Prezentacja *Kolekcji II Galerii Wyspa* w BWA Zielona Góra; artyści: Jarosław Bartołowicz, Per Hüttner, Robert Jurkowski, Grzegorz Klaman, Måns Malmborg, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski

1995

I	Prezentacja *Kolekcji II Galerii Wyspa* w Pracowni Chwilowej w Koninie; artyści: Jarosław Bartołowicz, Per Hüttner, Robert Jurkowski, Grzegorz Klaman, Måns Malmborg, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski
13 I – 8 II	Anna Baumgart *Timszel* (wystawa indywidualna) – obiekty, rzeźba; kuratorka: Aneta Szyłak
II	Pokaz prac studentów z Pracowni Intermedialnej PI oraz Pracowni Innych Mediów PWSSP w Gdańsku
10 II	Performance Władysława Kaźmierczaka; kurator: Piotr Wyrzykowski
18 II – 5 III	*Białko – Przyczynek do Nowej Szkoły Gdańskiej* (wystawa zbiorowa artystów związanych z Pracownią Intermedialną PI PWSSP Gdańsk, Pracownią Innych Mediów PWSSP Gdańsk, Galerią Wyspa, Dawną Łaźnią Miejską zorganizowana w Muzeum Artystów w Łodzi); artyści: Andrzej Awsiej, Jarosław Bartołowicz, Anna Baumgart, Witosław Czerwonka, Joanna Kabała, Grzegorz Klaman, Jacek Niegoda, Marek Rogulski, Tadeusz Marek Sycz, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski – wideo, performance, instalacje; kuratorzy: Grzegorz Klaman, Witosław Czerwonka
28 II	Spotkanie autorskie z Jolantą Ciesielską

21 III – 15 IV	Witosław Czerwonka *Per pedes ad astra* (wystawa indywidualna) – instalacja, wideo; kurator: Grzegorz Klaman
4 IV	Konferencja prasowa dotycząca wystawy *Endloss/Endless 1945–1995*; prowadzenie: Grzegorz Klaman, Robert Knuth
8–31 V	*Endlos/Endless 1945–1995* (wystawa zbiorowa zorganizowana we współpracy z Galerią Delikatesy Avantgarde): Sylvie Blocher, Hilmar Boehle, Roman Cieślewicz, Zbigniew Januszewski Engel, Antonio Gallego, Alfred Harth, Wolfgang Heinke, Magdalena Jetelova, Robert Knuth, Grzegorz Kowalski, Jarosław Kozłowski, Przemysław Kwiek, Anette Lenz, Mazzol, Ladan Sharokh Naderi, Adam Virus Popek, Wojciech Sosnowski, Roland Topor, Veitstanz, Zbigniew Warpechowski, A. J. Weigoni; ekspozycja w Galerii Arche: Michel Bouvet, Chohreh Feyzdjou, Jean Pierre Filippi, Henryk Gajewski, Thomas Harlan, Armin Heusser, Grzegorz Kowalski, Zofia Kulik, Aki Kuroda, Vollard Kutscher, Zwy Milschtein, Harald Naegeli, Alain le Quernec, Patrick Raynaud, Yuji Takeoka, Krzysztof Talczewski, Jerzy Truszkowski, Günther Uecker; kuratorzy: Robert Knuth, Aneta Szyłak
VI	Pokaz prac studentów z Pracowni Intermedialnej PI oraz Pracowni Innych Mediów PWSSP w Gdańsku
7 VII – 13 VIII	*Antyciała* (wystawa zbiorowa zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie we współpracy m. in. z Fundacją Wyspa Progress); artyści: Paweł Althamer, Jarosław Bartołowicz, Piotr Jaros, Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Konrad Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Robert Rumas, Grzegorz Sztwiertnia, Piotr Wyrzykowski, Alicja Żebrowska; kuratorzy: Ewa Gorządek, Robert Rumas
od 15 IX	Gintautas Trimakas (wystawa indywidualna) – fotografia, fotoinstalacja; kurator Grzegorz Klaman
30 IX – 1 X	*Galeria: Obszar publiczny/obszar autonomiczny?* (seminarium towarzyszące wystawie Miejsce idei. Idea miejsca); uczestnicy: Grzegorz Borkowski, Andrzej Ciesielski, Grzegorz Dziamski, Beata Frydryczak, Jerzy Grzegorski, Łukasz Guzek, Mariusz Jodko, Grzegorz Klaman, Adam Klimczak, Piotr Kosiewski, Wojciech Kozłowski, Teresa Kukuła, Michael Kurzwelly, Ewa Mikina, Józef Robakowski, Mariusz Rosiak, Aneta Szyłak, Małgorzata Winter, Jan Stanisław Wojciechowski; prowadzenie: Grzegorz Klaman, Ewa Mikina
14–21 X	*Unter Einem Dach. Polnische Galerien zu Gast im Podewil* (berlińska wystawa zbiorowa artystów związanych z Galerią Wyspa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman, Konrad Kuzyszyn, Marek Targoński
10 XI – 15 XII	Marcin Berdyszak (wystawa indywidualna; część ekspozycji prezentowana w Galerii Foyer w Teatrze Wybrzeże) – instalacje procesualne i zapachowe; kurator: Aneta Szyłak
	1996
12 I – 15 II	*Kolekcja III Galerii Wyspa* (wystawa zbiorowa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Per Hüttner, Robert Jurkowski, Grzegorz Klaman, Måns Malmborg, Jacek Niegoda, Marek Tadeusz Sycz, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski – rzeźby, obiekty, instalacje, fotografie
13 II	Spotkanie autorskie z Włodzimierzem Pawlakiem
od 27 II	Wojciech Bruszewski *Sonety. Wstęp do słownika frazeologicznego* (wystawa indywidualna) – instalacja akustyczna; kurator: Grzegorz Klaman
III	Prezentacja Galerii Wyspa w Międzynarodowym Centrum Sztuki w Poznaniu
16–26 IV	Lea Kantonen, Pekka Kantonen (wystawa indywidualna oraz performance *Każda chwila*); kurator: Agnieszka Wołodźko
25 V – 10 VI	*Elf* (wystawa zbiorowa studentów fotografii z pracowni prof. Vladimira Spacka z Uniwersytetu w Mainz); kurator: Grzegorz Klaman
10 VI	Wykład dr. Ryszarda W. Kluszczyńskiego pt. *Multimedialna twórczość Lynn Hershman*
18 VI – 15 VII	Wystawa Muzeum Artystów i Galeria Wschodnia z Łodzi; spotkanie z Jerzym Grzegorskim, Adamem Klimczakiem, Ryszardem Waśko; kurator: Grzegorz Klaman
IX	Prezentacja Galerii Wyspa na Forum Galerii Polskich w Poznaniu
10 X – 31 XI	*Inner spaces* (wystawa zbiorowa; część ekspozycji w dawnej łaźni miejskiej); artyści: Janusz Bałdyga, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Roger Bourke, Hubert Czerepok Karin Danner, Rebecca Erikkson, Michael Lumb, Antoni Mikołajczyk, Sally Packard, Brian Reffin Smith, Sławomir Sobczak, Marek Wasilewski, Tomasz Wendland; kurator: Tomasz Wendland
24 X	Wykład Mariny Gržinić pt. *Video – procesy zawłaszczania, wtórny obieg historii i systemów kulturowych poprzez medium video* ilustrowany pracami wideo prelegentki i Ainy Šmid; kuratorka: Aneta Szyłak
8 XI	Wykład Zygmunta Baumana pt. *O sztuce, śmierci i demokracji* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
25 XI – 22 XII	*Displacement part I* (wystawa zbiorowa artystów z Berlina w ramach współpracy Galerii Wyspa, Fundacji Wyspa Progress i Künstlerhaus Bethaninen Berlin; część ekspozycji w ASP w Gdańsku); artyści: Constantino Ciervo, Cornelia Diefenbach, Ruprecht Dreher, Zhu Jinshi, Jozef Legrand, Roland Schefferski, Qin Yufen; kurator: Roland Schefferski

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

XII	Prezentacja prac studentów PWSSP w Gdańsku
	1997
9 I	Spotkanie z Grzegorzem Klamanem i Anetą Szyłak w Galerii Białej w Lublinie
23 I	Wykład Ryszarda W. Kluszczyńskiego pt. *Sztuka ery postbiologicznej* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
od 14 II	*GÓRNY ŚLĄSK* (wystawa zbiorowa); artyści: Sławomir Brzoska, Grzegorz Dąbrowski, Wojciech Kucharczyk, Piotr Lutyński, Piotr Muszalik – obiekty, fotografia, instalacja; kurator: Grzegorz Klaman
27 II	Wykład Beaty Frydryczak pt. *Strategie sztuki. Między gestem a dyskursem* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
10 IV – 4 V	*Displacement / This Placement* (wystawa zbiorowa artystów z Gdańska w ramach współpracy Galerii Wyspa, Fundacji Wyspa Progress i Künstlerhaus Bethaninen Berlin, Berlin); artyści: Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Konrad Kuzyszyn, Marek Targoński, Tadeusz Marek Sycz; kuratorka: Aneta Szyłak
11 IV	*12/1000* (wystawa dokumentacji Galerii Wyspa, pokaz filmów i dyskusja w Polskim Instytucie Kultury w Berlinie)
18 IV	Autorska prezentacja CD-ROM *Ambitious bitch* Marity Liulii
24 IV – 14 V	Roland Schefferski *To Extract Sense From The Surroundings* (wystawa indywidualna) – instalacja; kurator: Grzegorz Klaman
21 V	Wykład Andrzeja Ceynowy pt. *Cenzura sztuki w USA, czyli twórcze metody cenzorowania bez cenzorów* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
od 26 V	Dominik Lejman *Powerpray. Instrukcja obsługi* (wystawa indywidualna) – malarstwo, instalacje, fotografie; kurator: Grzegorz Klaman
27 V	Wykład Stefana Morawskiego pt. *O tak zwanym kryzysie kultury i perypetiach sztuki dzisiejszej* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
6 – 26 VI	*Wyspa – idean paikka/paikan idea* (wystawa zbiorowa artystów związanych z Galerią Wyspa w Cable Factory w Helsinkach); artyści: Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman, Konrad Kuzyszyn, Tadeusz Marek Sycz, Marek Targoński, Agnieszka Wołodźko – instalacje, rzeźby, obiekty, malarstwo, fotografie, koncert
15 VII – X	*Simulacrum – multimedialne oblicza rzeźby* (wystawa zbiorowa); artyści: Jarosław Bartołowicz, Grzegorz Klaman, Konrad Kuzyszyn, Dominik Lejman, Tadeusz Marek Sycz, Marek Targoński; kurator: Grzegorz Klaman
15 X	Wykład Anny Marii Potockiej pt. *Jak sztuka doszła do instalacji?* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
15 X	Zbigniew Warpechowski *Róg pamięci – performance*; kurator: Grzegorz Klaman
24 X	Wykład Ryszarda W. Kluszczyńskiego pt. *Polska sztuka mediów lat 90-tych w kontekście światowym* (wykład towarzyszący wystawie *Kolekcja Sztuki Współczesnej na 1000-lecie Gdańska*); prowadzący: Grzegorz Klaman
19 XI	Wykład Antoniego Przechrzty pt. *Dokąd zmierza sztuka najnowsza* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak; wykład połączony z performance artysty
od 21 XI	Agnieszka Wołodźko *Patrzeć* (wystawa indywidualna) – malarstwo
19 XII	Wykład Maryli Sitkowskiej pt. *Co słychać II* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
	1998
9 I	Spotkanie z redakcją czasopisma *Mare Articum*
19 II – 1 III	Multimedialne Warsztaty Studenckie*;* uczestnicy: Małgorzata Dobke, Artur Gogołkiewicz, Anna Lasocka, Dorota Nieznalska, Iwona Ostoja-Ostaszewska, Mariusz Pniewski; kurator: Grzegorz Klaman
II	Wystawa powarsztatowa Multimedialnych Warsztatów Studenckich; artyści: Małgorzata Dobke, Artur Gogołkiewicz, Anna Lasocka, Dorota Nieznalska, Iwona Ostoja-Ostaszewska, Mariusz Pniewski; kurator: Grzegorz Klaman
od 9 III	*God bless our mobile home (wystawa zbiorowa);* artyści: Petter Hellsing, Meta Isæus-Berlin, Christian Parots – instalacje mobilne i obiekty; kurator: Grzegorz Klaman
2 IV	Wykład Piotra Rypsona pt. *Tekst, Kosmos, Maszyna. Od literatury permutacyjnej do hipertekstu* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak

30 IV	Pokaz dokumentacji Galerii Wyspa towarzyszący polsko-szwedzkiemu seminarium *Wyzwanie* wobec przemian kultury współczesnej; prowadzenie: Andrzej Ekwiński
8 V – 3 VI	Piotr Jaros *Triumph* (wystawa indywidualna) – fotografie, obiekty; kurator: Grzegorz Klaman
9 VI – 12 VII	*Transfer* (wystawa zbiorowa, część ekspozycji w budynku dawnej łaźni miejskiej); artyści: Tomasz Bajer, Marta Deskur, Carsten Gliese, Leszek Golec, Lothar Götz Axel Grünewald, Andreas M. Kaufmann, Klaudia Kempf, Marek Kijewski, Katarzyna Kozyra, Konrad Kuzyszyn, Leszek Lewandowski, Agata Michowska, Wika Mikrut, Heike Pallanca, Jürgen Paas, Veronica Radulović, Andrzej Syska, Marek Targoński, Jan Verbeek, Matthias Wagner – wideo, instalacje, obiekty, rzeźby, malarstwo, fotografie; kuratorka: Aneta Szyłak
11 IX – 3 X	*Olgierd Nowak – XX lat później* (wystawa zbiorowa); artyści: Wojciech Duda, Jerzy Hejnowicz, Joanna Hofmann, Wojciech Łazarczyk – instalacje, wideo, obiekty; prezentacja w galerii ON: Sławomir Sobczak; wykład: Monika Bakke; kurator: Sławomir Sobczak
26 IX	Wykład Miki Hannuli pt. *Global + Local = Glocal?* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
9 X – 13 XI	Grzegorz Sztwiertnia *Psycholab* (wystawa indywidualna) – instalacja, malarstwo; kurator: Grzegorz Klaman
19 XI	Wykład Alice Mahon pt. *Hans Bellmer: diaboliczny anatom*; spotkanie z autorami i redaktorami książki *Gry lalki. Hans Bellmer Katowice 1902 – Paryż 1975* – Andrzejem Przywarą, Stanisławem Rośkiem, Adamem Szymczykiem (zorganizowane we współpracy z CSW Łaźnia); prowadzenie: Bożena Czubak
21 XI – 15 XII	Międzynarodowy Program Pobytowy Anneè Olofsson (zorganizowany we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, przy udziale IASPIS, EU Kaleidoscope Programme, Det Kongelige Utenriksdepartement, RES ARTIS); kurator: Aneta Szyłak
24 XI 1998 – 10 I 1999	Jarosław Kozakiewicz *O granicach ciał* (wystawa indywidualna) – instalacja; kurator: Grzegorz Klaman
4 XII	Wykład Jacka Dominiczaka pt. *DNA miasta* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
14 XII	Wykład Leonidy Kovač pt. *Portret czy autoportret* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak

1999

20 I – 28 II	2. Studenckie Warsztaty Multimedialne; prowadzący warsztaty: Grzegorz Klaman; asystenci: Marek Jabłoński, Marek Targoński; uczestnicy: Artur Gogołkiewicz, Kamila Kobus, Agnieszka Kubara, Anna Lasocka-Biczysko, Dorota Miroń, Mariusz Pniewski, Roman Pniewski
2 II – 15 III	Wystawa powarsztatowa 2. Studenckich Warsztatów Multimedialnych; artyści: Artur Gogołkiewicz, Kamila Kobus, Agnieszka Kubara, Anna Lasocka-Biczysko, Dorota Miroń, Mariusz Pniewski, Roman Pniewski; kurator: Grzegorz Klaman
16 II	Wykład Piotra Krajewskiego pt. *W stronę digitalnego świata. Od video-artu do cyberprzestrzeni* (w ramach 2. Studenckich Warsztatów Multimedialnych)
5 III – 5 IV	Program pobytowy Nicholasa Fergusona (zorganizowany we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, przy udziale The British Council); kurator: Aneta Szyłak
18 III – 10 IV	Dorota Nieznalska *Absolucja* (wystawa indywidualna) – wideoinstalacja; kurator: Grzegorz Klaman
6 VI – 29 VIII	*Public Relations – Sztuka z Gdańska* (wystawa zbiorowa zorganizowana we współpracy z CSW Łaźnia); ekspozycja w Galerii Wyspa: Jarosław Bartołowicz, Jacek Kornacki, Zdzisław Pidek; ekspozycja w CSW Łaźnia: Anna Baumgart, COX, C.U.K.T., Witosław Czerwonka, Jarosław Fliciński, Artur Gogołkiewicz, Katarzyna Józefowicz, Grzegorz Klaman, Dominika Krechowicz, Dominik Lejman, Teresa Miszkin, Dorota Nieznalska, Hanna Nowicka-Grochal, Robert Rumas, Marek Targoński, Norbert Walczak, Agnieszka Wołodźko, Wojciech Zamiara; kuratorka: Aneta Szyłak
8 XI	Wykład Christiana Chamberta pt. Niezbędnik dla przetrwania w cyklu Gaj Akademosa; prowadząca: Aneta Szyłak
17 XI – 12 XII	Artur Żmijewski *Ausgewählte arbeiten* (wystawa indywidualna) – wideo, fotografia; kurator: Grzegorz Klaman
23 XI	Wykład Holly Block pt. *Co to jest trzeci obieg?* w cyklu Gaj Akademosa; prowadząca: Aneta Szyłak
16 XII 1999 – 28 I 2000	Marek Targoński *Prototypy [99]* (wystawa indywidualna) – instalacje, obiekty; kurator: Grzegorz Klaman

2000

2–29 II	3. Studenckie Warsztaty Multimedialne; uczestnicy: Aleksandra Barcikowska, Izabela Borowska, Małgorzata Dobke, Mariusz Pniewski, Roman Pniewski, Marek Szewczyk, Dorota Zgłobicka; wystawa powarsztatowa; kurator: Grzegorz Klaman
4 II	Wykład Huberta Bilewicza pt. *Dystopia sztuki* (w ramach 3. Studenckich Warsztatów Multimedialnych)

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

15 II	Warsztat Macieja Sieńkowskiego *Cyfrowa obróbka i montaż video* (w ramach 3. Studenckich Warsztatów Multimedialnych)
24 II – 30 III	*Lounge* (wystawa zbiorowa); artyści: Viktoria Binschtok, Marcel Bühler, Sybill Gburek, Francis Hunger, Renata Kamińska, Mario Röhrle, Christoph Weber
25 II	Wykład Marcela Bühlera pt. *Networking jako autokonstrukcja – filozoficzno-biologiczne podłoże sieci według H. Murana, F. Varesa i P. Watzlawick* (w ramach projektu Lounge)
26 II	Party: DJ Francis (w ramach projektu Lounge)
5–13 IV	Dorota Nieznalska *Vitium Originis* (wystawa indywidualna) – wideoinstalacja; kurator: Grzegorz Klaman
15 IV – 15 V	Katarzyna Górna *Zestaw kobiet* (wystawa indywidualna) – instalacja fotograficzna; kurator: Grzegorz Klaman
17 IV	Wykład Jane Linden Phillips pt. *Interaktywność. Od hiperbajeru do hipertekstu* w cyklu Gaj Akademosa; prowadzenie: Aneta Szyłak
4–30 VIII	*Wakacje na wyspie* (wystawa zbiorowa): Agnieszka Kalinowska, Anna Klimczak, Katarzyna Podgórska-Glonti; kurator: Grzegorz Klaman
16 IX – 9 X	Robert Rumas *Wzór* (wystawa indywidualna) – instalacje, fotografie; kurator: Grzegorz Klaman
14 X – 15 XI	*Forum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce X 2000 Gdańsk*; galerie uczestniczące: Galeria AT, Galeria ON, Galeria Amfilada, Galeria Koło, Galeria Biała, Fort Sztuki, Galeria Entropia, Galeria a.r.t., Moje Archiwum, Muzeum Artystów, Galeria Prowincjonalna, Galeria Wschodnia, Galeria Wymiany, Wieża Ciśnień; kurator: Grzegorz Klaman; współpraca: CSW Łaźnia
15 X	Spotkanie i dyskusja wokół wystawy *Forum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce X 2000 Gdańsk*
1 XII 2000 – 15 I 2001	*East of Eden* (wystawa zbiorowa): Jiři Černický, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva; kurator: Michal Koleček

2001

22 – 27 I	Warsztaty montażu nieliniowego obrazu i dźwięku; prowadzenie: Artur Kornacki (w ramach 4. Studenckich Warsztatów Multimedialnych)
2 – 28 II	4. Studenckie Warsztaty Multimedialne; uczestnicy: Ewa Bone, Izabela Borowska, Leokadia Kapuscińska, Dorota Zgłobicka; kurator: Grzegorz Klaman
2 – 20 III	Dominika Skutnik *Obiekty malarskie* (wystawa indywidualna); kurator: Grzegorz Klaman
23 III – 10 IV	Helgi Hjaltalín Eyjólfsson, Pétur Örn Fridriksson *Markmið/Cel* (wystawa podwójna); kuratorka: Agnieszka Wołodźko
20 IV	Nick Ferguson *Appropriate Remark?/Stosowny komentarz?* – performance; kurator: Grzegorz Klaman
9 V – 10 VI	Grzegorz Klaman *Flaga dla III RP* (wystawa indywidualna) – akty, obiekty, instalacja
10–30 VII	*Kuba Bąkowski Płaski w wannie i na łóżku (wystawa indywidualna); kuratorka: Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka*
26 X – 18 XI	Robert Kaja *Dodatni/Ujemny* (wystawa indywidualna) – instalacje, obiekty; kurator: Grzegorz Klaman
23 XI – 12 XII	Hanna Nowicka-Grochal *Mummy and I Are One* (wystawa indywidualna) – instalacje, fotografie; kurator: Grzegorz Klaman
14 XII 2001 –20 I 2002	Dorota Nieznalska *Nowe prace* (wystawa indywidualna) – wideoinstalacja; kurator: Grzegorz Klaman

2002

25 I – 28 II	*Przegląd* (wystawa zbiorowa); artyści: Gregor Hildebrand, Bernhard Kahrmann, René Lück, Martin Schmid, Suse Weber; kuratorka: Miriam Weber
2 III	*Ostatnie spotkanie w Wyspie* – spotkanie z Grzegorzem Klamanem i Anetą Szyłak

Przypisy

[1] Dla klarowności tekstu używam terminu „Galeria Wyspa" na określenie instytucji działającej w latach 1990–2002 w domu studenckim przy ulicy Chlebnickiej, kiedy zaś piszę o Wyspie czy „środowisku Wyspy", mam na myśli całą historię środowiska konsolidowanego od lat 80. przez Grzegorza Klamana. Trzeba jednak pamiętać, iż termin „Galeria Wyspa" odnosi się także do plenerowej galerii funkcjonującej na Wyspie Spichrzów od lat 80. Zob np. Zofia Tomczyk-Watrak, Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej (Gdańsk: słowo / obraz, 2001). Zob. także: Roma Piotrowska, „W poszukiwaniu społecznej utopii. Geneza sztuki skierowanej na problemy społeczne i polityczne w środowisku gdańskiej »Wyspy«," Panoptikum nr 7 (2008): 224–236.

[2] Jacek Dominiczak, „Akademia w mieście", *Akademia w Mieście* nr 1 (2017): 12.

[3] W roku 1994 powstaje Fundacja Wyspa Progress, która staje się zarządcą budynku dawnej Łaźni. Wraz ze zmianą formy działalności Wyspy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, o której piszę dalej, a co za tym idzie zmianami w funkcjonowaniu łaźni, pojawia się konflikt między środowiskiem Wyspy, dostrzegającym konieczność podmiotowej instytucjonalizacji działań w czasach nowej rzeczywistości politycznej, a Rogulskim, który pozostaje przy działaniach o alternatywnym, offowym charakterze, zbliżonych do tych, które miały miejsce na Wyspie Spichrzów w latach osiemdziesiątych. Por. Aneta Szyłak, „Od anarchizmu do dialogu społecznego. Rozwój koncepcji miejsca w działaniach Galerii Wyspa," *Exit* nr 1 (1996): 1128-1130; Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, 158-163; „Od Galerii Rotacyjnej do Instytutu Sztuki Wyspa. Ryzyko aktywnego uczestnictwa. Z Grzegorzem Klamanem rozmowa Romy Piotrowskiej," *Artpunkt* nr 16 (2013): 3-8. Rogulski wiele miejsca temu rozłamowi poświęca na stronie internetowej kierowanej przezeń Fundacji Tysiąca Najjaśniejszych Słońc. Tam też znaleźć można traktujące o temacie teksty krytyczne. Zob. http://www.tns.art.pl/tns_fundacja/fundacja_tns.htm [on-line: 30.03.2018].

[4] Na temat odwołania Szyłak jako przejawu środowiskowej cenzury zob. Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, 187.

[5] Kilka najważniejszych głosów i komentarzy w sporze: Grzegorz Klaman, „NIE dla likwidacji Instytutu Sztuki WYSPA," 4.06.2016, https://www.petycjeonline.com/nie_dla_likwidacji_instytutu_sztuki_wyspa; Sebastian Łupak, Aneta Szyłak [rozmowa], „Muzeum Sztuki Współczesnej czy IS Wyspa? Szyłak odpowiada," *gdańsk.pl*, 10 06 2016, http://www.gdansk.pl/wiadomosci/Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-czy-IS-Wyspa-Szylak-odpowiada,a,55446; Mikołaj Iwański, „Dlaczego nie podpiszę petycji w obronie Instytutu Wyspa?," *Szum*, 11.06.2016, http://magazynszum.pl/dlaczego-nie-podpisze-petycji-w-obronie-instytutu-wyspa/; SŁ, „Sprawa Instytutu Sztuki Wyspa: Adamowicz odpowiada ostro," *gdańsk.pl*, 18.06.2016, http://www.gdansk.pl/wiadomosci/Sprawa-Instytutu-Sztuki-Wyspa-Adamowicz-odpowiada-ostro,a,55954; Małgorzata Jankowska, Katarzyna Lewandowska, „Dlaczego podpisałyśmy petycję w sprawie Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku," *Szum*, 20.06.2016, http://magazynszum.pl/dlaczego-podpisalysmy-petycje-w-sprawie-instytutu-sztuki-wyspa-w-gdansku/; Grzegorz Klaman, „Jaka Wolność takie Muzeum. NOMUS – enigmatyczny ani nowy ani krytyczny," *Splesz*, 3.12.2017, http://www.splesz.pl/grzegorz-klaman-wolnosc-muzeum-nomus-enigmatyczny-ani-nowy-ani-krytyczny/. Ponadto na profilu facebookowym *Magazynu Sztuki* dostępny jest list Jacka Niegody [7 06 2016] w sprawie likwidacji ISW.

[6] Dopowiedzmy, że już w latach 1984-1986 w różnych częściach miasta organizowane były działania o charakterze landartowym w ramach tzw. Galerii Rotacyjnej.

[7] Aneta Szyłak, „Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca," w *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca / Island. The Site of Idea – The Idea of Site*, red. Aneta Szyłak, Grzegorz Klaman, Jarosław Bartołowicz (Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress, 1995): 18.

[8] Aneta Szyłak, „Od anarchizmu do dialogu społecznego. Rozwój koncepcji miejsca w działaniach Galerii Wyspa," 1128.

[9] Ryszard W. Kluszczyński, „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce," *Exit* nr 4 (1999): 2074-2081.

[10] Zob. *Seminarium Projekt Wyspa. Natura – kultura – wyspa – woda – teraźniejszość – przyszłość / Semianr Island Project. Nature – Culture – Island – Water – Presence – Future*, [b. red.] (Gdańsk: Pracownia, 1993).

[11] Jolanta Ciesielska, „Od *archeologii odwrotnej* do postmodernizmu. Co to jest *nowa szkoła gdańska*?," w *Kolekcja / Collection*, [b. red.] (Gdańsk: „Wyspa" Galeria-Pracownia, 1994): nlb. Tekst ukazał się także w katalogu wystawy *Konzeption PL. Zeitgenössische Kunst aus Nordpolen* prezentowanej w kilku niemieckich galeriach w roku 1994. Przedruk fragmentu w książce *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca*, 24-34.

[12] Zob. *Kolekcja Sztuki Współczesnej na 1000-lecie Gdańska / The Collection of Contemporary Art for the Millenium of Gdańsk*, red. Marzena B. Guzowska (Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress / CSW Łaźnia, 1999). Idea kolekcji rozwijana była zwłaszcza w latach funkcjonowania Instytutu Sztuki Wyspa, który stał się także magazynem prac gromadzonych przez Wyspę. Jedną z osi konfliktu między Wyspą a NOMUSEM jest właśnie kwestia zbiorów, które Fundacja Wyspa Progress chciała przekazać Muzeum w formie depozytu ze względu na niemożność zapewnienia odpowiednich warunków przechowywania dzieł. W tekście komentującym inaugurację Muzeum Klaman wspomina, iż Muzeum było zainteresowane wyłącznie formą darowizny i w związku z tym Fundacja nie zdecydowała się przekazać prac, które obecnie przechowywane są w warunkach dalece odbiegających od jakichkolwiek norm. Zob. Grzegorz Klaman, „Jaka Wolność takie Muzeum. NOMUS – enigmatyczny ani nowy ani krytyczny". W tej chwili trwa nabór prac do kolekcji NOMUSA, a póki co kolekcję tę stanowią zbiory należące do Muzeum Narodowego, w znaczącej mierze prezentowane na wystawie *Nowe Otwarcie. Prezentacja najnowszych dzieł sztuki współczesnej w kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, która na przełomie 2013 i 2014 roku odbyła się w Oddziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w oliwskim Pałacu Opatów. Nawet pomijając kwestię środowiskowego konfliktu, za bardzo niepokojące i zastanawiające uznać trzeba stanowisko Muzeum, zwłaszcza jeśli pod uwagę weźmie się deklarację zawartą w manifeście NOMUSA: „Szukamy tego co specyficzne i wyjątkowe. Tego co było i jest możliwe. Co jest pilne i ważne w kontekście naszego miasta i regionu" – zob. Aneta Szyłak, „NOMUS Manifest," http://www.nomus.gda.pl/pl/blog/nomus-manifest/ [on-line: 31.03.2018]. Część kolekcji Wyspy można obejrzeć pod adresem: http://www.wyspa.art.pl/title,Kolekcja,pid,45.html [on-line: 31.03.2018]. Zob. także: *Kolekcja niemożliwa. Pokaz kolekcji Fundacji Wyspa Progress*, red. Monika Lewandowska (Jaworzno: Galeria Sektor I, 2015).

[13] Bibliografia tekstów poświęconych sprawie Nieznalskiej jest na tyle obszerna, że pozwalam sobie jedynie odesłać do strony internetowej dokumentującej przebieg procesu i zawierającej znaczną część bibliografii na ten temat: http://www.nieznalska.art.pl/ [on-line: 7.04.2018].

[14] W takim tonie wypowiadał się chociażby ówczesny prorektor ASP Sławoj Ostrowski. Zob. Anna Urbańczyk, „Nikt tam nie chodził. Rozmowa z prof. Sławojem Ostrowskim," *Gazeta Wyborcza Trójmiasto* nr 37 (13.02.2002): 8. Zob. także: Anna Urbańczyk, „Pasożyt na ciele akademii. Rozmowa z Grzegorzem Klamanem," *Gazeta Wyborcza Trójmiasto* nr 37 (13.02.2002): 8.

Bibliografia

Dominiczak, Jacek. „Akademia w mieście." *Akademia w Mieście* nr 1 (2017): 4-20.

Gintautas Trimakas. Fotografia. [brak red.]. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, 1995.

Grzegorz Klaman. Pnéuma. Red. Aneta Szyłak. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress, 1996.

Grzegorz Sztwiertnia. Psycholab 1993-1998. [brak red.]. Gdańsk: Fundacja i Galeria Wyspa, 1998.

Iwański, Mikołaj. „Dlaczego nie podpiszę petycji w obronie Instytutu Wyspa?" *Szum*. Dostępny 11.06.2016. http://magazynszum.pl/dlaczego-nie-podpisze-petycji-w-obronie-instytutu-wyspa/.

Jankowska, Małgorzata, Katarzyna Lewandowska. „Dlaczego podpisałyśmy petycję w sprawie Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku." *Szum*. Dostępny 20.06.2016. http://magazynszum.pl/dlaczego-podpisalysmy-petycje-w-sprawie-instytutu-sztuki-wyspa-w-gdansku/.

Jarek Bartołowicz. [brak red.]. [Gdańsk]: Fundacja Wyspa Progress, 1995.

Jarosław Kozakiewicz. O granicach ciał. [brak red.]. Gdańsk: Galeria i Fundacja Wyspa / CSW Łaźnia, 1998.

Klaman. Red. Bożena Czubak. Gdańsk: CSW Łaźnia / Fundacja Wyspa Progress, [1999].

Klaman, Grzegorz. „Jaka Wolność takie Muzeum. NOMUS – enigmatyczny ani nowy ani krytyczny." *Splesz*. Dostępny 3.12.2017. http://www.splesz.pl/grzegorz-klaman-wolnosc-muzeum-nomus-enigmatyczny-ani-nowy-ani-krytyczny/.

Klaman, Grzegorz. „NIE dla likwidacji Instytutu Sztuki WYSPA." Dostępny 4.06.2016. https://www.petycjeonline.com/nie_dla_likwidacji_instytutu_sztuki_wyspa

Kluszczyński, Ryszard W. „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce." *Exit* nr 4 (1999): 2074-2081.

Kolekcja / Collection. [brak red.]. Gdańsk: „Wyspa" Galeria-Pracownia, 1994.

Kolekcja niemożliwa. Pokaz kolekcji Fundacji Wyspa Progress. Red. Monika Lewandowska. Jaworzno: Galeria Sektor I, 2015.

Kolekcja Sztuki Współczesnej na 1000-lecie Gdańska / The Collection of Contemporary Art for the Millenium of Gdańsk. Red. Marzena B. Guzowska. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress / CSW Łaźnia, 1999.

Konrad Kuzyszyn. Rezultaty. [brak red]. Gdańsk: Galeria Fundacja Wyspa Progress, 1996.

Łaźnia. Architektura, sztuka i historia / Laznia – the Bathhouse. Architecture, Art and History. Red. Paweł Leszkowicz. Gdańsk: CSW Łaźnia, 2008.

Łupak, Sebastian, Aneta Szyłak [rozmowa]. „Muzeum Sztuki Współczesnej czy IS Wyspa? Szyłak odpowiada." *gdańsk.pl*. Dostępny 10.06.2016. http://www.gdansk.pl/wiadomosci/Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-czy-IS-Wyspa-Szylak-odpowiada,a,55446.

Niegoda, Jacek. „List otwarty w Sprawie Instytutu Sztuki Wyspa." Maszynopis.

„Od Galerii Rotacyjnej do Instytutu Sztuki Wyspa. Ryzyko aktywnego uczestnictwa. Z Grzegorzem Klamanem rozmowa Romy Piotrowskiej." *Artpunkt* nr 16 (2013): 3-8.

Piotr Jaros. Triumph. [brak red.]. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress, 1998.

Piotrowska, Roma. „W poszukiwaniu społecznej utopii. Geneza sztuki skierowanej na problemy społeczne i polityczne w środowisku gdańskiej »Wyspy«." *Panoptikum* nr 7 (2008): 224-236.

Praxis. [brak red.]. [Orońsko–Gdańsk]: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku / Galeria Wyspa / Otwarte Atelier, 1994.

Przedproża nr 11 (1991) [numer poświęcony Wyspie].

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo / obraz, 2001.

Seminarium Projekt Wyspa. Natura – kultura – wyspa – woda – teraźniejszość – przyszłość / Semianr Island Project. Nature – Culture – Island – Water – Presence – Future. [brak red.]. Gdańsk: Pracownia, 1993.

SŁ [Sebastian Łupak]. „Sprawa Instytutu Sztuki Wyspa: Adamowicz odpowiada ostro." *gdańsk.pl*. Dostępny 18.06.2016. http://www.gdansk.pl/wiadomosci/Sprawa-Instytutu-Sztuki-Wyspa-Adamowicz-odpowiada-ostro,a,55954.

Szyłak, Aneta. „NOMUS Manifest." Dostępny 31.03.2018. http://www.nomus.gda.pl/pl/blog/nomus-manifest/.

Szyłak, Aneta. „Od anarchizmu do dialogu społecznego. Rozwój koncepcji miejsca w działaniach Galerii Wyspa." *Exit* nr 1 (1996): 1128-1130.

Urbańczyk, Anna. „Nikt tam nie chodził. Rozmowa z prof. Sławojem Ostrowskim." *Gazeta Wyborcza Trójmiasto* nr 37 (13.02.2002): 8.

Urbańczyk, Anna. „Pasożyt na ciele akademii. Rozmowa z Grzegorzem Klamanem." *Gazeta Wyborcza Trójmiasto* nr 37 (13.02.2002): 8.

Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca / Island. The Site of Idea – The Idea of Site. Red. Aneta Szyłak, Grzegorz Klaman, Jarosław Bartołowicz. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress, 1995.



Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), *Rozdział X*, 30.V.2003, performance, Festiwal Kontperformance 7, fot. arch. Galerii.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/23

Paulina JANCZYLIK

Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

GALERIA KONT (1978–2010). MIĘDZY PROFESJONALIZACJĄ A NIEZALEŻNOŚCIĄ SZTUKI

Od galerii studenckiej do laboratorium sztuki

Historia Galerii Kont, dopiero od niedawna analizowana, uzupełnia obraz lubelskiego życia artystycznego. Artykuł opisuje przemiany zachodzące w galerii w latach 1978-2010, podczas których kilkukrotnie wznawiano działalność w odmiennym charakterze. Przez wiele lat organizatorzy nie poświęcali szczególnej uwagi prowadzeniu archiwum czy dokumentacji wydarzeń, ze względów finansowych nie wydawano wielu katalogów, dlatego też zachowało się niewiele dokumentów z wcześniejszych okresów. Materiał badawczy stanowiły nieopublikowane wywiady z osobami zaangażowanymi w działalność galerii oraz archiwum i kalendarium Galerii Kont prowadzone przez Zbigniewa Sobczuka.

Galeria Kont została założona w 1978 roku w Lublinie przez grupę studentów Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS. Najbardziej zaangażowani w tę inicjatywę byli: Stanisław Koba, Marek Andała, Janusz Skowron, Małgorzata Szczur, Przemysław Karwowski, Sławomir Gajuś i Eugeniusz Józefowski. Siedzibą była niewielka sala Domu Studenckiego „Zana" znajdująca się w pobliżu Instytutu przy ulicy Zana 11. Nazwa galerii miała odnosić się do metafory „posiadać własny kąt" oraz wywoływać skojarzenia z pojęciami „kontestacja" czy „kontemplacja". Niezależność od początku była istotną wartością dla założycieli galerii. Rozumiano ją jako działanie poza organizacjami studenckimi, jak również partyjnymi, oraz związaną z nimi ideologią. Wiązało się to z funkcjonowaniem bez stałego źródła finansowania. Rok założenia przywołuje na myśl związek z niezależnymi galeriami lat siedemdziesiątych wyrastającymi z kultury studenckiej i często działającymi pod patronatem Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, takimi jak Galeria ON (1977), Galeria Maximal Art (1976), Galeria Dziekanka (1972) czy Akumulatory 2 (1972). Jednak w odróżnieniu od nich Kont od początku działalności do wprowadzenia stanu wojennego w Polsce w 1981 roku i zamknięcia galerii prezentował twórczość studentów Instytutu, na którą składały się głównie rysunek, rzeźba i malarstwo.

Galeria była aktywna w trakcie zajęć w roku akademickim, natomiast w czasie wakacji działalność zawieszano. Zmiany ekspozycji następowały bardzo szybko – często dwa razy w miesiącu. Według relacji Janusza Skowrona w latach 1978-1980 odbyło się około 21 wystaw. Nie wypromowano działalności wśród szerszego grona

odbiorców. Ze względu na położenie z dala od centrum miasta i głównego szlaku artystycznego Lublina galeria na swoje wydarzenia przyciągała głównie studentów.

Gdy w roku 1983 nowi studenci reaktywowali galerię (byli to: Dariusz Gryczon, Adam Kowalewski, Marek Adamczuk, Andrzej Cieszyński, Mirosław Gromada, Wiesław Jędruszczak), stała się ona swoistym laboratorium sztuki. Przyczynił się do tego brak odpowiedniej pracowni, w której byłaby możliwość prowadzenia eksperymentalnych działań artystycznych, alternatywnych zarówno wobec uczelni, jak i instytucji kultury. Wpłynęło na to również niezadowolenie z życia artystycznego w Lublinie, zmęczenie sztuką promowaną w oficjalnych galeriach.

W latach osiemdziesiątych prowadzący mieli tendencję do tworzenia grup artystycznych. Wynikało to zapewne z faktu, że zrzeszanie osób o podobnym sposobie rozumienia sztuki zapewniało większą siłę przebicia i możliwość przetrwania niż aktywność indywidualna. W roku 1980 została założona przez malarzy i grafików grupa Aneks, która zarządzała Kontem aż do jego zamknięcia na krótko przed wprowadzeniem stanu wojennego w 1981 roku. Natomiast w latach 1986-1988 w Koncie zawiązała się grupa Riders of the Lost Black Volga, którą tworzyli Dariusz Gryczon, Zbigniew Molski, Małgorzata Klepadło i Andrzej Cieszyński. Współpracowali z nią również Mikołaj Bieluga, Mirosław Gromada, Wiesław Jędruszczak. Ich twórczość ukształtowała się pod wpływem fali Nowej Ekspresji w sztuce. Od tego momentu w Galerii Kont rozwijano działania malarskie zwracające się w stronę performance. Wystąpienia członków grupy łączyły takie dziedziny jak muzyka, wideo, sytuacje akcyjne, malarstwo ekspresyjne. Jak wspomina Gryczon: „My chcieliśmy sprowokować ludzi grą słowną, wsadzić kij w mrowisko. Wystawa to był moment samospalenia."[1]

Gdy około roku 1988 współpracę z Dariuszem Gryczonem rozpoczęli Waldemar Tatarczuk i Dariusz Fodczuk, nastąpiło stopniowe przejście od malarstwa ekspresjonistycznego do zainteresowań wyraźnie performatywnych. Jednak dopiero grupa Pierś od Słonięta założona w 1988 roku określała swoje działania jako performance. Tworzyli ją: Maria Fidor, Marek Adamczuk, Dariusz Fodczuk, Dariusz Gryczon, Krzysztof Sołowiej.

Istotną rolę w zainteresowaniu tego typu sztuką odegrała Galeria Labirynt. Odbywały się tam wystąpienia najważniejszych performerów zarówno polskich, jak i zagranicznych. Była to jednak galeria z wypracowaną pozycją oraz określonym programem, w której nie było takiej elastyczności czy możliwości improwizacji jak w Galerii Białej czy w Koncie, nie była ona też dostępna dla młodszych twórców. W Labiryncie w latach osiemdziesiątych z wystąpieniami performance pojawiali się między innymi: Janusz Bałdyga, Ewa Zarzycka, Zdzisław Kwiatkowski, Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Przemysław Kwiek, Jerzy Truszkowski, Marek Konieczny, Jerzy Onuch.[2]

Działalność Galerii Kont w tamtych latach nie miała na celu promowania twórczości prowadzących ją osób jako grupy artystycznej. Nastawiona była raczej na współpracę z innymi studentami oraz artystami z zewnątrz. W porównaniu z poprzednim okresem odbyło się więcej wystaw osób spoza Wydziału. Jednak w związku z brakiem możliwości finansowych występowały pewne ograniczenia w doborze artystów. Ważnym kryterium była dostępność, dlatego najczęściej zapraszano artystów lokalnych. Nowe wydarzenia następowały dość szybko – co dwa tygodnie, a nawet co tydzień – zaś program ustalano na

bieżąco. Fodczuk twierdzi, iż ich działania były oparte bardziej na intuicji niż zaplanowanych, świadomych wyborach. Można zauważyć, że działalność prowadzono na trzy sposoby: wykłady o sztuce, pokaz prac studentów oraz pokaz twórczości uznanych artystów. Ważną cechą galerii było współistnienie twórczości studentów z realizacjami dojrzalszych artystów, co dawało możliwość wymiany doświadczeń. Wtedy to galeria wypracowała sobie inną pozycję, przestała być stricte galerią studencką.

W poszukiwaniu nowej tożsamości

W latach 1992-2010 w Galerii Kont nastąpiły duże zmiany organizacyjne. Podobnie jak poprzednio były one związane z pojawieniem się

nowych studentów w Instytucie Wychowania Artystycznego, którzy poszukiwali miejsca do działań artystycznych. Przejęcie Konta w 1992 roku przez nowe osoby, czyli przez Zbigniewa Sobczuka i Agnieszkę Korsak, miało związek z ich działalnością w kole artystycznym w okresie studenckim. Planowali oni dalsze prowadzenie zarówno działań warsztatowych, jak i wystawienniczych, które byłyby kontynuacją poszukujących działań malarskich oraz performerskich. Od 1993 roku Sobczuk kierował galerią samodzielnie, ponieważ Korsak zrezygnowała z tej działalności.

W tym okresie dokonano próby profesjonalizacji galerii. Mówiąc o profesjonalizacji mam na myśli przejście od studenckich, amatorskich zainteresowań – rozumianych bez pejoratywnych znaczeń – w kierunku świadomego kreowania tożsamości galerii. Przejawiało się to w dbałości o wiele aspektów organizacyjnych, które wcześniej były mniej istotne, takich jak nadanie stabilnych ram prawnych, kreowanie programu artystycznego, zapewnienie środków finansowych czy prowadzenie dokumentacji działań. Rozpoczęto zbieranie dokumentacji wystaw, powstawały nagrania wideo, tworzone samodzielnie lub z pomocą specjalistów.

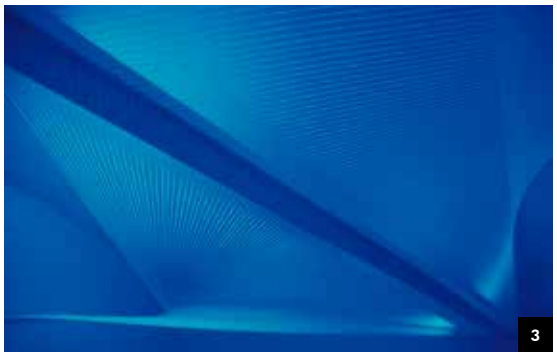
Na ówczesny charakter działalności Galerii Kont w pewnym stopniu mogła wpłynąć transformacja ustrojowa lat dziewięćdziesiątych. Niezależne galerie sztuki zaczęły funkcjonować pomiędzy oficjalnymi instytucjami kultury a galeriami komercyjnymi lub zawieszały swoją działalność. Agnieszka Pindera opisując oddolne inicjatywy funkcjonujące pomiędzy oficjalnymi instytucjami kultury a galeriami komercyjnymi, wśród czynników, które motywują artystów do samodzielnej organizacji, wymienia: „potrzebę pewnego rodzaju etapu przejściowego na drodze między uczelnią artystyczną a galerią komercyjną", „dążenie do samostanowienia w szerokim sensie tego słowa", „chęć prezentacji prac odważnych, co nie zawsze jest możliwe w instytucjach publicznych, gdzie publiczność czuje się gospodarzem i stosuje rodzaj cenzury".[3] Są to czynniki wpływające również na działalność Galerii Kont, która wykazywała się niezależnością i odrębnością wobec warunków zewnętrznych, co przejawiało się zarówno w doborze środków artystycznych, jak i w krytycznym podejściu do rzeczywistości. Sam opór wobec instytucjonalizacji i komercjalizacji poniekąd był przyczyną zakończenia działalności Konta w 2010 roku.

Z jednej strony prowadzący Galerię Kont starali się, by zapewnić stabilność funkcjonowania, z drugiej – wykorzystywali luki w systemie, dążąc do uniezależnienia się od warunków zewnętrznych, instytucji, w tym również od nadmiernej formalizacji działań. Istotne było wprowadzenie galerii do struktur organizacyjnych Akademickiego Centrum Kultury „Chatka Żaka" w latach, w których dyrektorem był Roman Kruczkowski, wspierający wiele inicjatyw alternatywnych. Zapewniało to nadanie jej określonych ram prawnych i budżetu, a jednocześnie zdystansowanie się od osób zarządzających Instytutem Wychowania Artystycznego, co umożliwiało większą niezależność wyborów artystycznych. Galeria Kont w latach od 1992 do 2010 bywała określana mianem galerii autorskiej. Należy jednak zaznaczyć, że termin ten nie określa w pełni jej charakteru. Sobczuk przejął to miejsce w momencie, gdy miało ono już określony status i legendę dzięki działalności poprzednich organizatorów. Jednak wprowadził on kilka zasad, według których galeria funkcjonowała przez osiemnaście lat. Jego intencją było, by Kont posiadał elastyczną strukturę, którą kształtowałoby wielu współpracowników. W związku z tym założeniem w latach 1992-2010 współpraca była bardziej rozbudowana niż poprzednio. Nie polegała ona jednak na tworzeniu grup artystycznych, lecz na utrzymywaniu kontaktów z innymi miejscami sztuki w Lublinie czy w Polsce, które zapraszano do współtworzenia programu artystycznego. Podejście takie ma związek z koncepcją galerii rozumianej bardziej jako miejsce spotkań niż miejsca wystawienniczego, prezentacji obiektów.

Idea działań Galerii Kont wywodziła się z kultury studenckiej, w ramach której w latach dziewięćdziesiątych zorganizowano wiele „kontowych" inicjatyw. Wydarzenia często odbywały się przy okazji Studenckich Dni Kultury „Kozienalia", a także były finansowane przez Samorząd Studentów UMCS. Ważna była również współpraca ze studenckim Klubem Piwnica prowadzonym przez Wojciecha Bobrowicza, współorganizatora wielu


1


2


3


4


5


6


7


8

1. *Pochód pierwszomajowy*, 1.V.1978, happening z udziałem założycieli Galerii Kont, od lewej opisani na fotografii: Przemysław Karwowski, Janusz Skowron, Stanisław Koba, Małgorzata Szczur, Marek Andała, a także fotografujący Sławomir Gajuś, arch. J. Skowrona.

2. Hubert Czerepok, bez tytułu, 10.V.1996, performance, Festiwal Kontperformance 2, fot. arch. Galerii.

3. Sławomir Brzoska, bez tytułu, 21–30.III.2001, instalacja, Galeria Kont, fot. Z. Sobczuk.

4. Rafał Bujnowski, *Graboszyce*, 21.III–3.IV.2002, obiekty malarskie, Galeria Kont, fot. Z. Sobczuk.

5. Grzegorz Drozd – Zmiana Organizacji Ruchu, *Przestrzeń skonstruowana*, 26.II–11.III.2004, instalacja, działanie w przestrzeni mentalnej, Galeria Kont, fot. W. Pacewicz.

6. Leszek Knaflewski, Trumna elektryczna i Konrad Smoleński, *Bomba*, 28.V.2004, performance, koncert, Festiwal Kontperformance 8, fot. arch. galerii.

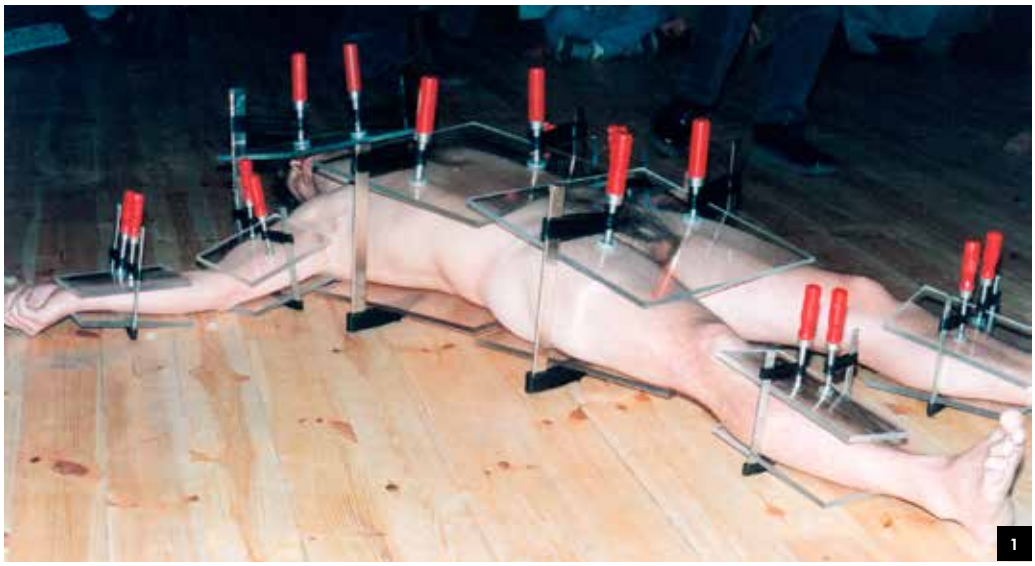
7. Izabela Chamczyk, *Kto ogląda moje malarstwo?*, 19.IV–8.V.2007, instalacja, Galeria Kont, fot. W. Pacewicz.

8. Yane Calovski i Hristina Ivanoska, *Oscar Hansen's Museum of Modern Art*, 24.X–7.XI.2008, wystawa w ramach sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, Galeria Kont, fot. W. Pacewicz.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Grupa Riders of the Lost Black Volga (Andrzej Cieszyński, Mirosław Gromada, Dariusz Gryczon, Wiesław Jędruszczak, Małgorzata Klepadło, Zbigniew Molski), 1986, wystawa, Galeria Kont, fot. arch. D. Gryczona.







1. Seppo Salminen, *Konfessio*, 20.X.2000, performance, Europejski Festiwal Sztuki Performance i Nowych Mediów Artkontakt, fot. W. Pacewicz.

2. Cezary Bodzianowski, *Patio*, 22V.2002, performance, Festiwal Kontperformance 6, fot. arch. Galerii.

3. Dariusz Fodczuk, *Prywatna mitologia*, 7–28.IV.2005, obiekty, Galeria Kont, fot. Z. Sobczuk.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

festiwali Galerii Kont, który równocześnie działał w Radzie Kultury Samorządu Studentów UMCS.

Znajomość z Józefem Robakowskim, jeszcze z czasów studenckich, zaowocowała kontaktami z galeriami uczestniczącymi w Żywej Galerii funkcjonującej w Polsce od 1969 do 1992 roku, która była ruchem alternatywnym, działającym na marginesie oficjalnej polityki kulturalnej PRL, siecią relacji polegającą na wzajemnej wymianie informacji i kontaktów na temat artystów oraz organizowaniu wydarzeń pomiędzy osobami prowadzącymi galerie.[4] Żywa Galeria realizowała ideę bliską Galerii Kont, ponieważ tworzyła miejsca przyjazne sztuce, funkcjonujące dzięki działaniom opartym raczej o gest prywatny niż dotacje rządowe czy promocję. Bliskie były Kontowi również idee łódzkiej kontrkultury, z której zrodziły się wydarzenia artystyczne, takie jak Konstrukcja w Procesie.

Główna zasada sformułowana przez Sobczuka brzmiała: „minimum formalności, maksimum zaufania".[5] Oznaczało to koncentrowanie największej uwagi na kontaktach osobistych z osobami współtworzącymi program, artystami i publicznością. Jak twierdzi Sobczuk, galeria wypracowała system sieci „ambasadorów" dostarczających informacji o ważnych wydarzeniach i artystach. W jej skład wchodziły osoby związane z galeriami czy uczelniami artystycznymi w całej Polsce. Do miejsc, z którymi współpracował Kont w tamtym okresie, zaliczyć można zarówno miejsca oficjalne, na przykład Galerię Arsenał prowadzoną przez Monikę Szewczyk w Białymstoku, jak i prywatne, takie jak Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego, Galeria ON w Poznaniu, Galeria Entropia we Wrocławiu, Galeria Nad Wisłą w Toruniu, Galeria Wschodnia i Muzeum Artystów z Łodzi, Galeria GI z Zielonej Góry, Moje Archiwum Andrzeja Ciesielskiego w Koszalinie czy Galeria QQ w Krakowie Łukasza Guzka. Odbywały się tzw. kontransporty będące rodzajem wymiany artystów pomiędzy różnymi galeriami, czego przykładem może być zorganizowane w 1998 roku we współpracy z Galerią GI w Zielonej Górze wydarzenie o nazwie *Gikont*. Rezultatem nastawienia na współpracę z innymi ludźmi była również istniejąca przez pewien czas rada programowa, do której należeli Jarosław Koziara, Dariusz Korol, Piotr Wysocki, Maciej Sęczawa. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych przez pewien czas asystentami w Koncie byli również Sławomir Księżniak i Karol Grzywaczewski.

Krąg odbiorców Galerii Kont zmienił się, gdy przestał on być galerią studencką, a więc nie był prowadzony przez studentów i nie prezentował już sztuki tworzonej w ramach IWA. Nie stało się to nagle. Był to proces, który mogły zapoczątkować działania Tatarczuka i Fodczuka. Miało na to wpływ także przeniesienie IWA na aleję Kraśnicką. Lokalizacja poza centrum i głównym szlakiem oficjalnych galerii Lublina utrudniała przynależność do oficjalnego obiegu sztuki, do którego zresztą Kont nie aspirował. Powodowało to również brak wielu odbiorców z miasta. Galeria Kont nie prowadziła działań promocyjnych, a jedynie działalność informacyjną polegającą na drukowaniu plakatów, zaproszeń, później również prowadzeniu strony internetowej. Na wyselekcjonowanie odbiorców wpływało również prezentowanie raczej nieznanych artystów, młodych, którymi mogli zainteresować się odbiorcy zaznajomieni ze sztuką współczesną.

Kontestacja, kontemplacja, kontekst – „strategie" działań artystycznych w Galerii Kont

Hasła będące inspiracją do powstania nazwy tego miejsca, a więc „kontestacja", „kontekst", „kontemplacja", można określić jako swoiste strategie działań artystycznych obecnych przez cały czas istnienia Konta. Można powiedzieć, że działalność Galerii Kont, znajdującej się na osiedlu zaprojektowanym przez Oskara Hansena, odzwierciedla również założenia koncepcji Formy Otwartej, takie jak możliwość budowania kontekstu i interpretacji przez artystę, egalitaryzm, bezhierarchiczność, demokracja, decentralizacja.

Galeria Kont w latach 1992-2010 nie posiadała jednorodnych ram stylistycznych, jednak z pewnością często prezentowała działania będące alternatywą dla sztuki usankcjonowanej. Kont skupiał się głównie na młodych artystach, a więc najczęściej prezentował poszukujące postawy artystyczne czy wystąpienia eksperymentalne. Sprzyjał temu brak nadzoru uczelni artystycznej, jak i kuratorów oraz innych miejsc opiniotwórczych. Program artystyczny Galerii Kont posiadał

zwykle główne założenia, zaś szczegóły nie były ustalane z góry, co umożliwiało spontaniczne wybory i wprowadzanie zmian na bieżąco. Struktura wydarzeń galerii była bardzo zróżnicowana. Od początku działalności Sobczuka i Korsak w Koncie, czyli już od roku 1992, galeria prowadziła działalność festiwalową. Pierwszym z tych wydarzeń był festiwal sztuki performance Kontperformance (cykliczny), zaraz po nim festiwal *Trójkont* oraz Festiwal Nowych Mediów Videokont (cykliczny). W 1993 roku zaczęły się Lubelskie Prezentacje Sztuki Video. Z założenia nie miały być one imprezami cyklicznymi. Organizowanie festiwali stwarzało możliwość, by Kont skupiał na sobie większą uwagę ze względu na promocję w prasie i współpracę z innymi organizacjami, dlatego też organizatorzy starali się, by ten trwający kilka dni czas w pełni wykorzystać, tworząc bogatą ofertę wydarzeń festiwalowych urozmaiconą również koncertami czy działaniami w przestrzeni miasta.

Wśród osób współpracujących z galerią było wielu artystów lubelskich, między innymi: Wojciech Bobrowicz, Ewa Zarzycka, Jarosław Koziara, Dariusz Korol, Dariusz Fodczuk, Waldemar Tatarczuk czy Dariusz Kociński. W Galerii Kont pojawiały się również osoby mało znane, które później zaczęły funkcjonować w oficjalnym obiegu sztuki, takie jak Konrad Smoleński czy Oskar Dawicki, który brał udział w IV Lubelskich Prezentacjach Sztuki Video oraz w Kontperformance 2 i Kontperformance 5, podczas których odbył się jeden z pierwszych jego performance w charakterystycznej brokatowej marynarce. Artystą często biorącym udział w wydarzeniach galerii był również Cezary Bodzianowski, który po raz pierwszy został zaproszony do udziału w Kontperformance w roku 1997, gdy był osobą nieznaną szerszej publiczności. Z czasem jednak zapraszanie do Galerii Kont artystów ważnych stało się trudniejsze ze względu na konkurencyjność galerii komercyjnych i brak możliwości wypłacenia honorarium. Odpowiedzią na tego typu zdarzenia i jednocześnie próbą przechytrzenia *artwordu* miał być performance Sobczuka, który po rezygnacji Cezarego Bodzianowskiego z udziału na festiwalu performance w Janowcu chciał wcielić się w jego postać, powtarzając typowe dla niego gesty.[6]

Można więc powiedzieć, że prowadzący Galerię Kont wykazał się wielokrotnie intuicją artystyczną, chociaż jego działalność nie była nastawiona na promowanie młodych artystów w oficjalnym obiegu sztuki. Dariusz Korol w wywiadzie na temat tej galerii przyznaje, że nie miała ona takich możliwości, za to jej wartość tkwiła w czym innym:

„Myślę, że w takim sensie galeria nikomu nie pomogła. Kiedyś uważałem, że to jej wada, ale dzisiaj myślę inaczej. Tu jest zupełnie jasna sytuacja. I wiadomo, że ten, kto decyduje się zrobić wystawę w Koncie, nie może upiec wielu pieczeni na jednym ogniu, bo tu nie wchodzą w grę żadne komercyjne sprawy".[7]

Zaletą Galerii Kont była możliwość swobody eksperymentowania ze sztuką. Istotne jest również to, że starano się prezentować działania charakteryzujące się postawami krytycznymi w stosunku do sztuki czy zagadnień społecznych, unikano zaś pokazywania sztuki formalistycznej oraz estetyzowania. Jednak działania zaangażowane w kwestie społeczne w Galerii Kont nie były bezpośrednią krytyką charakterystyczną dla sztuki krytycznej, ponieważ Kont odżegnywał się od wszelkich ideologii.

Alternatywą wobec sztuki estetyzującej miała być sztuka, która nie chowa się za artefaktami, podkreśla obecność artysty oraz bezpośrednio wyraża jego postawę życiową. Wystąpienia w Galerii Kont często miały charakter refleksji nad rolą galerii i sztuki, co świadczyło o podchodzeniu z dystansem do samej twórczości. Za przykład tak wyrażanej postawy krytycznej został uznany Jarosław Koziara, o którym w jednym z katalogów galerii Kont Łukasz Guzek pisał: „Diagnoza ujawnia patologię otoczenia artystycznego, w jakim pojawiają się prace Jarosława Koziary. Jest nią estetyka formalistyczna, wyznanie wiary kulturalnych ludzi. Postawa Jarosława Koziary anarchizuje dominujące w obiegu kultury estetyczne podejście do sztuki. Jest postawą krytyczną, zmuszającą albo do rewizji światopoglądu artystycznego, albo do odrzucenia jej w całości."[8] Jarosław Koziara, będący w latach dziewięćdziesiątych jednym z członków rady artystycznej, miał w Koncie wiele wystaw i wystąpień, w których prowadził eksperymenty z konwencjami sztuki, testując jej

granice. Na wystawie *Serw-art* rozkładając na podłodze serwetki ze swoimi rysunkami, badał, „czy da się zdeptać sztukę", zaś podczas jednego ze swoich performance chciał podważyć rolę artysty i galerii w kreowaniu wrażeń estetycznych i odwrócić sytuację między widzem a artystą.[9]

Gry z konwencjami prowadził również Wojciech Kowalczyk, który w Galerii Kont miał wystąpienie *Alo-Art (Rzeźba Teoretyczna, Antyrzeźba Teoretyczna)*. Był to performance, podczas którego artysta prezentował swoje rozumienie dzieła artystycznego, np. jak pisał o *X X X 6*: „to wykonanie rzeźby ze zdrowego zęba w mojej jamie ustnej, w związku z czym staje się ona najmniejszą w świecie galerią, prezentującą NAJCZĘŚCIEJ KONSERWOWANĄ RZEŹBĘ NA ZIEMI."[10] Na szczególnej granicy sztuki i życia znalazł się *The Love Project* Iwony Majdan, który polegał na przeprowadzeniu castingu na męża w różnych miastach Polski. Nagrodą miał być bilet do Kanady, gdzie artystka mieszka razem z rodziną. Galeria Kont ze swoimi działaniami wychodziła również w przestrzeń miejską. Instalacja Miry Boczniowicz i Andrzeja K. Urbańskiego pt. *Podwójna dawka obrazu – barwa czerwieni* próbowała przełamać opozycję galeria – miasto, prowokując sytuację, w której przechodzień stałby się odbiorcą sztuki. W różnych nietypowych miejscach, np. na murach budynków, znalazły się tabliczki z napisami dotyczącymi kultury, między innymi: „Cierpienie jest źródłem kultury", „Prawdy nie można skopiować" czy „Czas jest źródłem obrazów".[11]

Artyści wykorzystujący medium malarskie również często w swoich prezentacjach w Galerii Kont eksplorowali tematykę odbioru sztuki. Realizacje Dariusza Korola zacierały granicę tego, co widzialne, a co niewidzialne, między sztuką a niesztuką. W projekcie *Obrazy mówione*, współrealizowanym z Łukaszem Guzkiem, artysta wykorzystywał pamięć ludzką jako jedyne źródło wiedzy o swoich obrazach. Podczas wystawy siedem osób, które wcześniej widziało jego obrazy, opowiadało o nich gościom galerii. Z kolei w jednym ze swoich performance uchwycił moment, kiedy zapalają się uliczne latarnie, których światło zmienia obraz tego, co widoczne na co dzień. Podobny, konceptualny charakter miała również wystawa Kamila Kuskowskiego *Muzeum*, na której znalazło się kilkanaście monochromatycznych obrazów w ozdobnych ramach, do których zostały dołączone opisy obrazów z Muzeum Sztuki w Łodzi oraz wystawa malarstwa Izabeli Chamczyk *Kto ogląda moje malarstwo?* z licznymi główkami plastikowych lalek przytwierdzonymi do podłogi Galerii.[12]

W programie Galerii Kont pojawiały się również wydarzenia skupiające się na konkretnych zagadnieniach artystycznych, które wprowadzały porządek w często spontaniczne działania wystawiennicze. W 2008 roku zainicjowany został cykl *Wiosenne odświeżanie… – prezentacje młodych artystów*, dla którego inspiracją był zwyczaj wykonywania wiosennych porządków. Miał on zwrócić uwagę na postawy artystyczne, które odświeżały oblicze sztuki, poddając przy tym refleksji temat sztuki młodej. Przewrotny był wybór Janusza Łukowicza – artysty, który w Galerii Kronika w Bytomiu wręczył sobie Paszport *Polityki*, fałszując jednocześnie swoją datę urodzenia. W *Wiosennym odświeżaniu…* wzięła udział absolwentka Wydziału Artystycznego UMCS Paulina Sadowska, której wystawa *Miś Uszatek – tylko dla dorosłych* poruszała zagadnienie reminiscencji dzieciństwa, czy doktorantka UMK w Toruniu Justyna Gruszczyk z wystawą *Moje różowe życie*, w której podejmuje grę z widzem, wykorzystując zmysł za jako środek artystyczny. W ramach tego cyklu pojawiło się również spotkanie z tworzącym silikonowe rzeźby Tomaszem Mrozem, podczas którego zostały zaprezentowane dokumentacje wideo jego dotychczasowych realizacji, a także pokaz filmów Kamila Wnuka krytykujących środowisko artystyczne uczelni i schematyzm, w który zostają wtłoczeni studenci w procesie nauczania.[13]

Kontynuacją zainteresowań artystami poszukującymi był również cykl *Czysty obraz*, dla którego inspiracją stał się tekst Piotra Sakowskiego *Brudny obraz*. Tytułowy *Czysty obraz* był opozycją wobec opisywanego przez Sakowskiego „brudnego obrazu", poprzez swój minimalizm i oderwanie od rzeczywistości. Wystawa *Proces* w Galerii Kont w przypadku Sakowskiego była gestem powtórzonym, mającym już miejsce w historii sztuki, jednak miał on wymiar osobistych poszukiwań twórczych, które doprowadziły go do

radykalizmu działania. Na wystawie znalazły się więc jedynie tytuły obrazów. W ramach cyklu pojawił się również duet artystyczny Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca, którzy w swojej twórczości odnosili się często do kwestii świadomości ekologicznej oraz naturalnych procesów biologicznych. Projekt *OFF* zwracał uwagę na nadmiernie zużywanie energii elektrycznej w działalności wystawienniczej. Symbolicznym zwieńczeniem cyklu *Czysty obraz* była wystawa *Hommage à Stanisław Dróżdż* będąca spontaniczną reakcją na wiadomość o śmierci Stanisława Dróżdża. Na wystawie wykorzystano dzieła znajdujące się w kolekcji Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Jednocześnie był to hołd złożony sztuce konceptualnej, bardzo ważnej w historii życia artystycznego Lublina, z czasem również dla Galerii Kont.[14]

Wynikiem *Czystego obrazu* był cykl wystaw *Obraz natury*, który skupiał się na czerpaniu inspiracji bezpośrednio z natury czy wykorzystywaniu procesów biologicznych w twórczości artystycznej, jak na przykład w pracach Łukasza Głowackiego, które dotyczą kwestii fizyczności obrazu i jego dematerializacji. Zaprezentowany został również projekt Piotra Korola *Proces – Przestrzeń – Rytm* trwający od 3 kwietnia 2007 roku do 11 marca 2009 roku. Wynikiem jego pracy było dwadzieścia reliefowych obrazów i dziesięć obrazów na płótnie, które były tworzone poprzez wykorzystanie prawa grawitacji, czyli w tym wypadku tworzenia się zacieków z farb. Z kolei Aleksandra Rosochacka na swojej wystawie grafik pt. *Stado*, poruszającej kwestię personifikacji zwierząt, poprosiła wszystkich gości o pojawienie się na wernisażu ze swoimi zwierzętami.[15]

Działalność artystyczna Galerii Kont dawała wyraz zainteresowaniom sztuką współczesną również poprzez tworzenie cykli wykładów. Za sprawą prezentacji Kazimierza Piotrowskiego *Dowcip i władza sądzenia (asteizm w Polsce)* premierę miała idea_asteizmu w sztuce. Zwracał on uwagę na obecny we współczesnej sztuce dowcip i ironię. Pojawiała się również w Koncie tematyka strategii subwersywnych, które omawiał Łukasz Ronduda podczas spotkania *GAME PATCHING – strategie subwersywne sztuki nowych mediów* w Galerii Kont. Na ten charakter działań artystycznych, będących dekontekstualizacją gotowych obrazów pochodzących z kultury wizualnej, w sposób krytyczny zwracał uwagę Sławomir Marzec, pisząc o wystawie Tomasza Partyki w Galerii Kont, który wykorzystywał gotowe fotografie prasowe, tworząc ironiczne komentarze dotyczące problemów społecznych i politycznych: „Sztuka aktualna, a to raczej niekoniecznie jest określenie pozytywne, przejmuje te nawyki, stając się właśnie przede wszystkim samą interpretacją. I to często interpretacją w radykalnym, Nietzscheańskim sensie, czyli nie tyle ujawniającą nowe aspekty czy rozumienie danego zjawiska, ale warunkującym jego istnienie".[16]

Mimo że Galeria Kont nie była ważnym ośrodkiem opiniotwórczym, lecz kameralnym miejscem spotkań artystycznych, nie unikała zaangażowania w tematy i działania aktualne pod względem artystycznym czy społecznym. Kontekst, kontemplacja, kontestacja – cały czas określały charakter działań Galerii, które odznaczały się zarówno modernistycznym badaniem języka sztuki, jak i postmodernistyczną ironią, przewrotnością, intertekstualnością działań. W latach 1992-2010 Galeria Kont wspierała poszukujące indywidualne postawy artystyczne, co podkreślało podstawową funkcję tego miejsca – możliwość doświadczania sztuki, eksperymentowania, szlifowania postaw artystycznych. Na zakończenie należy również dodać, że tym, co przyciągało artystów do galerii, była również postawa jej kierownika, który nie klasyfikował artystów, z którymi współpracował, ze względu na wiek czy pozycję w świecie sztuki. Zakończenie działalności Galerii Kont w 2010 roku było związane ze zmianą podejścia kierownictwa ACK „Chatka Żaka", w ramach której funkcjonował Kont, do sposobu zarządzania galerią. Problematyczne stały się kwestie formalne, a więc sposób kształtowania programu, który nigdy nie był planowany z dużym wyprzedzeniem, oraz elastyczne traktowanie statutu galerii. Wraz z postępującą profesjonalizacją instytucji ważniejsze stały się wskaźniki efektywności wydarzeń, przedkładanie programów rocznych, rentowność, co tworzyło rzeczywistość, która nie sprzyjała oddolnym inicjatywom artystycznym.

Przypisy

[1] Dariusz Gryczon, rozm. przepr. Marta Ryczkowska.

[2] Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz, red., *Galeria Labirynt 1974-1994* (Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1997), 175-191.

[3] Agnieszka Pindera, „Od samoorganizacji do samodyscypliny," w *Inicjatywy i galerie artystów*, red. Agnieszka Pindera, Anna Ptak, Wiktoria Szczupacka, (Toruń: Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, 2014), s. 52.

[4] Zob. Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria: łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992* (Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000).

[5] Zbigniew Sobczuk, rozm. przepr. Paulina Janczylik, nagranie: styczeń 2016, Lublin.

[6] Na podstawie materiałów archiwalnych Galerii Kont.

[7] Dariusz Korol, *Granica obrazu*, rozm. przepr. Eliza Leszczyńska-Pieniak.

[8] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[9] Jarosław Koziara, rozm. przepr. Paulina Janczylik, nagranie: maj 2016, Lublin.

[10] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[11] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[12] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[13] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[14] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[15] Materiały archiwalne Galerii Kont.

[16] Sławomir Marzec, „Buntownicze ironie w Galerii Kont", *Gazeta Wyborcza*, [Lublin], 3.03.2007, 5.

Bibliografia

Marzec, Sławomir, „Buntownicze ironie w Galerii Kont." *Gazeta Wyborcza*, [Lublin], 3.03.2007.

Mroczek, Andrzej, Męderowicz, Jolanta, red. *Galeria Labirynt 1974-1994*. Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1997.

Pindera, Agnieszka, „Od samoorganizacji do samodyscypliny," w *Inicjatywy i galerie artystów*, red. Agnieszka Pindera, Anna Ptak, Wiktoria Szczupacka, 51-60. Toruń: Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, 2014.

Robakowski, Józef, red. *Żywa Galeria: łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000.

ka-
len-
da-
rium

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/24

Zbigniew SOBCZUK
Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
Paulina JANCZYLIK
Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

GALERIA KONT – KALENDARIUM (1978–2010)

LATA 1978–1981 – PIERWSZY OKRES DZIAŁALNOŚCI GALERII KONT

1978

15–29.IV	Otwarcie Galerii Kont: Marek Andała, Sławomir Gajuś, Władysław Żukowski, Zdzisław Kwiatkowski, Stanisław Koba, Małgorzata Szczur, Janusz Skowron, R. Górski,* H. Kołodziejczyk; wystawa studentów pierwszego roku Grafiki Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS
1.V	Pochód pierwszomajowy: Marek Andała, Sławomir Gajuś, Przemysław Karwowski, Stanisław Koba, Janusz Skowron, Małgorzata Szczur; happening z udziałem założycieli Galerii Kont
29.IV–14.V	Marek Andała, Jolanta Barańska, Włodzimierz Czyż, Jolanta Domańska, Sławomir Gajuś, Ewa Jeziorska, Eugeniusz Józefowski, Przemysław Karwowski, Marzena Kostrzewska, Jolanta Kursa, Grzegorz Kwieciński, Piotr Fałkowski, Barbara Małysz, Wisława Nowak, Zbigniew Nowosadzki, Romanowska, Janusz Skowron, Małgorzata Szczur, Beata Wasilewicz-Szewko, Krzysztof Toczyński, Alina Zachariasz, Alicja Żebrowska; wystawa studentów 1 roku grafiki Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS

1980

16.III	Marek Andała, Przemysław Karwowski, Janusz Skowron, malarstwo i rysunek, Galeria Kont prezentuje, wystawa prac studentów na Uniwersytecie w Debreczynie, Działalność Grupy Aneks

1981

Zamknięcie Galerii Kont z powodu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Kalendarium z tego okresu nie zawiera wszystkich informacji dotyczących działalności Galerii Kont ze względu na brak dostępu do wszystkich materiałów archiwalnych

LATA 1983–1991 – DRUGI OKRES DZIAŁALNOŚCI GALERII KONT

1983

Wznowienie działalności Galerii Kont

Jan Gryka, *Hołd dla Bohatera*, wystąpienie,
Dobrosław Bagiński, Eksplozja Nowego Malarstwa, wykład

1984

Mikołaj Bieluga, malarstwo, Dariusz Walencik, *Dzieła Sztuki*, wystawa,
Mirosław Pyś, Krzysztof W. Sołowiej, *Idź tam gdzie niczyje*, wystawa, wystąpienie,
Anna Kowalska, *IX Muz*, wystawa, Mirosław Pyś, *Alter Ego*, wystąpienie

1985

Ireneusz Woliński, malarstwo, Adam Masłyk, malarstwo, Jerzy Pawluczuk, *Dialog*, rysunek, Zbigniew Woźniak, malarstwo i rysunek

1986

Michał Mielnik, malarstwo, Bernard Nowosad, fotografie, Jerzy Ciurko, Rzeźby, Dariusz Gryczon, Zbigniew Molski, Andrzej Cieszyński, Moje Wilde, wystawa, wystąpienie, Bernard Nowosad, malarstwo, Krzysztof W. Sołowiej, malarstwo, Grupa Riders of the Lost Black Volga (Andrzej Cieszyński, Mirosław Gromada, Dariusz Gryczon, Wiesław Jędruszczak, Małgorzata Klepadło, Zbigniew Molski), wystąpienie, wystawa, Riders of the Lost Black Volga, czyli Rura Gazowa z Nakładką: Mikołaj Bieluga, Małgorzata Klepadło, Wiesław Jędruszczak, Mirosław Gromada, Zbigniew Molski; wystąpienie

Jarosław Wrażeń, malarstwo, Dariusz Gryczon, Black Volga Attack, wystąpienie, Waldemar Tatarczuk, Piękne Madonny, malarstwo, Piotr Konikiewicz, malarstwo, Dariusz Fodczuk, Waldemar Tatarczuk, wystawa, wystąpienie, Jan Gryka, Documenta 8, pokaz slajdów, prelekcja, Grupa Riders of the Lost Black Volga (Dariusz Gryczon, Zbigniew Molski, Wiesław Jędruszczak) wystąpienie na II Lubelskim Festiwalu Malowanek Karuzela, Klub Grześ UMCS, Ein glass heisen tee mit fresher butter und bitte, Festiwal Fama, Świnoujście

1989

Grupa Pierś odSłonięta (Marek Adamczuk, Dariusz Fodczuk, Dariusz Gryczon, Krzysztof W. Sołowiej, Waldemar Tatarczuk oraz goście: Jan Gryka, Zbigniew Molski, Piotr Rogalski, Roman Pukar, Beata Gońda), performances, wystąpienia

1990

I Andrzej Dudek, malarstwo

III Robert Lemke, malarstwo

IV Marek Jakuszewski, obrazy

V Dariusz Fodczuk, Waldemar Tatarczuk, performance

IX Henryk Wysocki, *Obrazy*

1991

19 II Maciej Pisuk, performance

20 II Dariusz Fodczuk, performence

21 II Waldemar Tatarczuk, performance

12 IV Paweł Kwaśniewski, wykład

17 IV Piotr Rogalski, *Pożegnanie z mail-art, grafiką, malarstwem*

29 IV Piotr Rogalski, *Pożegnanie z mail-art, grafiką, malarstwem*

13 V Iza Staręga, malarstwo

5 VI Ewa Zarzycka, spotkanie

15 VI Pożegnanie z Galerią Kont, zakończenie działalności Dariusza Fodczuka i Waldemara Tatarczuka w Galerii Kont, wystawa, Akademickie Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka"

Kalendarium z tego okresu nie zawiera wszystkich informacji dotyczących działalności Galerii Kont ze względu na brak dostępu do wszystkich materiałów archiwalnych

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

LATA 1992–2010 – TRZECI OKRES DZIAŁALNOŚCI GALERII KONT

	1992
26 I	Dariusz Fodczuk, Paweł Kwaśniewski, *2x2 performance*
1–15.II	Jarosław Wójcik, malarstwo
24.II–3.III	Anna Wajdziak, obrazy, rysunek
24.II–3.III	Jarosław Koziara, obraski, rysunki
2.IV	Zbigniew Sobczuk, *Przestrzeń żyjąca*, instalacja-akcja
9.IV	Festiwal Kontperformance: Kazimierz Łyszcz, Agnieszka Kamieńska, Wojciech Kirejczuk, Andrzej Kisiel, Tomasz Klimek, Kamil Selwa
8–10.V	Festiwal Trójkont - performance, graffiti, instalacje: Andrzej Dudek–Dürer, Dariusz Fodczuk, Jacek Grzesiak, Elżbieta Kalinowska, Andrzej Kisiel, Tomasz Klimek, Tomasz Kitliński, Jarosław Koziara, Bogdan Kuc, Paweł Kwaśniewski, Zdzisław Kwiatkowski, Kazimierz Łyszcz, Waldemar Petryk, Kamil Selwa, Małgorzata Staniewska, Zbigniew Warpechowski, Wojciech Zamiara, Ewa Zarzycka
28.V–5.VI	Zbiorowa wystawa malarstwa: Renata Dobrzyńska, Dariusz Grabowski, Krzysztof Grajczak, Dorota Jakubaszek, Monika Struzik, Grażyna Wawer, Małgorzata Wzorek
25–27.IX	Jarosław Koziara, *3 x Koziara*, wystawa, performance, underground concert
10–11.XI	Festiwal Sztuki Nowych Mediów Videokont: Wojciech Bobrowicz, Dariusz Fodczuk, Małgorzata Kazimierczak, Paweł Kwaśniewski, Zbigniew Sobczuk
1–4.XII	Andrzej Kisiel, rysunek
5.XII	Paweł Karpiuk, instalacja-akcja
7–11.XII	Dariusz Grabowski, obrazki, rysunki
12.XII	Rafał Fórmaniak, graffiti
14–18.XII	Zbigniew Sobczuk, *Bicie serca*, performance, rysunek
	1993
10.II	Wojciech Zamiara, *Wystawa – media pomieszane*, performance, czytanie
12–26.III	Andrzej Rachoń, malarstwo
5–9.IV	Joanna Startek, *Cztery kolumny*, instalacja
27–30.IV	Lubelskie Prezentacje Sztuki Video: Gui Bleus, Wojciech Bobrowicz, Grzegorz Borkowski, Enrico Ciceri, Andrzej Dudek–Durer, Waldemar Frąckiewicz, Klaus Groh, Małgorzata Kazimierczak, Mirosław Koch, Barbara Konopka, Grzegorz Król, Paweł Kwaśniewski, Zdzisław Kwiatkowski, Przemysław Kwiek, Zbigniew Libera, Andrzej Partum, Jan Piekarczyk, Mirosław Rajkowski, Józef Robakowski, Krzysztof Skarbek, Zbigniew Sobczuk, Tomasz Stępień, Jacek Szleszyński, Jerzy Truszkowski, Marek Wasilewski, Piotr Wyrzykowski, Wojciech Zamiara, Ewa Zarzycka
1–8.VI	Krzysztof Grajczak, Krzysztof Manerowski, malarstwo
29.VI–7.VII	Darek Grabowski, malarstwo
2–15.X	Zbigniew Sobczuk, *Wokół mediów*, malarstwo, instalacja telewizyjna, filmy wideo

20.X	Andrzej Kisiel, *Intymny kąt*, performance, w ramach prezentacji Kontakty
22–29.X	Joanna Startek, performance, instalacja, w ramach prezentacji Kontakty
10–16.XI	Paulina Grodzińska, *Myśl t1 – t2*, instalacja, w ramach prezentacji Kontakty
17.XI	Wojciech Bobrowicz, Zbigniew Sobczuk, pokaz dokumentacji z Festiwalu Sztuki Video OSTranenie w Dessau, w ramach prezentacji Kontakty
18.XI	Zbigniew Sobczuk, *Videoautoportret*, performance, w ramach prezentacji Kontakty
19.XI	Wojciech Bobrowicz, *Rytuał I*, performance, w ramach prezentacji Kontakty
22–26.XI	Piotr Wysocki, malarstwo, w ramach prezentacji Kontakty
29.XI–3.XII	Katarzyna Curyło, malarstwo, w ramach prezentacji Kontakty
6.XII	*Kóntaktorstwo – działania spujne*: Wojciech Bobrowicz, Katarzyna Curyło, Paulina Grodzińska, Andrzej Kisiel, Beata Kozubal, Zbigniew Sobczuk, Joanna Startek, Piotr Wysocki; w ramach prezentacji Kontakty
9–17.XII	Beata Kozubal, *Wydzielone z obrazu*, wystawa rzeźby w ramach prezentacji Kontakty

1994

30.I	Jarosław Koziara, *Dziś są moje narodziny*, performance
22.II–1.III	Dariusz Chojnacki, Paweł Czerwonka, rysunek i malarstwo
17.III	Dariusz Fodczuk, *Dwa sposoby, dwie wieże*, kwiaty, instalacja, czytanie
22.III	Formacja Totart – Grupa Poetycka Zlali mi się do środka, poezje, filmy wideo
9.IV	Michael Kurzwelly, *Artists in Residence*, prezentacja Międzynarodowego Centrum Sztuki w Poznaniu, dokumentacja wideo, wykład
1.V	Grupa Osoby o nieustalonej tożsamości, *Popularne bez filtra*, poezje
19–25.V	Wojciech Bobrowicz, *Wypukłość*, instalacja foto-wideo
30.V–3.VI	Krzysztof Grajczak, Darek Łukasik, Rafał Pędziwiatr, malarstwo
4–6.X	II Lubelskie Prezentacje Sztuki Video: Krzystof Białowicz, Wojciech Bobrowicz, Andrzej Dudek–Dürer, Ryszard Jędroś, Ryszard W. Kluszczyński, Mirosław E. Koch, Barbara Konopka, Jan Koza, Piotr Krajewski, Witold Krymarys, Anna Kuczyńska i Katarzyna Radkowska, Lech Lechowicz, Grupa Łódź Kaliska Muzeum, Grupa Łyżka Czyli Chili, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Zbigniew Sobczuk, Jacek Szleszyński, Andrzej K. Urbański, Marek Wasilewski, Grupa Wspólnota Leeeżeć, Piotr Wyrzykowski, Wojciech Zamiara
28.XI–7.XI	Arkadiusz Maniuk, karykatury, rysunek

1995

12.I	Dariusz Fodczuk, performance
26.I	Dariusz Korol, performance
21–27.II	Wojciech Bobrowicz, *Granum*, instalacja
16–23.III	Jarosław Koziara, *Sztuka samobieżna...*
28.III	Waldemar Petryk, *Love*, przedstawienie
6.IV	Piotr Wyrzykowski, *Mój system dbania o formę ciała*, performance

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

25–28.IV	Tomasz Karpiński, *Twarze*, rysunek
16–22.V	Dariusz Korol, malarstwo
30.V–2.VI	Zbigniew Sobczuk, *Ptaki*, instalacja wideo
8–20.VI	Piotr Wysocki, malarstwo
11.X	*Sight Media Art From The Middle of Europe*: Virag Csejdy, Calin Dan, Peter Forgacs, Marina Grzinic, Jasna Hribernik, Radu Igazsag, Josif Kiraly, Barbara Konopka, Magda Kubinyi, Don Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Natasa Prosenc, Józef Robakowski, Andras Salamon, Aina Smid, Alexandru Solomon, Andras Solyom, Piotr Wyrzykowski, Wojciech Zamiara, pokaz zestawu filmów wideo przygotowany przez Ninę Czegledy
24–26.X	III Lubelskie Prezentacje Sztuki Video: Adam Abel, Beriou, Wojciech Bobrowicz, Barbara Bortkiewicz, Grupa Łyżka Czyli Chilli, Heure Exquise!, Enrique Fontaniles, Harry Hoppe, Gupa Muzeum Łódź Kaliska, Mirosław E. Koch, Barba Konopka, Małgorzata Kubiak, Przemysław Kwiek, David Larcher, Milla Moilanen, Joanna Niekraszewicz, Marko Peljhan, Zygmunt Rytka, Józef Robakowski, Grupa Spear, Jacek Szleszyński, Formacja Totart, Andrzej K. Urbański, Tamas Waliczky, Piotr Wyrzykowski, Wojciech Zamiara, Alicja Żebrowska
15–23.XI	Agnieszka Stachura, tkaniny
14–21.XII	Dariusz Chojnacki, rysunek

1996

6.III	Wojciech Kowalczyk, *Alo Art*, prezentacja antyrzeźb teoretycznych, performance
13–21.III	Jarosław Koziara, *Serw–Art*
17–25.IV	Jacek Mrozowicz, instalacja
8–10.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 2: Wojciech Bobrowicz, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Dariusz Fodczuk, Paweł Górecki, Wojciech Jaruszewski, Andrzej Kisiel, Kordian Klaczyński, Tomek Klimek, Tomek Klimek & Małgorzata Staniewska, Darek Korol, Jarosław Koziara, Grupa Ogon Żółwia (Anna Baumgart, Norbert Walczak), Waldemar Patryk, Waldemar Tatarczuk, Ewa Zarzycka, Wojciech Zamiara
23–31.V	Arkadiusz Maniuk, malarstwo
19–21.VI	Maria Fidor, instalacja
18–20.X	IV Lubelskie Prezentacje Sztuki Video: Grupa Łyżka Czyli Chilli, Oskar Dawicki, Grupa Łódź Kaliska Muzeum, Barbara Konopka, Sławomir Kulczyński, Bartek Perzyna, Józef Robakowski, Tranzytoryjna Formacja Totart (reprezentowana przez Pawła Konnaka), Andrzej K. Urbański, Grupa Wspólnota Leeeżeć, Piotr Wyrzykowski, Alicja Żebrowska, Wojciech Zamiara oraz Zbigniew Kupisz z pokazem programu WRO/Monitor Polski 96: Adam Abel, Jarosław Kapuściński, Janek Koza, Czesław Minkus, Yach Paszkiewicz, Andrzej K. Urbański, Piotr Wyrzykowski
10–12.XII	Jarosław Koziara, *Jak żyć?*, instalacja
17–18.XII	Zbigniew Sobczuk, *Las*, instalacja

1997

19–26.II	Wiesław Jędruszczak, *Pomiędzy słowem a obrazem*, malarstwo
8–10.IV	Festiwal Sztuki Nowych Mediów Videokont 2: Paweł Górecki, Sławomir Sobczak, Dariusz Kociński
17.IV	Janusz Nusik-Powalski, *Inkarnacjonizm, Supranaturalizm*, wystąpienie teoretyczne
17–22.IV	Janusz Nusik-Powalski, *Medicine Wheel*, wystawa
1–9.V	Andrzej Kot, rysunki tuszem, linoryty, druki ulotne, exlibrisy

15–17.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 3: Ela Bojanowska, Ewa Ciepielewska, Grupa C–75 Laboratorium Sztuki (Bartek Doliński & Darek Kociński), Dariusz Fodczuk, Krzysztof Głębocki, Tomek Kitliński, Andrzej Kisiel, Tomek Klimek & Gorio, Darek Korol & Maciej Sęczawa, Jarosław Koziara, Zdzisław Kwiatkowski, Jola Męderowicz, Jadwiga Mizińska, Jan Rylke, Waldemar Tatarczuk, Grupa Wspólnota Leeeżeć (Michał Gralak, Andrzej Miastkowski, Jacek Poręba), Marcin Szydłowski, Ewa Zarzycka
3–11.VI	Maciej Sęczawa, malarstwo
11–17.X	Tomek Klimek, *Projekcja percepcji*, kolaże
21–27.XI	Janusz Nusik-Powalski, *Eliminantyzm*, wystąpienie, wystawa

1998

29.I–6.II	Magda Mącik, instalacja
10–13.III	Radosław Czarkowski, wystawa malarstwa w ramach projektu GIKONT – wymiana z Galerią GI
17–20.III	Magdalena Gryska, *Energia obrazu*, wystawa malarstwa w ramach projektu GIKONT – wymiana z Galerią GI
25–27.III	Alicja Lewicka, *Żadnych alarmów, żadnych niespodzianek*, instalacja w ramach projektu GIKONT – wymiana z Galerią GI
28.IV–5.V	Andrzej Ciesielski, *Malarstwo i rysunek I*
12–14.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 4: Cezary Bodzianowski, Bartosz Doliński & „Paninina", Dariusz Fodczuk, Paweł Kaszczyński, Dariusz Kociński, Wojciech Kowalczyk, Paweł Kwaśniewski, Miłosz Łuczyński, Dorota Miroń, Anna Płotnicka, Waldemar Tatarczuk, Ewa Zarzycka
6–14.X	Katarzyna Podgórska-Glonti, *Deklinacja*, instalacja
17–25.XI	Tomasz Karabowicz, malarstwo
1–2.XII	*3 x performance*: Barbara Bętkowska, Bartosz Doliński & „Paninina", Wojciech Jaruszewski
15–23.XII	Waldemar Tatarczuk, *Kamienie*, malarstwo

1999

9–18.II	Jerzy Hejnowicz, instalacja
2.III	Dariusz Kociński, performance
17–25.III	Monika Pomian, malarstwo
21–29.IV	Marcin Afrykański, malarstwo
18–19.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 5: Oskar Dawicki, Dariusz Fodczuk, Adam Garnek, Sylwia Górak, Marcin Harlender, Dariusz Kociński, Wojciech Kowalczyk, Grupa Janga Studio (Miłosz Łuczyński, Mateusz Moczulski), Jarosław Koziara, Eugen Proba, Kicia Puch, Waldemar Tatarczuk, Grupa Wspólnota Leeeżeć (Andrzej Miastkowski, Michał Gralak)
18–26.XI	Maciej Sęczawa, malarstwo

2000

27.I–7.II	Arkadiusz Sylwestrowicz, malarstwo
17–29.II	Anna Tyczyńska, *Przemiany*, instalacja
10–17.IV	Jarosław Koziara, *Sztuka samobieżna 2*, obiekty

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

28.IV–10.V	Dariusz Kociński, instalacja
15–23.VI	Aneta Fijołek, *Materace do zawieszania*, malarstwo
19–22.X	Europejski Festiwal Sztuki Performance i Nowych Mediów ARTKONTAKT: program główny festiwalu: Janusz Bałdyga, Jerzy Bereś, Cod Act, Esther Ferrer, Izabela Gustowska, Volker Hamann, Leszek Knaflewski, Zdzisław Kwiatkowski, Alastair MacLennan, Paul Panhuysen, Kiril Panteleew, Józef Robakowski, Seppo Salminen, Zbigniew Warpechowski, Ewa Zarzycka, Martin Zet; program otwarty: festiwalu: Michał Bujnicki, Jagna Ciuchta, Dariusz Fodczuk, Łukasz Głowacki, Sylwia Górak, Paweł Kaszczyński, Dariusz Kociński, Waldemar Pranckiewicz, Przemysław Sanecki, Marek Sienkiewicz, Marcin Szydłowski; program towarzyszący festiwalu: Ryszard W. Kluszczyński – pokaz dokumentacji performance: Kinga Araya, Luc Courchesne, Agnes Hegedus, Christa Sommerer/Laurent Mignonneau, Stelarc i inni; Grupa Łyżka Czyli Chilli (Tomasz Waciak Wójcik, Michał Maria Mendyk, Tomasz Trzos Trzos) – pokaz filmów; Cyberhuman Stelarc – dokumentacja z Festiwalu WRO; współpraca organizacyjna z Ośrodkiem Sztuki Performance i Centrum Kultury w Lublinie

2001

21–30.III	Sławomir Brzoska, instalacja
19–30.IV	Wojciech Zasadni, *Środowisko naturalne*, obiekty
21.V–6.VII	Dariusz Korol, environement
8–9.VI	Festiwal Sztuki *Konsensus Miejsce–Sztuka–Działanie*: Leszek Hetman, Tomasz Klimek, Kobas Laksa, Małgorzata Nowakowska, Radosław Nowakowski, Zbigniew Oleszczuk, Bartek Reszelski, Piotr Saran; współpraca organizacyjna z Bartkiem Dolińskim
10–24.X	Marc Atkins, *Fields of the invisible*, instalacja fotograficzna
4–8.XII	Festiwal Sztuki Nowych Mediów Videokont 3: Roman Dziadkiewicz, Sebastian Grzesiak, Dariusz Kociński, Grupa Low-Res (Artur Gogołkiewicz, Marek Jabłoński, Joanna Maltańska), Konrad Smoleński, Viola Tycz

2002

22.II–8.III	Mariusz Sołtysik, *Przestrzeń intymna*, instalacja wideo
26.II	Zbigniew Kupisz, WRO 01 – *Ekrany / Screens*, wybór filmów z Festiwalu WRO, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
19.III	Yach Paszkiewicz, Yach Film Festiwal, wybór filmów z Festiwalu Yach Film, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
21.III–3.IV	Rafał Bujnowski, *Graboszyce*, obiekty malarskie
17–30.IV	Mira Boczniowicz (mbo) i Andrzej K.Urbański (artau), *Podwójna dawka obrazu – barwa czerwieni*, poezja konkretna; mbo – instalacja w przestrzeni galerii; artau – działanie w przestrzeni miejskiej
10.V	Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka ery cyfrowej*, wykład i pokaz, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
21–23.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 6: Cezary Bodzianowski, Dariusz Fodczuk, Dariusz Kociński, Wojciech Kowalczyk, Aleksandra Kubiak, Paweł Kwaśniewski, Płytki Group (Tomasz Cebo, Tomasz Mróz, Tomasz Partyka, Radosław Szlaga), Grupa Samploza Lab Anssample (Mariusz Jura, Jarosław Kujda, Marek W. Szpak), Anna Płotnicka, Karolina Wiktor
5.VI	Łukasz Ronduda, *Game patching – strategie subwersywne sztuki nowych mediów*, wykład i pokaz, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
19–30.VI	Monika Pich, *Dyplom 2002*, instalacja fotograficzna
4–18.X	William Seeto, *Retinal Displacement*, instalacja fotograficzna
21.XI	Iwona Majdan, *The Love Project*, performance, działanie społeczne
4.XII	Kinga Araya, *A Sighting Tour: The walk/Wycieczka turystyczna: Spacer*, happening
16.XII	Dariusz Korol, Zbigniew Sobczuk, Documenta 11 – dokument, pokaz dokumentacji z Documenta 11 w Kassel

2003

23.I	Mariusz Jodko, *Entropia i inne wariacje*, pokaz prac artystów medialnych ze środowiska wrocławskiego, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
7.III	Łukasz Guzek i Efka Szczyrek, *www.spam.art.pl*, prezentacja pisma internetowego ArtInfo i netowych projektów artystycznych, w ramach cyklu Media Art Kontakt prezentuje
3–9.IV	Konrad Smoleński, *System Error*, instalacja multimedialna, projekcja audio-wideo
15.IV	Festiwal Sztuki Nowych Mediów Videokont 4: Jakub de Barbaro, Łukasz Guzek, Małgorzata Jankowska, Dariusz Kociński, Igor Krenz, Efka Szczyrek, Wojciech Zamiara, Vj Kubaka & Dj Dokuro
29–30.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 7: Michał Bujnicki, Dariusz Fodczuk, Artur Grabowski, Alice Hexer, Max Hexer (Jerzy Truszkowski), Dariusz Kociński, Barbara Konopka, Jarosław Koziara, Paweł Kwaśniewski, Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), Grupa White Beet (Peter Prema Kala, Seba Napierała, Romuald Aldo Kizeweter)
7.XI	Zbigniew Sobczuk, la Biennale di Venezia, pokaz dokumentacji z 50. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji
11–23.XII	Tomasz Matuszak, *Wystawa, której nie było*, fotografia

2004

26.II–11.III	Grzegorz Drozd - Zmiana Organizacji Ruchu, *Przestrzeń skonstruowana*, instalacja, działanie w przestrzeni mentalnej
8.III	Grupa OOFF.OURO, *Climax/Project: The vision of the world through an instant*, performance
6.V	Zbigniew Sobczuk, 3. Berlin biennale, pokaz dokumentacji z 3. Biennale w Berlinie
26–28.V	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance 8: Brendan Coyle, Dariusz Fodczuk, Angelika Fojtuch, Łukasz Głowacki, Peter Grzybowski, Leszek Knaflewski & Konrad Smoleński, Dariusz Kociński, Monika Pudlis, Przemysław Sanecki, Antoni Szoska
26.XI	Tatiana Czakalska, Leszek Golec, *The favorite action*, performance
14–21.XII	Dariusz Korol, *Obrazy*, projekt

2005

3–11.II	Łukasz Głowacki, *Introwersja*, instalacja
8.III	Efka_S (Ewa Szczyrek) i Grupa Exgirls (Magdalena Ujma i Joanna Zielińska), *Antykoncepcja*, pokaz gry komputerowej
7–28.IV	*Dariusz Fodczuk, Prywatna mitologia, obiekty*
18–30.V	Radosław Bułtowicz, Tomasz Sikorski, *2 x instalacja*
2–16.VI	Dariusz Kociński, *02.06.2005*, instalacja
29.XI	Piotr Krajewski, *WRO 05 in Tour*, pokaz prac wideo-art, wybór z programu XI Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 05, w ramach Festiwalu Videokont 5
29.XI–4.XII	Łukasz Ogórek, *Obraz*, realizacja ekranowa, w ramach Festiwalu Videokont 5
6.XII	Małgorzata Jankowska, *Video Narracje*, pokaz prac video, wybór z programu Festiwalu Spotkania Pracowni w Galerii Wozownia w Toruniu, w ramach Festiwalu Videokont 5
6–11.XII	Mateusz Pęk, *Projekt TechnoSakralizacji Kościoła Katolickiego*, instalacja wideo, w ramach Festiwalu Videokont

2006

9.I	Józef Robakowski, *Nowe Energie Wideo*, pokaz prac wideo-art, wybór własnych filmów oraz młodych polskich artystów, w ramach Festiwalu Videokont 5
9–14.I	Dominik Jagodziński, *120x*, instalacja, w ramach Festiwalu Videokont 5

16.I	Łukasz Ronduda, *Pomiędzy sztuką a polityką*, wykład i pokaz filmu Critical Art Ensemble i RTMark/Yes Men, w ramach Festiwalu Videokont 5
16–21.I	Laura Pawela, *Pokaz kilku prac*: projekcja filmu *Łazienka* oraz prezentacja lightboxów z wybranymi pracami projektu *Reallaura*, w ramach Festiwalu Videokont 5
2.III	Zbigniew Sobczuk, la Biennale di Venezia, pokaz dokumentacji z 51. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji
30.III	Kazimierz Piotrowski, *Izm, Teizm, Ateizm, Asteizm*, pokaz, wykład i komentarz do filmów
30.III–12.IV	Kamil Kuskowski, *Egzorcysta X*, malarstwo, projekcja filmu
20.IV	Joanna Polak, autorski pokaz animacji oraz prezentacja prac studentów z pracowni multimedialnej Instytutu Sztuk Pięknych WA UMCS, w ramach suplementu Festiwalu Videokont 5
20–27.IV	Anna Chmielnik, *Śniący*, instalacja wideo, w ramach suplementu Festiwalu Videokont 5
14.XII	Festiwal Sztuki Performance Kontperformance Spot: Janusz Bałdyga, Dariusz Fodczuk, Angelika Fojtuch & BBB Johannes Deimling, Dariusz Kociński, Przemysław Sanecki

2007

16–26.I	Łukasz Krankiewicz, *it's just a pixel*, instalacja multimedialna, net-art
1–16.III	Tomasz Partyka, malarstwo
19.IV–8.V	Izabela Chamczyk, *Kto ogląda moje malarstwo?*, instalacja
19.V	Festiwal Sztuki Performance w Janowcu W Kuchni Złotników, czyli alchemia sztuki: Janusz Bałdyga, Łukasz Głowacki, Wojciech Kowalczyk, Jarosław Koziara, Paweł Kwaśniewski, Ewa Świdzińska, współpraca organizacyjna z Muzeum Zamek w Janowcu – Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym
31.V	Krzysztof Jurecki, *Suplement do historii filmu eksperymentalnego i wideo w Polsce (1983–2005)*, pokaz i wykład
12.IX–12.X	Kamil Kuskowski, *Muzeum*, malarstwo, audio guide
22.XI	Zbigniew Sobczuk, *ARTrip part 1*, pokaz dokumentacji z Documenta 12 w Kassel oraz z Praguebiennale 3 w Pradze
28.XI	Krzysztof Dobrowolski, *WRO in Tour*, wybór prac z konkursu 12 Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 07 we Wrocławiu
13.XII	Zbigniew Sobczuk, *ARTrap part 2*, pokaz dokumentacji z 52. Biennale w Wenecji

2008

27.II	Ewa Zarzycka, *Ludzie mówią mi, że...*, performance
28.II	Szuwarski 313, *Metaobecność*, performance
28.II	Łukasz Guzek, *Co to jest sztuka performance? – przyczynki do definicji*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA!, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
29.II	Magdalena Linkowska, wprowadzenie do spotkania autorskiego z Józefem Robakowskim, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
1.III	Józef Robakowski, spotkanie autorskie i promocja książki *Józef Robakowski – Obrazy Energetyczne. Zapisy Bio – Mechaniczne 1970–2005*, prowadzenie: Piotr Krajewski, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana oraz cyklu Artyści Lubelskiej Kolekcji, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
6–15.III	Paulina Sadowska, *Miś Uszatek – tylko dla dorosłych*, obiekty i kolaże, w ramach cyklu Wiosenne odświeżanie... – prezentacje młodych artystów
26.III	Kazimierz Piotrowski, *Dowcip i władza sądzenia (asteizm w Polsce)*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA!, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
10–18.IV	Justyna Gruszczyk, *Moje różowe życie*, instalacja zapachowa, w ramach cyklu Wiosenne odświeżanie... – prezentacje młodych artystów
23.IV	Ewa Świdzińska, performance, wystawa fotografii

24.IV	Krzysztof Jurecki, spotkanie autorskie i promocja książki *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, prowadzenie: Sławomir Marzec, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana
8.V	Tomasz Mróz, *Historie anormalne*, spotkanie autorskie, pokaz filmów i dokumentacji, w ramach cyklu Wiosenne odświeżanie... – prezentacje młodych artystów
20.V	Robert Oleś i Andrzej Tomaszewski, *Kształty słów, zdań i książek. Refleksje po lekturze książki Roberta Bringhursta Elementarz stylu w typografii*, spotkanie i promocja książki, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana
2.VI	Ryszard W. Kluszczyński, *Wprowadzenie do sztuki interaktywnej*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA!, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
5–20.VI	Janusz Łukowicz, *Moje szczęśliwe numerki*, instalacja, w ramach cyklu Wiosenne odświeżanie... – prezentacje młodych artystów
7.VI	Kamil Wnuk, spotkanie autorskie i pokaz filmów, w ramach cyklu Wiosenne odświeżanie... – prezentacje młodych artystów
19.VI	Magdalena Linkowska i Zbigniew Sobczuk, *BB5 bez cienia wątpliwości*, pokaz dokumentacji z 5. Berlin Biennale
28.IX	Svein Hatløy oraz asystenci i studenci z Bergen Arkitekt Skole w Norwegii, spotkanie i dyskusja panelowa wraz wykładami Svein'a Hatløy'a i Magdaleny Linkowskiej
20–31.X	Grzegorz Kowalski z Pracownią, *Obiekty i projekcje*, wystawa w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, w ramach sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
24–25.X	Sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, sesja naukowa w Instytucie Nauk o Ziemi UMCS: dr Czesław Bielecki, Hristina Ivanoska, prof. Piotr Juszkiewicz (moderator), prof. Małgorzata Kitowska-Łysiak, prof. Grzegorz Kowalski, Tomasz Kozak, Eva Kun, dr Marcin Lachowski, Hubert Mącik, dr Łukasz Ronduda, dr Andrzej Szczerski; pokaz filmów w Centrum Kultury w Lublinie: Artur Żmijewski, *Sen Warszawy*, Grupa PSF, *Forma Otwarta jako passe-partout patriarchatu?*; współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
24–27.X	Grupa Pawilon Stabilnej Formy (Cezary Klimaszewski, Tomasz Kozak i Tomasz Malec), *PSF - dobra rada*, wystawa w mieszkaniu prywatnym Michała Ławnikowicza i Anny Wojewódki, w ramach sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
24.X–5.XI	Agnieszka Polska, *Obiekty*, wystawa w Galerii Rybna 4 Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w ramach sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
24.X–6.XI	Adam Spychała, *Clues to our past and future existence*, wystawa w Państwowym Muzeum na Majdanku, w ramach sympozjum *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
24.X–7.XI	Yane Calovski i Hristina Ivanoska, Oscar Hansen's Museum of Modern Art, wystawa w Galerii Kont (ACK UMCS), w ramach Sympozjum Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
2.XII	Alina Zazimko, *Ukrainian contemporary art: nature and content,* wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
3.XII	Ianina Prudenko, *Media-art in Ukraine. A new genaration*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
10.XII	Borut Vogelnik (IRWIN), *East Art Map*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
11.XII	Stevan Vukovic, *Reclaiming Confiscated Histories: Art in the post – Yugoslavian Context*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
16.XII	Dan Perjovschi, *Permanent Marker*, pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych
17.XII	Zofia Machnicka, *Współczesna sztuka rumuńska*, wykład i pokaz, w ramach cyklu jaka? SZTUKA! Sztuka Wschodniej Europy?, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

	2009
16.I	Sławomir Marzec, *Sztuka, czyli wszystko – krajobraz po postmodernizmie*, promocja książki, spotkanie – prowadzenie: Krzysztof Jurecki i Marcin Lachowski, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana
16–30.IV	Piotr Sakowski, *Proces*, w ramach cyklu Czysty Obraz
28.IV	Jarosław Denisiuk, *Notatnik Robotnika Sztuki 1972-1973*, promocja książki, spotkanie – prowadzenie: Lech Lechowicz, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana
21.V–2.VI	Tatiana Czekalska, Leszek Golec, *OFF*, projekt (navi): Czekalska + Golec*; performance: Zbigniew Sobczuk; w ramach cyklu Czysty Obraz
29.V	Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), *Rozdział* LXXVIII, performance, promocja książki *Grupa Sędzia Główny* – prowadzenie: Karol Sienkiewicz, w ramach cyklu ARTBOOK, sztuka czytana, współpraca organizacyjna z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych i Warsztatami Kultury w Lublinie
4–18.VI	*Hommage à Stanisław Dróżdż*, wystawa, w ramach cyklu Czysty Obraz
22.X–5.XI	Aleksandra Rosochacka, *Stado*, w ramach cyklu Obraz Natury
2–9.XII	Paweł Janicki, *WRO 09 Expanded Tour*, wystawa, pokaz filmów, wybór z programu Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 09 we Wrocławiu
3.XII.2009	Łukasz Głowacki, *Obrazy Wzbudzone*, w ramach cyklu Obraz Natury
	2010
21.V–4.VI	Piotr Korol, *Proces – przestrzeń – rytm*, z cyklu Obraz Natury

	Wydarzenia współtworzone z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych i Warsztatami Kultury w Lublinie:
16.VII–15.VIII	*Siła Sztuki*, pierwsza przekrojowa prezentacja polskiej sztuki współczesnej na Ukrainie na bazie dzieł z kolekcji sztuki współczesnej Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Lwowskim Pałacu Sztuki we Lwowie, współpraca organizacyjna: Lwowski Pałac Sztuki, Centrum Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej we Lwowie, Galeria Dzyga we Lwowie, Lwowska Galeria Sztuki
23–25.VIII	*Siła Sztuki*, międzynarodowe sympozjum poświęcone tworzeniu kolekcji sztuki współczesnej na bazie polskiego programu Znaki Czasu, w ramach Tygodnia Sztuki Aktualnej we Lwowie, współpraca organizacyjna: Lwowski Pałac Sztuki, Galeria Dzyga we Lwowie
2.IX–10.X	*Interaktywny Plac Zabaw*, prezentacja wystawy przygotowanej przez Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu w Warsztatach Kultury w Lublinie
20.X–2.XII	*atomy+bity*, cykl pokazów, wystaw, spotkań i wkładów poświęconych kulturowym znaczeniom i artystycznym reprezentacjom technologii cyfrowych w Galerii Lipowa 13 Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz w Warsztatach Kultury w Lublinie
13–28.XI	*Limes sztuki*, wystawa na bazie regionalnej, lubelskiej kolekcji sztuki współczesnej LTZSP w Warsztatach Kultury w Lublinie
10.XII	*START! ARCHITEKCI 2010*, wystawa dyplomów magisterskich i inżynierskich absolwentów Wydziału Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej w Warsztatach Kultury w Lublinie, współpraca organizacyjna: Wydział Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej

* Mimo starań nie zawsze udało się ustalić imiona uczestników wydarzeń zwłaszcza w początkowym okresie działalności Galerii Kont. Zapis z inicjałem imienia występował wtedy powszechnie w materiałach informacyjnych galerii.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/25

ENG-
LISH
SUM-
MA-
RIES

Maksymilian WRONISZEWSKI

WYSPA GALLERY (1990–2002)

The article is about the activities of the Wyspa Gallery, which was located in the students' dorm PWSSP (now the Academy of Fine Arts) 13/16 Chlebnicka Street in Gdańsk between 1990 and 2002. The text specifically concerns the activities run by the Gallery in five different venues, in which the so called "community of Wyspa" initiated by Grzegorz Klaman was operating. The article aims to emphasize several issues. Firstly, a formal change that consisted of a shift from the indie towards the more institutionalized activity at the turn of the eighties to the nineties. Secondly, the multifaceted elements of the Gallery – artistic, educational, academic and social. In addition, the various contexts of the time are mentioned: the "new Gdansk school", socially engaged Polish art of the nineties, the idea of a Gdańsk–rooted contemporary art collection that started to emerge as well as publishing initiatives undertaken by the Gallery. The article is concluded with the highly publicized trial of Dorota Nieznalska. After the exhibition of the artist in 2002, the Senate of the AoFA closed the Gallery down.

Paulina JANCZYLIK

KONT GALLERY (1978 – 2010). ART BETWEEN THE PROFESSIONAL AND THE INDEPENDENT

The article concerns the history of the Kont Gallery that existed in Lublin between the years 1978-2010. Its activities can be divided into four periods. The first one was connected with student culture, as the gallery worked within the framework of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. The second period can be named a "laboratory of art" – its characteristics were to search for the new forms of artistic expression. The third period was associated with the activities of the group Riders of the Lost Black Volga. The last one was characterized by the development of professional operating principles. Zbigniew Sobczuk began to lead the gallery in 1992. During his leadership the gallery had a specific organizational framework, budget and archive. On the other hand, the gallery avoided the formalizing of activities, preferring to act spontaneously, risk-taking in the choice of artists and developing extensive cooperation with the other galleries in Poland. In general the gallery did not have a formal program, but the main area of its interest were the new tendencies of contemporary art such as neo-expressionism, video art and performance art. The article gives examples of the independent artistic works and performances presented in the gallery, which referred critically to the social and political reality of the times. It also offers a detailed chronology of exhibitions, festivals and other events taking place in the gallery in the years 1978-2010.

GALERIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/26

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO **DOKUMENTY ARTYSTÓW 2**

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY **ARTISTS' DOCUMENTS 2**

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI **DOCUMENTS d'ARTISTES 2**

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Z upływem czasu dzieło sztuki może stać się dla historyka cennym dokumentem; ale czy dokument w dosłownym znaczeniu – archiwalna fiszka, nagranie, znalezione na strychu stare zdjęcie, telegram, dokument administracyjny, jakikolwiek druk itp. – może stać się dziełem, a jeśli tak, to pod jakim warunkiem? Sztuka współczesna dostarcza licznych tego typu przykładów, odkąd artyści posługują się dokumentem jako materiałem, z którego powstają dzieła. Najpierw wykorzystywano dokument ze względu na jego formę, jak ma to miejsce już w kubistycznych kolażach, później ze względu zarówno na formę jak i na zawartość informacyjną dokumentu, jak ma to miejsce w przypadku fotografii z czasów wojny, jakimi Władysław Strzemiński posłużył się we wspaniałej serii *Moim przyjaciołom Żydom*[1] (1945). Wreszcie, począwszy od lat pięćdziesiątych, artyści posługują się dokumentami jako dokumentami, to znaczy ze względu na wartość dokumentalną, jakiej są one nośnikami; takie są kolaże sytuacjonistów, którzy tytuły i treści artykułów prasowych wprowadzają w nowe konteksty, modyfikując ich pierwotne znaczenia;

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and ran the A4 Gallery in Łódź in the 1970s. A gallery dedicated to him was opened in 2012 in the *Art and Documentation* journal. Since 2018 the gallery has been curated by Leszek Brogowski.

Over time, a work of art can become a valuable document for a historian; but can the document in the literal sense - archival file, recording, old photo found in the attic, telegram, administrative document, any print, etc. - become a work of art, and if so, under what condition? Contemporary art provides numerous examples of this type, since artists use the document as a raw material from which arises the work. First, the document was used because of its form, as already used in Cubist collages, later because of both the form and the information content of the document, as in the case of war photographs, which Władysław Strzemiński used in the great series *To My Friends the Jews*[1] (1945). Finally, from the 1950s, artists use documents as documents, that is, because of the documentary value they carry; such are the situationist collages, who bring the titles and content of newspaper articles into new contexts, modifying their original meanings; that's the meaning of the dictionary definitions of Joseph Kosuth, the surveys and inquiries of Hans Haacke on the issues of market manipulation, and whether the library index cards, brochures and books by Lefevre Jean Claude developed on the basis of the LJC Archives.

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

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.

Avec le temps qui passe, une œuvre peut devenir pour l'historien un précieux document ; mais un document à proprement parler – une fiche d'archives, un enregistrement, une vieille photographie trouvée au grenier, un télégramme, un document administratif, un imprimé quelconque, etc. – peut-il devenir une œuvre, et si oui, à quelle condition? L'art contemporain fournit nombre d'exemples de ce type de situations dès lors que les artistes s'en servent comme matière de leurs œuvres. D'abord comme une forme, tel est déjà le cas des collages cubistes, ensuite comme forme et document à la fois, tel est déjà le cas par exemple des photographies que Władysław Strzemiński utilise dans la magnifique série *À mes amis les Juifs*[1] (1945). Enfin, à partir des années 1950, les artistes utilisent le document en tant que document, c'est-à-dire eu égard au contenu d'information qu'il véhicule. Tels sont déjà les collages situationnistes qui détournent les titres et les contenus d'articles de presse, telles les définitions tirées du dictionnaire chez Joseph Kosuth, telles les enquêtes quasi policières de Hans Haacke, tels encore les fiches, brochures et livres chez Lefevre Jean Claude.

taki sens mają słownikowe definicje Josepha Kosutha, ankiety i dochodzenia Hansa Haacke w kwestiach manipulacji rynkowych, czy fiszki, broszury i książki Lefevre Jean Claude'a opracowane na podstawie LJC Archives.

Jeśli chodzi o sposoby teoretycznego ujęcia tej tendencji do posługiwania się dokumentem w sztuce konceptualnej, skonstatować trzeba istotne wątpliwości i wahania, rozpościerające się miedzy próbą poddania dokumentu prawom estetyki, aż po całkowite odrzucenie prawomocności ocen estetycznych w sztuce. Benjamin H. D. Buchloh wprowadza słynne pojęcie „estetyki administracji", która jego zdaniem zastąpiła nie tylko tradycyjną „estetykę atelier", ale także estetykę świata „produkcji przemysłowej i konsumpcji", właściwej sztuce pop artu: sztuka konceptualna przyjęła zdaniem Buchloha „estetykę organizacji administracyjnej i prawniczej oraz zaświadczeń instytucjonalnych."[2] Ale czy sztukę pojęciową można zdefiniować w sposób przekonujący przez pryzmat estetyki? Pytanie o to jest tym bardziej potrzebne, że uważny obserwator sceny artystycznej tamtych lat, krytyk sztuki Harold Rosenberg, zastanawiał się wówczas nad tym, czy sztuka konceptualna nie prowadzi raczej do „odestetyzowania sztuki": takie prace byłyby zdaniem Rosenberga przeznaczone „w sposób istotny na strony książek".[3] Ta konfrontacja przeciwstawnych stanowisk teoretycznych – i ideologicznych – jest źródłem licznych pytań o to, czym jest dokument i książka, ale także o to, jaki sens przypisać dziś sądom estetycznym na terenie sztuki?

Celem galerii dokumentu jest prezentowanie prac, które wzbogacają refleksję na temat warunków możliwości, w jakich sztuka mogłaby zrealizować odwieczne marzenie filozofów, którzy chcieli dostrzegać w niej ucieleśnienie myśli. Pogranicze sztuki i dokumentu jest uprzywilejowanym terenem doświadczeń, gdzie hipoteza taka wystawiona zostaje na próbę.

As for the theoretical approach to this tendency to use a document in Conceptual Art, one must understand the significant doubts and hesitations between the attempt to subject the document to the principles of aesthetics, and to completely reject the legitimacy of aesthetic judgments in art. Benjamin H. D. Buchloh introduces the famous notion of "aesthetic administration" which in his opinion replaced not only the traditional "aesthetic studio", but also the aesthetics of the world of "industrial production and consumption", proper to Pop Art: according to Buchloh, Conceptual Art adopted the "esthetic of administrative and legal organization and institutional validation."[2] But can Conceptual Art be defined in a convincing way through the prism of aesthetics? This question is all the more necessary because the attentive observer of the art scene of those years, art critic Harold Rosenberg, wondered at the time whether Conceptual Art is more likely to lead to a "de-aestheticization of art": its works would be intended, accordingly to Rosenberg, as "essentially art for the book".[3] This confrontation of opposing theoretical - and ideological - positions is the source of numerous questions about what the document and the book are, but also about what sense should be attributed to the aesthetic judgment in art today?

The purpose of the documentary gallery is to present works that enrich reflection on the conditions of possibilities in which art could realize the eternal dream of philosophers who wanted to see the embodiment of thought in it. The borderline between art and documentation is a privileged area of experience, where such a hypothesis is put to the test.

Une certaine hésitation se laisse constater dans les théorisations des usages du document dans l'art conceptuel, oscillant entre la volonté d'en soumettre l'usage aux règles de l'esthétique et la mise en cause de la pertinence dans l'art du jugement esthétique en général. Benjamin H. D. Buchloh introduit à son propos la célèbre notion d' „esthétique d'administration", qui aurait détrôné, selon lui, non seulement la traditionnelle „esthétique d'atelier", mais encore celle d'un univers de „production et de consommation industrielle", propre au Pop Art : l'art conceptuel aurait donc adopté „une esthétique de l'organisation administrative et légale et de la validation institutionnelle."[2] Mais l'art conceptuel se laisse-t-il définir de manière pertinente par le prisme esthétique ? Question d'autant plus pertinente qu'il inspire au critique d'art avisé, que fut Harold Rosenberg, observateur au jour le jour de la scène artistique d'autrefois, l'idée d'une „désesthétisation de l'art" : ses productions seraient, selon lui, „essentiellement de l'art pour le livre."[3] Cette confrontation des positions théoriques – et idéologiques – opposées soulève de nombreuses interrogations sur ce qu'est le document ou le livre, ainsi que sur le sens à accorder aujourd'hui au jugement esthétique dans l'art.

La galerie du document se propose de présenter des travaux susceptibles d'alimenter la réflexion sur les conditions de possibilité dans lesquelles l'art rejoindrait le rêve séculaire de philosophes qui voulaient voir en lui l'incarnation de la pensée. La frontière de l'art et du document est un terrain privilégié d'expérimentation pour soumettre leur hypothèse à l'épreuve.

[1] Na dziesięć zachowanych z tej serii prac, dziewięć znajduje się dziś w Yad Vashem Art Museum, któremu podarował je artysta.
[2] Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* Vol. 55 (Winter, 1990): 119.
[3] Harold Rosenberg, „De-aestheticization," w *The De-definition of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), 34.

[1] Out of ten preserved from this series of works, nine are today in the Yad Vashem Art Museum, to which the artist gave them.
[2] Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* Vol. 55 (Winter, 1990): 119.
[3] Harold Rosenberg, „De-aestheticization," in *The De-definition of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), 34.

[1] L'ensemble de ces travaux est reproduit dans le catalogue *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Une avant-garde polonaise* (Paris : Skira, Centre Georges Pompidou, 2018), 148-153. Cat. d'exposition.
[2] Benjamin H. D. Buchloh, „De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle," *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris, l'ARC Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1990), 29. Cat. d'exposition.
[3] Harold Rosenberg, „La désesthétisation de l'art," (1972) dans *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay (Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992), 32.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/27

1. O artyście

André Cadere był Rumunem; urodził się w Warszawie w roku 1934, a zmarł w Paryżu w 1978. Choroba przerwała jego krótką, trwającą zaledwie kilka lat, karierę rozwijającą się głównie w Paryżu, ale którą naznaczyły również liczne podróże po Europie i do Nowego Jorku. Jego pionierska praca polegała głównie na stworzeniu pojęciowych ram praktyki artystycznej całkowicie uwolnionej od – wciąż dominującego - systemu wystaw i galerii. Ponieważ tworzona przez niego sztuka może zostać nie tylko użyta, ale także zaprezentowana w jakimkolwiek miejscu, stała się ona kamieniem węgielnym tendencji, którą nazywa się dziś „krytyką instytucji"; ale bardziej jeszcze niż krytyką, była ona krytyczną praktyką, w przeciwieństwie do artystów, którzy chętnie krytykują instytucje, choć gotowi są na wszelkie z nimi kompromisy, odpowiadające ich własnym interesom. André Cadere był więc aktywistą sztuki, a jego praktyka wskazywała na nową możliwość pogodzenia sztuki z codzienną rzeczywistością. Nawet jeśli jego twórczość jest już dziś na trwałe wpisana w historię sztuki, droga, jaka doprowadziła go do ukształtowania systemu, który przedstawia on w drukowanej tu broszurze, nie jest jeszcze wystarczająco znana.

1. About the Artist

André Cadere was Romanian; he was born in Warsaw in 1934 and died in Paris in 1978. The disease interrupted his short career, which lasted only a few years, developing mainly in Paris, but which have also marked numerous trips around Europe and to New York. His pioneering work consisted mainly in creating a conceptual framework of artistic practice completely freed from the - still dominant - system of exhibitions and galleries. Because his art can not only be used, but also presented in any place, it has become the cornerstone of the trend, which is now called "critique of institutions"; but more than criticism, it was a critical practice, unlike artists who are keen to criticize the institutions, although they are ready for any compromises with them, corresponding to their own interests. André Cadere was an art activist, and his practice indicated a new opportunity to reconcile art with everyday reality. Even if his work is permanently inscribed in the history of art, his path, which led him to shape the system he presents in the brochure printed here, is not yet known enough.

1. Sur l'artiste

André Cadere est un artiste roumain, né à Varsovie en 1934, mort à Paris en 1978. Emporté par une maladie, il laissait derrière lui un parcours qui n'a duré que quelques années et qui s'est déroulé principalement à Paris et au gré de nombreux déplacements en Europe, ainsi qu'à New York. Son travail pionnier a consisté à créer un cadre conceptuel d'une pratique de l'art qui se libère du système galerie/exposition, toujours

encore dominant. Son art pouvant être non seulement utilisé, mais encore présenté en tout lieu, il est devenu la pierre angulaire d'une tendance qu'on appelle critique institutionnelle ; mais plus que critique, elle a été dans son cas une pratique critique et militante, contrairement à ces artistes qui critiquent volontiers les institutions tout en demeurant prêts à faire des compromis qui confortent leurs intérêts. Provocation expérimentale, donc, sa pratique montrait également une voie possible de la réconciliation de l'art avec la réalité quotidienne. Même si aujourd'hui le travail d'André Cadere a acquis une place durable dans l'histoire de l'art, le chemin de la construction de son système, présenté dans la conférence, n'est pas encore bien connu.

2. O broszurze

Prezentowana na następnych stronach broszura nie jest faksymilową reprodukcją oryginalnego dokumentu, opublikowanego po francusku w Brukseli i Hamburgu, ale typograficzną rekonstrukcją polskiego przekładu tekstu wygłoszonego przez André Cadere 10 grudnia 1974 roku podczas konferencji na Uniwersytecie katolickim w Louvain. Serdeczne podziękowania składamy pani Michèle Cadere, a także panu Hervé Bize, za wyrażenie zgody na opublikowanie polskiego przekładu tekstu konferencyjnego, oraz pani Irmeline Lebeer za wyrażenie zgody na posłużenie się edytorską formą, jaką nadało tekstowi wydawnictwo Lebeer Hossmann.

2. About the Brochure

The brochure presented on the following pages is not a facsimile reproduction of the original document, published in French in Brussels and Hamburg, but a typographic reconstruction of the Polish translation of the text delivered by André Cadere on December 10, 1974 at a conference at the Catholic University of Louvain. Many thanks to Mrs. Michèle Cadere and Mr. Hervé Bize, for agreeing to publish the Polish translation of the conference text, and Mrs. Irmeline Lebeer for agreeing to use the editorial form that the Lebeer Hossmann publishing house has given the text.

2. Sur la brochure

La brochure présentée dans les pages qui suivent n'est pas une reproduction en fac-similé du document original, publié à Bruxelles et à Hambourg en langue française, mais une reconstitution typographique de la traduction en polonais de la conférence d'André Cadere, prononcée le 10 décembre 1974 à l'Université catholique de Louvain. Nous remercions Mme Michèle Cadere, ainsi que M. Hervé Bize, de nous avoir autorisé de publier la traduction polonaise de cette conférence, et Mme Irmeline Lebeer de nous avoir autorisé à utiliser la forme éditoriale qui a été conférée à la conférence par les éditions Lebeer Hossmann.

André Cadere

Prezentacja pracy
Sposoby jej użycia

Wydanie polskie według
HOSSMANN HAMBURG
MTL BRUKSELA

Prezentacja pracy
Sposoby jej użycia

Wydanie pierwsze
Nakład 300 egzemplarzy
(Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation)

André Cadere

Prezentacja pracy
Sposoby jej użycia

Przejrzany i poprawiony tekst konferencji z 10 grudnia 1974 roku, która miała miejsce na Wydziale Filozofii i Literatury U.C.L. [Université Catholique de Louvain] w Louvain, Belgia.

Wydanie polskie według
HOSSMANN HAMBURG
MTL BRUKSELA

© 1975 André Cadere, Paryż
© 2018 2018 Estate André Cadere and Galerie Hervé Bize, Nancy
Wydanie polskie *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018) / édition polonaise : *Sztuka i Dokumentacja*, n° 19 (2018)
Według / d'après
Hossmann, Hamburg
MTL Bruksela
Skład polski Norbert Trzeciak, Gdańsk / Composition en polonais Norbert Trzeciak, Gdańsk

Panie i Panowie,

Jest dla mnie zaszczytem, że tak licznie przybyliście do tego amfiteatru; proszę przyjąć gorące podziękowania, które kieruję również do organizatora tej konferencji, Bernarda Marcelisa.

Tytuł, jaki zaproponowałem, wprowadza dwa terminy: prezentacja i sposoby użycia. W dalszym ciągu wykładu zobaczymy, że oba te terminy, nieodzowne ze względu na praktykę językową, w rzeczywistości mojej pracy łączą się ze sobą w jedno pojęcie[1].

Zobaczmy najpierw pierwszy z nich: czym jest prezentacja?

W języku potocznym słowo to ma sens społeczny, towarzyski. Przedstawia się sobie dwie osoby. Po takiej prezentacji rozpoczyna się zazwyczaj rozmowa.

Dziś wieczór sytuacja jest odmienna: prezentuję pewien przedmiot, pewną rzecz. Wymiany właściwe towarzyskim wieczorom są wykluczone. Idzie tu o to, aby widzieć, a widzenie daje w naszym wypadku do myślenia. Następstwem myślenia jest zazwyczaj dyskusja. Myślenie i dyskusja, to dwa pojęcia nieodłącznie związane z filozofią. Dlatego wybraliśmy dla tej prezentacji Wydział Filozofii. Wybór ten zakłada zarazem pewne zobowiązanie, a mianowicie odmowę bezpiecznego i wygodnego schronienia się w subiektywności, odmowę odwoływania się do literatury i do sentymentalizmu. Oznacza to, że wszystkie składniki, wszystkie przedstawione tutaj dane mogą zostać poddane dyskusji. Jesteśmy na gruncie filozofii.

Spróbujmy zatem przyjrzeć się tej pracy.

1. Najpierw ukazują się *kolory*. Oznacza to, że jest ich pewna liczba, a zatem także pewna różnorodność. Najistotniejsza funkcja kolorów polega na możliwości odróżnienia rzeczy jednych od drugich. Za moimi plecami widzicie Państwo tablicę, która ma kolor zielony, bladozielony. A mnie widzicie dlatego, że na tle tej tablicy jestem innego koloru. Jeśli moje ubranie i moja skóra miałyby dokładnie ten sam bladozielony kolor, nie widzielibyście mnie. Używamy kolorów ze względu na ich podstawową właściwość, a mianowicie na ich funkcję różnicującą. Jeśli rozbierzecie tranzystor, wewnątrz zobaczycie przewody elektryczne, całe pęki przewodów. Jest rzeczą oczywistą, że ich rozmaite kolory nie zostały dobrane po to, aby upiększyć wnętrze radia, ale po to, aby pokazać, że każdy z nich ma inną funkcję.

Narzucają się dwa wnioski:

a. Może tu być użyta jedynie ograniczona liczba kolorów, te mianowicie, które najłatwiej jest od siebie odróżnić: biel, czerń i sześć kolorów tęczy: żółć, pomarańcz, czerwień, fiolet, błękit i zieleń. Tych osiem kolorów to w istocie tylko słowa; jeśli poprosimy o zieleń w sklepie metalowym, podadzą nam dziesięć puszek farby z różnymi odcieniami zieleni. Wybrany odcień powinien być zatem najłatwiej odróżnialny od innych kolorów w kontekście, w którym będzie użyty, to znaczy być w sposób najoczywistszy *zielenią* lub *czerwienią*, lub *żółcią* itd.

b. W jednej i tej samej pracy wykluczone jest używanie różnych tonów w miejsce różnych kolorów (różnych tonów szarości, czerwieni, bieli), gdyż używanie różnych tonów czerwieni, bieli, szarości pociągałoby za sobą automatycznie tworzenie harmonii, opracowanie estetyczne, czyli subiektywne i opierające się jakiejkolwiek dyskusji.

2. Praca, którą Państwo widzicie zawiera cztery następujące po sobie w pewnym porządku kolory: jest to matematyczny system permutacji zawierający pewien błąd.

a. Porządek:

Weźmy przykład systemu permutacji[2]:

1234, 2134, 2314, 2341, 3241 itd.

W pierwszej grupie czterech elementów jedynka pojawia się na pierwszym miejscu, w drugiej na drugim, potem na trzecim i wreszcie na czwartym. Teraz dwójka: najpierw jest na pierwszym miejscu, potem przemieszcza się na drugie itd. Kontynuując, w pewnym mo-

mencie trafimy na pierwszy układ: 1234. Przełóżmy cyfry na kolory; w tym wypadku 1 = błękit, 2 = biel, 3 = czerwień, 4 = żółć. Praca dobiega do końca sama z siebie, kiedy powraca pierwszy układ.

Błąd może się pojawić jedynie w ramach jakiegoś porządku; jego zaistnienie jest możliwe dzięki precedensowi, w ściśle określonych ramach. Ale z kolei precedens i dogmat dostrzec można dopiero, kiedy wystąpi błąd. Jego zniknięcie powoduje, że dogmat staje się niewidoczny, a nawet trudno się go domyślić. Między porządkiem i błędem istnieje nierozerwalny związek.

Błąd jest wyjątkiem; jeśli w takich samych warunkach powtarza się ten sam błąd, mamy do czynienia nie z błędem, ale z nowym systemem. Każda nowa praca musi być zatem przynajmniej w jednym punkcie odmienna od wszystkich pozostałych prac[3].

Różnica ta nie ma nic wspólnego z tradycyjnym pojęciem p r a c y u n i k a l n e j, j e d y n e j w s w o i m r o d z a j u; praca zaginiona lub zniszczona może być w zasadzie dokładnie odtworzona (według danych certyfikatu, który jej towarzyszy, kartoteki i jedynie artysta może być za odpowiedzialny za ten proces). Jeśli istnieją dwie identyczne prace, jedna z nich jest automatycznie nadużyciem, falsyfikatem.

3. Drążek o którym mówimy, to zestaw segmentów. Rozmiar segmentów zależy od średnicy użytego materiału: długość każdego segmentu równa jest jego średnicy. Stosunek ten określony został, w sposób najprostszy, przez samo materialne istnienie tej pracy.

4. To jest drewno, malowane drewno; farba pokrywa cylindryczną powierzchnię.

a. Linearne następstwo ukazuje się tym wyraźniej, im bardziej zredukowany jest do minimum problem formalny[4]. Użyty materiał powinien wykluczać z samej swej zasady jakikolwiek proces zaginania. Żelazo, plastik, szkło mogą być z łatwością zginane, kiedy się je podgrzeje. Drewno nie zgina się, ale się łamie; złamana praca przestaje istnieć jako taka.

b. Odkrywamy ją za sprawą spojrzenia, tak samo, jak patrząc, odkrywamy na przykład
te okna, przez które w ciągu dnia wpada światło. Tam widzimy drzwi, przez które można wejść i wyjść. Obiekty te mają swoje funkcje, cze-

muś służą. Ale pośród wszystkich istniejących rzeczy są i takie, które nie mają żadnej funkcji. Mogą być jedynie oglądane. Powiedzmy bardzo ogólnie, że można by je umieścić w jednej grupie, którą nazywa się polem artystycznym.

Skądinąd relief, głębia, ruch są to rzeczywistości, które ujmujemy dzięki edukacji, doświadczeniu i pamięci. Ale w dosłownym sensie widzimy wokół siebie jedynie powierzchnie o różnych barwach. Upoważnia nas to do stwierdzenia, że – jeśli mieć na względzie widzenie – malarstwo (powierzchnia pokryta farbą) jest pierwowzorem zjawiska artystycznego.

Fakt, że poznajemy tę pracę dzięki widzeniu, ujawnia uprzywilejowany stosunek do niej, a to, że kolory użyte zostały do zróżnicowania segmentów, unaocznia ten stosunek.

c. Kolor pokrywa cylindryczną powierzchnię: praca ta nie ma, jak wszelkie malarstwo, dwóch stron; mając kształt cylindra, nie ma ona ani „lewej", ani „prawej" strony.

5. Środki produkcji muszą być adekwatne do produkowanego przedmiotu[5]. Samochód, na przykład, odgrywa ważną rolę w społeczeństwie; produkowany jest przy pomocy odpowiednich środków ekonomicznych i społecznych: tysiące robotników, fabryki itp. W przeciwieństwie do samochodu, opisana tutaj praca nie ma za zadanie służyć krajowej ekonomii. Może być jedynie oglądana. Dlatego jej produkcja powinna angażować jedynie autora i jego własną odpowiedzialność[6]. Nie mogąc zaangażować środków przemysłowych, produkcja ogranicza się do środków indywidualnie dostępnych. Daje się to odczuć w skończonej pracy.

Dzisiejszy wykład nie ma na celu ukazania swej własnej rzeczywistości, lecz rzeczywistość samej pracy. Oznacza to, że praca ta istnieje już wcześniej, a wykład podkreśla jedynie to, co przy pewnym wysiłku uwagi może się każdemu ukazać jako oczywiste. Sens i przydatność wykładu zawierają się w słowie „podkreślać": w całości danych tylko niektóre zostały tu podkreślone, to znaczy wybrane. Wybór ten podyktowany został faktem, że znajdujemy się na Wydziale Filozofii. Ale praca ta może być także wykorzystana w inny sposób, na przykład przedstawiona na Wydziale Nauk Politycznych lub na Wydziale Nauk Ekonomicznych. Za każdym razem zaprezentowana zostanie ta sama struktura, ale z innego punktu wi-

dzenia; z punktu widzenia właściwego miejscu, gdzie dokonuje się prezentacja.

6. Na Wydziale Nauk Ekonomicznych ukazałby się fakt, że praca ta może być sprzedana, to znaczy podkreślone zostałyby jej możliwości ekonomiczne. Musimy rozwiązać problem ceny, która w naszym wypadku podporządkowana jest specyficznemu rachunkowi, ściśle związanemu z charakterem sprzedawanej rzeczy: istnieje podstawowa liczba odpowiadająca cenie za centymetr segmentu. Liczba ta musi być pomnożona przez liczbę centymetrów średnicy. Mnożąc ten wynik przez liczbę segmentów otrzymujemy cenę danej pracy[7].

Podstawa cenowa, która służy tym obliczeniom za punkt wyjścia, określona jest w zależności od kontekstu rynku sztuki w momencie sprzedaży pracy. Rynek ten, tworzony w dużym stopniu przez kilka galerii – we współpracy z kolekcjonerami z jednej, a artystami z drugiej strony – nabrał ostatnio istotnych rozmiarów. Przyczyniły się do tego: spekulacja, chęć inwestowania i ochrony własnych dóbr, unikalność towarów, a także indywidualna wola mocy, snobizm zmieniających się gustów, jak również wparcie dla pewnych idei, postaw politycznych lub tylko dla ustanowionych wartości i ich notowań na giełdzie.

Wszystkie te dane powinny zostać przeanalizowane i zinterpretowane z ramach Wydziału Nauk Ekonomicznych. Pozostaje jeszcze trudny do uchwycenia czynnik: kariera artysty. W jakiej mierze jego nazwisko jest znane, w jaki sposób i przez kogo[8]? Polaryzacja interesów wokół jego osoby, jego trwanie w czasie (wysługa lat), nowatorstwo pracy oraz wpływ, jaki mogłaby wywierać – oto kryteria, które wpływają na cenę. Dlatego trzeba podkreślić, że dzisiejszy wykład może mieć konsekwencje dla mojej kariery artystycznej, a zatem wpłynąć na realia ekonomiczne przedstawionej tu pracy. A to oznacza, że tutaj, na Wydziale Filozofii, nie jesteśmy wcale poza kontekstem ekonomicznym.

7. Na Wydziale Nauk Politycznych należałoby wskazać na funkcje tej pracy w dziedzinie, która jest jej właściwa,

funkcję widzenia, a dokładniej na funkcje sztuki i malarstwa. Mogę stwierdzić, że w tej dziedzinie, moja praca jest całkowicie niezależna. Ale mówienie o niezależności pociąga za sobą konieczność usytuowania kontekstu politycznego[9].

Praca jest niezależna dzięki swojej strukturze i swojej formie.

a. W naszym wypadku struktura nie jest subiektywna, estetyczna; może być ona przedmiotem dyskusji, co umożliwia jej obecność poza chronioną sferą obiegu artystycznego, w jakimkolwiek miejscu, na przykład tutaj, na Wydziale Filozofii.

b. Malarstwo, fotografia, teksty, powierzchnie kwadratowe lub prostokątne, awangardowe lub zacofane, nowoczesne i starożytne, robione są po to, by je zawieszać lub przyklejać do ściany, lub realizować bezpośrednio na niej. Dzieła robione są na ścianę i od niej są uzależnione. Kto jest właścicielem tych ścian, przeznaczonych do wystawiania? Galerie, muzea i Instytucje Kulturalne. Oznacza to, że dzieła, o których mowa, robione są pod kątem i dla tych instytucji.

Cylindryczna forma bez „lewej" i „prawej" strony może być postawiona, niesiona, oparta, zawieszona itd. Wszelkie sposoby prezentacji są możliwe, żadna nie jest obowiązująca. Obecność ściany nie ma już decydującego znaczenia.

Muzea i galerie istnieją jednak jako specyficzne miejsca dla dziedziny widzenia i sztuki. Nie brać tego pod uwagę byłoby złudzeniem. Ponieważ wszelkimi środkami, zwłaszcza poprzez selekcję, wykorzystują one władzę, jaką dysponują, wolność nie jest cechą sytuacji, w jakiej pracujemy. Ograniczenie to należy – jeśli nie przełamać – przynajmniej uczynić widocznym. Jest to możliwe jedynie wówczas, gdy opieramy się na pracy niezależnej. Niezależność ta nie może jednak pozostać na poziomie argumentacji teoretycznej; musi także zostać wdrożona w czyn w codziennej praktyce, przede wszystkim na samym terytorium sanktuariów artystycznych, gdzie praca wystawiana jest w sposób anarchiczny, nawet wbrew woli właścicieli tych miejsc. Aby praktyka ta była naprawdę skuteczna, powinna się pojawiać w momentach, kiedy zgromadzona jest tam największa ilość osób, to znaczy zazwyczaj w trakcie inauguracji wystaw. Zauważmy, że ten sposób wystawiania jest całkowicie pacyfistyczny i nieagresywny. Materialnie rzecz ujmując, okrągły drewniany drążek to nic wielkiego i w żaden sposób nie przeszkadza otwarciu wystawy. Nie idzie o to, aby fizycznie napadać za wystawione przepisowo dzieła. Konflikt rozgrywa się w planie istotnym, ideologicznym, a agresja i przemoc pochodzą zawsze ze strony władz. Trzeba jednak – właśnie po to, by zaznaczyć niezależność w stosunku do władzy – wystawiać także poza sanktuariami artystycznymi: na ulicy, w metrze, w restauracji i właściwie wszędzie, bo przecież nie potrzebujemy już ścian[10].

A ponieważ to właśnie artysta będzie wystawiał swoją pracę, nie może ona, swoimi rozmiarami i ciężarem, przekraczać tego, co może on udźwignąć[11]. Gdyby była większa, stałaby się rodzajem kolumny i za sprawą immobilizmu byłaby dziełem tradycyjnym.

Nie powinno się w żadnej mierze pomijać faktu, że dzieło posiada pewien rozmiar i pewną wagę; może ono – i powinno – być wystawiane także w sposób klasyczny, na zaproszenie muzeum, galerii, oficjalnie zawieszone lub postawione w ich przestrzeniach. To tak, jakby uczynić je w pewien sposób skuteczniejszym: bo im jest bardziej znane – i drogie – tym bardziej rzuca się w oczy możliwość wzięcia go ze sobą, dotknięcia go, postawienia gdziekolwiek...

Znajdujemy się dziś w sytuacji określonej przez tradycje kulturalne, edukację, przez całe społeczne otoczenie (reklama, telewizja i inne media), co nadaje sferze widzenia szczególne znaczenie. Fakt, że to widzenie ostatecznie potwierdza nam istnienie danej rzeczy dowodzi, że jest to sfera podstawowa. Dlatego widzenie, sztuka, malarstwo są w pierwszej linii walki ideologicznej. Ideologie wszelkiego autoramentu chcą je zdominować. Ideologia rządzi polityką, ale jest także częścią filozofii. A to znaczy, że tutaj, na Wydziale Filozofii, nie jesteśmy wcale poza kontekstem politycznym.

8. Można by poddać dyskusji inne jeszcze punkty widzenia. Na przykład stosunek tej pracy do przestrzeni architektury. Architektura tworzy ramy, w które praca ta może albo przeniknąć niczego nie zmieniając, przemierzać ją i stać się efemerycznym zdarzeniem, albo zostać utrwalona i stać się częścią otoczenia.

Wszystkie te kwestie mogą, jeśli nie w szczegółach, to przynajmniej z ogólnych zarysach, zostać poddane dyskusji w ramach tego wydziału. A to ukazuje strategiczne znaczenie

filozofii, dziedziny, która sytuuje się w głębi każdego typu działalności, podszywa je. Jak widzieliśmy, praca tu prezentowana posiada właściwą jej rzeczywistość, ale nie zależy ani od punktu widzenia, ani od jakiegokolwiek uprzywilejowanego miejsca. Trzyma się ona na uboczu, pozwalając ujawnić się naturze miejsca, gdzie się znajduje, oraz widza, który na nią patrzy.

Punkt widzenia jest sposobem użycia. Ponieważ wszystkie punkty widzenia nadają się do dyskusji i są dopuszczalne, każdy z nich stanowi również pewną prezentację tej pracy.

Zakończę przykładem, który pozwoli rozjaśnić ten właśnie aspekt. Po śmierci Cézanne'a, odkryto, że jeden z jego obrazów został użyty do uszczelnienia kurnika. Wykorzystano go do zatkania dziury przed deszczem. Kiedy został oczyszczony i przywrócony do pierwotnego stanu, wystawiono go w Muzeum. Oczywiste jest, że w kurniku obraz ten był użyty, ale nie była to w żadnym sensie jego prezentacja. Mam nadzieję, że jest także oczywiste, iż obecna tutaj praca funkcjonuje w zupełnie inny sposób.

Dziękuję, że wysłuchaliście mnie tak uważnie, a ponieważ praca ta usuwa się na ubocze w stosunku do tego, kto na nią patrzy, oddaję wam głos.

(*Oklaski*)

PRZYPISY

Poza istotnymi elementami dyskusji, jaka miała miejsce po wykładzie, przypisy przynoszą także kilka wcześniej niepublikowanych tekstów autora.

1. Drewniane, okrągłe drążki, to zestaw pomalowanych segmentów, których długość równa jest średnicy. W porządek kolorów systematycznie wprowadzany jest błąd. Posługuję się tą metodą począwszy od roku 1970.

2. Używam dwóch systemów permutacji:

system A

trzy kolory	cztery kolory	pięć kolorów	sześć kolorów	siedem kolorów
123	1234	12345	123456	1234567
231	2341	23451	234561	2345671
312	3412	34512	345612	3456712
123	4123	45123	456123	4567123
	1234	51234	561234	5671234
		12345	612345	6712345
			123456	1234567

system B

trzy kolory	cztery kolory	
123	1234	4312
213	2134	4132
231	2314	4123
321	2341	1423
312	3241	1243
132	3421	1234
123	3412	

3. Błąd powstaje przez przestawienie dwóch segmentów, ale dwa segmenty tego samego koloru nie mogą ze sobą sąsiadować, bo takie sąsiedztwo faworyzowałoby właśnie miejsca, gdzie powstaje błąd. To właśnie po to, aby uniknąć tego typu „kompozycji plastycznej", elitarnej (i tradycyjnej), musi zostać wprowadzony błąd; odkrywa się go w trakcie lektury pracy.

4. W geometrii powierzchnię tworzą dwie przecinające się linie. W przeciwieństwie do powierzchni, która, tak jak tablica, wyklucza pojęcie czasu (powierzchnię postrzegamy spojrzeniem całościowym, za jednym zamachem), linia zakłada odczytywanie (oko zmuszone jest za nią podążać), a zatem włączenie idei czasu (rzeczy następują jedne po drugich). Płótno (powierzchnia) zostało zdekomponowane do tworzących go składników (por. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, prawidło drugie) i powstała stąd praca, która funkcjonuje według zasad podobnych do zasady linii. Linia zakłada czytanie. Czytanie zakłada następstwo różnych elementów. To te różne elementy tworzą zdarzenia. Otóż zdarzenie jest tym, co wymyka się regułom. Jeśli idzie o moją pracę, wybrana reguła – a mianowicie permutacje matematyczne – jest abstrakcyjna i uniwersalna; istnieje ona niezależnie od tej pracy i istniała już uprzednio. Ze względu na istnienie tego prawa, jedynym możliwym zdarzeniem jest błąd. Błąd jest nieprzewidywalny, napotykamy go wnikając w tę rzeczywistość. Wynika stąd konieczność materialnego istnienia tej pracy i trudność mówienia o niej. Konieczność istnienia zawiera w sobie zasadę różnicy i oryginalności, wyklucza zasadę ilustracyjności. Dlatego właśnie w odniesieniu do linii ma sens pokazanie pracy z masywnego malowanego drewna w przeciwieństwie do wszystkiego, co mogłoby jedynie „sugerować" linię, na przykład leciutka kreska na jakiejkolwiek powierzchni lub cienka linka rozpięta w przestrzeni itp.

5. Praca ta produkowana jest na zamówienie; zamówienie (konieczność) może wynikać z kontekstu, ale także pochodzić od osoby. W każdym razie, praca ta nie jest realizowana jako efekt jakiejś „wewnętrznej konieczności" artysty i odpowiada wymaganiom sytuacji.

6. Drewniane listwy o okrągłym przekroju cięte są na segmenty o długości równej ich średnicy. Po wywierceniu otworu każdy segment pokryty jest odporną farbą – lakierem (dopiero po nałożeniu trzeciej warstwy kolor staje się jednolicie błyszczący) – i zestawiony z sąsiednimi segmentami przy pomocy okrągłej listewki, która ciasno wchodzi w otwór. Taki zestaw, nieodzowny, by jasno zróżnicować segmenty, wzmocniony jest dobrym klejem.

7. Kilka drążków stanowić może jedną pracę. W takim wypadku trzeba zastosować następującą zniżkę w stosunku do ceny obliczonej według opisanego systemu:

1% na cenie drążka składającego się z 12 dwu i pół centymetrowych segmentów (trzy kolory)
1% dodatkowy na cenie drążka za każde dodatkowe pół centymetra średnicy
1% dodatkowy na cenie drążka za każdy dodatkowy kolor
1% dodatkowy na cenie drążka jeśli zawiera on więcej niż 40 segmentów.

8. Żaden drążek nie jest podpisany, gdyż podpis określiłby jego kierunek (góra – dół, lewa – prawa strona, początek – koniec). Ale każdej pracy towarzyszy certyfikat. Certyfikat ten, zawierający kod klasyfikacji wraz ze wszystkimi parametrami danej pracy, odnotowany jest w kartotece autora (lub u jego notariusza). W kartotece odnotowane są informacje dotyczące każdej sprzedanej pracy. Certyfikat nie jest podpisany i dlatego jedynie autor (lub jego notariusz) dokonać może identyfikacji, opierając się na kartotece, certyfikacie i na samej pracy.

9. Praca ta nie jest funkcją jakiejkolwiek definicji czy ideologii sztuki, zawsze problematycznej, ale jedynie granic możliwości wytwórczych, możliwości, aby dana rzecz istniała swoim własnym istnieniem. Aby potwierdzić to istnienie, trzeba je pokazać. Musi być zatem widoczne. Można powiedzieć, że praca najbardziej niezależna jest tym samym najbardziej widoczna, gdyż to, co zależy od czegoś innego, najpierw pokazuje swoją zależność, pokazuje właśnie to, że nie ma do pokazania własnej rzeczywistości. *Ready-made*, na przykład, pokazuje jedynie swoją zależność od systemu, którego jest produktem i któremu nadaje pozory wszechmocy, gdyż system ten pozwala „artyście-cudotwórcy" przekształcić banalny przedmiot w „dzieło sztuki". Tego typu prace (*ready-made* w sensie odmiennym od malarstwa) muszą być koniecznie wpisane w historię, historię, która zawsze pisana jest – przez artystów lub ich krytyków – po to, aby uprawomocnić (jako zerwanie ciągłości lub jako pokrewieństwo) dzieło, które ma być sprzedane. Prace te zjawiają się „jako dalszy ciąg po...", sytuują się „w stosunku do..." itp.
Warunki istnienia opisanej tutaj pracy są następujące: a. musi być wytworzona – jest to zatem praca; b. musi być widziana – widzenie potwierdza jedynie jej istnienie; potwierdzenie wszak nieodzowne, gdyż bez niego praca nie istniałaby. W praktyce nie jest to oczywiste, gdyż istnieje dziś instytucjonalna wizja rzeczy i „imperializm" kulturalny, który ma tendencję właśnie do eliminowanie wszelkiej niezależnej pracy.

10. Wiele prac artystycznych widać dziś w parkach, szkołach (1% [budżetu inwestycji budowlanych przeznaczony jest we Francji na realizacje artystyczne]), na stacjach metra (Luwr, Saint-Augustin i inne, również w metrze moskiewskim, itd.). Manifestacje dadaistyczne miały miejsce na ulicach przed wojną, po wojnie, a ostatnio mają miejsce happeningi, dzieła zawieszane są na drzewach, przyklejane są na płotach, na murach, w oknach domów itp.

Czasem, kiedy transportowane są prace na Salon Majowy, widać, jak prace Picassa czy Hundertwassera defilują na ulicy. Jeśli idzie o opisaną tutaj pracę, wystawioną tam, gdzie się ją widzi, najważniejsza jest możliwość, by była widziana (a zatem wystawiona) na terenie jakiejkolwiek instytucji, niezależnie od jakiegokolwiek zaproszenia. Wyzwala to czasem brutalne reakcje i represje ze strony organizatorów. Tak się zdarzyło na przykład w Paryżu w Grand Palais (1972), na placu Vandôme (1973), w galerii Maeght (1973).
Trzeba także zasygnalizować, że autor pochodzi z kraju na Wschodzie [z Rumunii]. Stanowi to całą serię określeń. Bo czy można sobie wyobrazić artystę, na przykład Amerykanina, który przychodzi ze swoją pracą na wystawę, na którą nie został zaproszony? Mentalność zachodnia, gdzie miesza się pycha z intelektualną wzgardą (i materialnym komfortem), czyni taką postawę niemożliwą do pomyślenia, z wyjątkiem właśnie artystów, którzy, pochodząc z krajów marginesu, nie posiadają nic i nie mają nic do stracenia. Przykładem podobnej sytuacji jest w Nowym Jorku Tony Shafrazi.

11. Wykluczone jest, by opłacać osoby, które, w zamian za pensję, chodziłyby, pokazując okrągłe, drewniane drążki. Posługiwanie się człowiekiem-reklamą jest tak samo fałszywe, jak posługiwanie się opłacaną siłą roboczą, która w galeriach wytwarza odbitki „mistrzów". Mobilizowane tym sposobem środki są nieproporcjonalne w stosunku do przedmiotu. Podobnie, drążek zbyt mały zakładałby technologię złotnika, zupełnie tutaj nieadekwatną.
Rozmiary pracy są zatem ograniczone takimi właśnie czynnikami, a mianowicie tym, co autor może sam zrobić i unieść.

4e de couv. – Printed in Poland
(*Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation)*

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/28
Galeria

Leszek BROGOWSKI
Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

ANDRÉ CADERE: ROZPOCZĄĆ SZTUKĘ OD NOWA. KOMENTARZ DO KONFERENCJI Z LOUVAIN

Przypadek sprawił, że André Cadere (1934-1978) urodził się w Warszawie w rodzinie rumuńskiego dyplomaty, przebywającego wówczas z żoną na placówce w Polsce. Zmarł w Paryżu w wieku zaledwie czterdziestu czterech lat, a jego sztuka pozostawała przez długi czas w pewnym zapomnieniu, jedynie Lefevre Jean Claude, artysta, pielęgnował pamięć o jego twórczości. Kiedy Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zorganizowało w 2008 roku retrospektywną wystawę dzieł Cadere'a, jasne się stało, jak wiele zawdzięczają jego pracy i refleksji z lat 1971-1978 inni artyści, zwłaszcza Daniel Buren.

Źródłem wiedzy o sztuce Cadere'a jest głównie, przywołana w tytule, konferencja z Louvain i materiały pokonferencyjne (*Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*, Hamburg: Hossmann / Bruksela: MTL, 1975), a także inna, obszerna, bo ponadstustronicowa, pośmiertna publikacja autorstwa Cadere'a: *Histoire d'un travail* (Gandawa: Herbert – Gewald, 1982). Te autorskie źródła uzupełniają dwa istotne, dobrze udokumentowane katalogi: katalog wspomnianej wystawy retrospektywnej (*André Cadere. Peinture sans fin*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle / Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2007-2008) oraz publikacja *Documenting Cadere 1972-1978* (London: Koenig Books, 2013). *Catalogue raisonné* André Cadere'a wydany został w Kolonii przez Buchhandlung Walther Konig w 2008 roku, kiedy wszystkie dzieła artysty znalazły już swe miejsce w zbiorach publicznych i prywatnych. Istotę nowatorskiej koncepcji sztuki rumuńskiego twórcy pokazuje (z przymrużeniem oka, rzecz jasna) anegdota o obrazie van Gogha, którą na zakończenie konferencji w Louvain przytoczył Cadere.

– Po śmierci artysty – mówił Cadere – odkryto, że jeden z jego obrazów został **użyty** do zatkania dziury w kurniku. Ten sposób **użycia** obrazu van Gogha nie był wszelako **prezentacją** dzieła, bo prezentacja powstających w tej epoce prac wymagała specjalnych ram instytucjonalnych (muzea, galerie sztuki, ściany z karniszami), aby dzieła wyeksponować. Oczywiste jest zatem – konkludował Cadere – że w kurniku obraz ten był użyty, ale nie była to w żadnym sensie jego prezentacja.

– Mam nadzieję, że jest także oczywiste – mówił dalej Cadere, wskazując na towarzyszący prezentacji wielobarwny, złożony z segmentów, drążek – iż obecna tutaj praca funkcjonuje w zupełnie inny



André Cadere, Turyn, 14 października 1975, podczas projektu w Galerii Sperone (fot. Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere i Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, Turin, Octobre 14, 1975 during the project in the Sperone Gallery (photo Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere and Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, Turin, 14 octobre 1975 à l'occasion de son projet à la Galerie Sperone (photo Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



André Cadere, Paryż, 1977 / André Cadere, Paris, 1977, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy (photo Ghislain Mollet-Viéville).

sposób. Krótko mówiąc, każdy uczyniony z tej pracy **użytek** jest pewnym sposobem jej **prezentacji**.

Przedstawiona podczas konferencji koncepcja uwalnia całkowicie sztukę od instytucji tego typu, jak galeria czy centrum sztuki, choć nie wyklucza możliwości wystawiania jej w ich przestrzeniach. Granice „pola artystycznego", które zastępuje pojęcie „świata sztuki" (znacznie je poszerzając), jest określone przez możliwość poznania rzeczywistości za sprawą widzenia. Na tym polega radykalizm tej koncepcji: prezentacja drążków może mieć miejsce wszędzie, czyli zarówno w kurniku, jak i w muzeum! Każdy **użytek** zrobiony z drążków odpowiada wymaganym dla nich przez artystę warunkom **prezentacji**: – Za każdym razem zaprezentowana zostanie ta sama struktura – mówi Cadere. – Ale z innego punktu widzenia; z punktu widzenia właściwego miejscu, gdzie dokonuje się prezentacja.

W pracy Cadere'a, użytek i prezentacja „łączą się ze sobą w jedno pojęcie". W ten sposób Cadere modyfikuje najpierw pojęcie dzieła, którego misją nie jest już niesienie treści narratywnych i jakości estetycznych, ale skupienie uwagi na przestrzeni, w której jest ono prezentowane. Czyli wystawiane, eksponowane, jeśli posłużyć się językiem „instytucjonalnym". Dzieła tego typu nie potrzebują ani piedestałów, ani postumentów czy cokołów, ani galeryjnych karniszy, na których miałyby być zawieszone. Drążki Cadere'a mogą być oparte o ścianę w galerii lub w jakiejkolwiek innej przestrzeni, mogą być położone na stole lub na podłodze, mogą być niesione przez artystę na ulicy, w mieście, czy w przestrzeniach jakichkolwiek instytucji; a w muzeum mogą znaleźć dla siebie miejsce poza salami wystawienniczymi. Mogą też, nie tracąc ani sensu ani wartości – a nawet przeciwnie, nabierając właściwego im znaczenia – zostać zaprezentowane na ulicy, na przykład przed wejściem do dowolnej instytucji sztuki.



André Cadere, Wernisaż wystawy Jean-Pierre Raynaud / Vernissage of the exhibition Jean-Pierre Raynaud / Vernissage de l'exposition Jean-Pierre Raynaud, Galerie Alexandre Iolas, Paris, 1973 (fot. André Morain), courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

– Praca tu prezentowana – mówi Cadere podczas konferencji, która odbyła się na wydziale filozofii – posiada właściwą jej rzeczywistość, ale nie zależy ani od punktu widzenia, ani od jakiegokolwiek uprzywilejowanego miejsca. Trzyma się ona na uboczu, pozwalając ujawnić się naturze miejsca, w którym się znajduje, oraz widza, który na nią patrzy.

Dzieło traci więc swe uprzywilejowane miejsce w centrum uwagi i przestrzeni, aby stać się elementem gry, jaka toczy się w przestrzeni sztuki. Najbliższym odniesieniem teoretycznym dla tej koncepcji jest więc niewątpliwie społeczna antropologia sztuki.

Podobnie praca nad dziełem – tradycyjnie nazywa się ją twórczością, ale słowo to nie pojawia się w treści wykładu artysty ani razu – nie polega na wyborze, ocenie i organizacji wartości estetycznych, które są wszak kwestią gustu. Natomiast Cadere głosi **anty-subiektywizm** i odrzuca „bezpieczne i wygodne schronienie" w sentymentalizmie. Odrzucając pojęcie „wewnętrznej konieczności" (posługiwał się nim Kandinsky, zapożyczając je od Hegla), z której miałyby wyłaniać się dzieła, oświadcza, że wszystkie składniki przedstawionej przezeń koncepcji „mogą zostać poddane dyskusji". A jak wiadomo, o gustach się nie dyskutuje. „Warunkami istnienia" opisanej na konferencji sztuki są „praca" i „widzenie", przy czym pojęcie pracy zdaje się dzielić na dwie, przenikające się wzajemnie sfery. Z jednej strony można mówić o procesie konstrukcji intelektualnej i jej prezentacji, a stąd wynika potrzeba refleksji nad statusem opublikowanej po raz pierwszy w Polsce broszury Cadere'a (wrócimy poniżej do tego zagadnienia). Z drugiej strony artysta podkreśla jednak, że nie idzie tu o pracę teoretyczną *sensu stricto*, której jego sztuka byłaby jedynie „mechaniczną" realizacją, ale o uwypuklenie, o „podkreślenie" pewnych aspektów, naturalnie zawartych w jego praktyce sztuki: pojęcia i refleksja są nieusuwalnymi elementami każdej praktyki.

Jeśli zaś chodzi o materialną realizację dzieła, to nie da się jej sprowadzić ani do rzemieślniczego wykonania uprzednio opracowanego planu, ani do przemysłowej realizacji dzieła. Przed zredukowaniem do rangi rzemiosła chroni jego pracę „błąd": obwarowane dodatkowymi warunkami „przestawienie dwóch segmentów". Pojęcie błędu i jego sens – odejście od elitarnych standardów sztuki i przezwyciężenie tradycyjnej unikalności dzieł – wprowadza i wyjaśnia artysta podczas konferencji. Przed zredukowaniem do poziomu procesu przemysłowego chroni tę sztukę jej jednoznaczne wpisanie w doświadczenie istnienia. Na wzór sloganu, spotykanego czasem w amerykańskich restauracjach: „Nie jedz więcej, niż możesz unieść!"[1] Cadere pisze, że warunki realizacji (jego) sztuki związane są z tym, „co autor może sam zrobić i unieść".

Jak widać, koncepcja i realizacja dzieła oraz życie artysty są w tej przemyślanej praktyce sztuki nierozłącznie ze sobą powiązane. Romantyczna arbitralność dyskursu o sztuce ograniczona jest możliwością dyskusji na jej temat. Ale dyskusja nie może pozostać na „na poziomie argumentacji teoretycznej" i musi także brać po uwagę jej sposób przenikania w rzeczywistość poprzez „codzienną praktykę" sztuki. Ponieważ Cadere nie rozdziela sfery materialnej praktyki od wymagania właściwej człowiekowi refleksyjności, nie przewiduje zatem (jak uczynili to nowojorscy konceptualiści) możliwości handlowania ideami.

Dziś widać wyraźniej rozliczne dwuznaczności, lub po prostu niebezpieczeństwa, związane z możliwością sprzedawania i kupowania wartości niematerialnych, w tym intelektualnych i artystycznych. Dla Cadere'a, przedmiotem wymiany handlowej są jedynie zwykłe przedmioty, zastępujące tradycyjne dzieła sztuki: wielosegmentowe drążki, wykonywane i – ewentualnie – sprzedawane według jasno sformułowanych zasad. Zgodnie z nimi, renoma artysty może mieć wpływ na cenę jednostkową, zdefiniowaną jako „centymetr segmentu", która mnożona jest przez jego średnicę i przez liczbę segmentów, tak aby otrzymać cenę danego drążka (od niej artysta odliczał rozmaitego rodzaju zniżki). Taki system pozwala cenie dzieła rosnąć lub maleć w określonym czasie ze względu na sytuację na rynku sztuki. Jednak nie przewiduje jakiejkolwiek możliwości (lub dopuszczenia próby) ustalenia ekwiwalentu między wartościami estetycznymi i intelektualnymi oraz wartościami ekonomicznymi lub pieniężnymi. „W naszym wypadku struktura nie jest subiektywna, estetyczna; może być ona przedmiotem dyskusji, co umożliwia jej obecność poza chronioną sferą obiegu artystycznego", mówi artysta. Jego system określa zatem jasno etyczne ramy handlu dziełami, bo uniezależnia ekonomię od mistyfikacji. Takich, jak ocena w walucie war-



André Cadere w dyskusji z Reynoldem Arnould; chwilę później został wyrzucony z wernisażu wystawy Barnetta Newmana / André Cadere in a discussion with Reynold Arnould; a moment later he was expelled from the vernissage of Barnett Newman's exhibition / André Cadere en discussion avec Reynold Arnould, juste avant d'être expulsé de l'exposition Barnett Newman, Galeries nationales du Grand Palais, Paryż, 1972 (fot. André Morain), courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



André Cadere przed Pałacem Sztuk Pięknych w Brukseli, 1974 / André Cadere in front of the Palace of Fine Arts in Brussels, 1974 / André Cadere, devant le Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy (photo G. Engels).



1



2



3

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



1. André Cadere, widok fragmentu ekspozycji w Galerie D'Alessandro – Ferranti, Rome, 27 stycznia – 2 lutego 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (fot. Mimmo Capone).
André Cadere, partial view of the gallery exhibition in the D'Alessandro – Ferranti Gallery, Rome, January 27 – February 2, 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (photo Mimmo Capone).
André Cadere, vue partielle de l'exposition à Galerie D'Alessandro – Ferranti, Rome, 27 janvier – 2 février 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (photo Mimmo Capone).

2. André Cadere, *Drewniany drążek B 20001003*, malowane drewno, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Kolekcja Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Round Bar of Wood B 20001003*, painted wood, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Barre de bois rond B 20001003*, bois peint, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

3. André Cadere, *Drewniany drążek B 30102000*, malowane drewno, 77 x 3,5 x 3,5 cm. Kolekcja prywatna, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Round Bar of Wood B 30102000*, painted wood, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Barre de bois rond B 30102000*, bois peint, 77 x 3,5 x 3,5 cm. Collection privée, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

4. André Cadere, wystawa *Cadere / Drewniany drążek i jego awatary*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, 15 luty – 27 kwiecień 2013, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, exhibition *Cadere / Round Bar of Wood and its avatars*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, February 15 – 27 April 27, 2013, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, vue de l'exposition *Cadere / La barre de bois rond et ses avatars*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, 15 février – 27 avril 2013, Courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

tości estetycznych, ocena realnej wartości dzieła niezależnie od ambicji kolekcjonera itp. Uzależnia także cenę dzieła jedynie od elementów mierzalnych i policzalnych, jeśli chodzi o charakterystykę samego dzieła. Oraz od kontekstu ekonomicznego, jeśli chodzi o czynniki zewnętrzne. To Cadere zaproponował zastąpienie podpisu artysty (kluczowego element fetyszyzacji dzieł jako towaru na rynku sztuki) certyfikatem, który zawierał kod wraz ze wszystkimi informacjami na temat danego drążka, a artysta prowadził ich rejestr.

Ignorując pracę Cadere'a, Jean-Marc Poinsot deklarował w 1988 roku, że wszelkie próby artystów uwolnienia się od formy wystawy w galerii lub muzeum, są nieskuteczne. Próbował wykazać, że wszystkie dzieła trafiają ostatecznie do instytucjonalnych przestrzeni wystawowych. Poinsot traktował bowiem wystawę jako ramę, która ustanawia semiotyczny status dzieła.[2] Ta postawa nie odbiega daleko od socjologicznej teorii sztuki (Marcel Mauss, George Dickie, Gérard Genette i inni), według której to właśnie instytucje „świata sztuki" nadają ostatecznie różnym przedmiotom status dzieła. Odmawiając instytucjom tego typu władzy, André Cadere stał się dla nich rodzajem zagrożenia. Czy fakt, że wielokrotnie „brutalne reakcje i represje ze strony organizatorów" uniemożliwiały mu wejście na wystawę czy wernisaż wystawy, nie jest najlepszym argumentem przeciw tezom George'a Dickiego czy Jean-Marca Poinsota? Kilkakrotnie Cadere podkreśla w tekście wykładu z konferencji niezawisłość swojej pracy od instytucji sztuki: tradycyjne dzieła robione są „na ścianę" i od niej są uzależnione. Kto jest właścicielem tych ścian, przeznaczonych do wystawiania? Galerie, muzea i Instytucje Kulturalne. Oznacza to – podkreśla Cedere – że dzieła, o których mowa, robione są pod kątem i dla tych instytucji.

Jego sztuka zaś nie tylko uniezależniła się od prezentacji w ramach instytucjonalnych przestrzeni wystawowych (konferencja na uniwersytecie jest w pełni prawomocną formą jej prezentacji), ale także uwolniła się od modelu sztuki, który dostosowywał ją do instytucjonalnych warunków prezentacji.

– Mogę stwierdzić – mówi Cadere w Louvain – że w tej dziedzinie moja praca jest całkowicie niezależna. Ale mówienie o niezależności pociąga za sobą konieczność usytuowania sztuki w kontekście politycznym.

Artysta wyjaśnia zatem, dlaczego jego drążki powinny być **także** widoczne w przestrzeniach instytucjonalnych, nie zawężając do nich wcale „pola artystycznego". Sztuka jest bowiem w sposób istotny walką o wolność polityczną. Ponieważ muzea i galerie nadużywają władzy, jaką dysponują, „wolność nie jest cechą sytuacji, w jakiej pracujemy" –pisze. To ograniczenie wolności należy zwalczać, przede wszystkim w taki sposób, aby stało się ono widoczne. Trzeba je najpierw doprowadzić do społecznej świadomości, „przede wszystkim na samym terytorium sanktuariów artystycznych" – mówi o swojej praktyce Cadere – gdzie jest ona „wystawiana w sposób anarchiczny, nawet wbrew woli właścicieli tych miejsc. Aby praktyka ta była naprawdę skuteczna, powinna się pojawiać wtedy, kiedy jest tam zgromadzona największa liczba ludzi, to znaczy zazwyczaj w trakcie inauguracji wystaw". Jasno ocenia, kalkuluje i ogranicza moment prowokacji i transgresji, uzasadniając go, jako element polityczny własnej praktyki, „możliwy jedynie wówczas, gdy opieramy się na pracy niezależnej".

Powróćmy teraz do pytania o status broszury zatytułowanej *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*: czy należy ją traktować jako dzieło, jako element dzieła, czy jako dokument niemający nic wspólnego ze statusem dzieła sztuki? Druk, którym Cadere posługiwał się równolegle (ulotki, karty pocztowe, zaproszenia, oświadczenia i manifesty, broszury itp.) jest innego rodzaju alternatywą dla systemu galeryjno-wystawienniczego, poddawaną przez artystów rozlicznym próbom począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku. Przeciwnie do tezy, jaką postawił Poinsot, drukowana offsetem broszura (jak ta, którą tu reprodukujemy) nie potrzebuje galerii po to, by stać się sposobem prezentacji pracy artysty. Nie potrzebuje ona także „ram semiotycznych" wystawy po to, by wydrukowany na jej stronach tekst nabrał sensu. Książka i broszura same w sobie są już systemem prezentowania dowolnych treści (następujące po sobie, dające się przewracać i kartkować strony) i – tak, jak prace Cadere'a – nie potrzebują żadnych innych, specyficznych warunków przedstawienia. Książkę można czytać w bibliotece, ale także z łóżku i na przystanku autobusowym; broszurę Cadere'a można także czytać w muzeum, medytując nad sztuką i warunkami jej prezentacji.

Na pytanie o status dokumentu drukowanego, zawierającego zapis z konferencji, nie ma odpowiedzi w samym wykładzie. Musi więc ono pozostać do pewnego stopnia otwarte. Być może należy jej szukać w równoległych praktykach innych artystów, które doprowadziły do świadomego rozmycia granicy między dziełem i dokumentem. Oczywiście broszura nie zastępuje drążków i nie jest równoważna praktyce artystycznej Cadere'a. Jest ona jednak nie tylko elementem, ale także sposobem prezentacji jego sztuki.

Mówiąc inaczej, artysta proponował nowy sposób tworzenia, używania i prezentowania sztuki, inne jej pojęcie i inną praktykę. Douglas Huebler na przykład, był bardzo wrażliwy na tego typu zmiany myślenia:. – Być może – mówił w wywiadzie 1969 roku – ewolucja ta wymaga, by nazywać sztuką coś innego, niż to, czym była ona w przeszłości.[3] Dodając: – Chciałbym (…) wynaleźć inne sposoby robienia tego, co nazywałbym sztuką.[4]

Postawę Cadere'a charakteryzowała skromność, a nawet rodzaj politycznej pokory. Był Rumunem. – Czy można sobie wyobrazić artystę, na przykład Amerykanina, który przychodzi ze swoją pracą na wystawę, na którą nie został zaproszony? – ironizował. – Mentalność zachodnia, w której pycha miesza się z intelektualną wzgardą (i materialnym komfortem), czyni taką postawę niemożliwą do pomyślenia, z wyjątkiem właśnie artystów, którzy, pochodząc z krajów marginesu, nie posiadają nic i nie mają nic do stracenia.

Jego kulturowa pokora wyrażała się również respektem wobec tradycji i próbą powrotu do źródeł sztuki, aby wszystko rozpocząć niejako od nowa. Pierwotna funkcja koloru związana jest ze zróżnicowaniem rzeczywistości i rozróżnianiem zjawisk i przedmiotów – na niej Cadere oprze w pracy system kolorów. Pierwotną funkcją widzenia jest poznanie i taką też, podstawową misję pełnić będzie doświadczenie widzenia w jego sztuce. – Idzie tu o to, aby widzieć, a widzenie daje w naszym wypadku do myślenia – mówi Cadere na samym wstępie wykładu. Dlatego „malarstwo (powierzchnia pokryta farbą) jest pierwowzorem zjawiska artystycznego."

Opierając się na tych fundamentach, Cadere proponował przemyśleć do głębi doświadczenie sztuki w kontekście epoki, w której przyszło mu żyć. Świadom tego, że praktyka, jaką obmyślił, miała charakter jednocześnie (i nierozłącznie) artystyczny i polityczny: „Znajdujemy się dziś w sytuacji określonej przez tradycje kulturalne, edukację, przez całe społeczne otoczenie (reklama, telewizja i inne media), co nadaje sferze widzenia szczególne znaczenie. Fakt, że to widzenie ostatecznie potwierdza nam istnienie danej rzeczy, dowodzi, że jest to sfera podstawowa. Dlatego widzenie, sztuka, malarstwo są w pierwszej linii walki ideologicznej." Bo czy w istocie sens, jaki nadamy sferze widzenia, nie jest stawką, o jaką toczy się gra o przyszłość kultury?

Przypisy

[1] Stéphane Le Mercier, „Don't read more than you can lift ou l'édition modeste," w *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), 199.

[2] Jean-Marc Poinsot, „Déni d'exposition," w *Art conceptuel I* (Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1988), 19. Katalog wystawy. 7 octobre-27 novembre, 1988.

[3] „Douglas Huebler, July 25, 1969," w *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, red. Alexander Alberro i Patricia Norvell (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001), 143-144.

[4] Ibidem, 150.

doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/29

SUM-MARY

RÉSU-MÉ

Leszek BROGOWSKI

ANDRÉ CADERE: TO BEGIN ART FROM SCRATCH. A COMMENT UPON THE CONFERENCE IN LOUVAIN

Starting from the text published in 1975 by André Cadere under the title *Presentation of the work. Ways of its use*, the second edition of Artists' Documents in the Andrzej Pierzgalski Gallery presents the little known work of this artist in Poland. The document reproduced here does not replace the work nor is it equivalent of artistic practice: but at the same time it is not only something secondary, because it is also one of his ways of presenting his own art. The lecture given by the artist at the University of Louvain is not a theoretical construct *sensu stricto*, which his own artistic practice would be the creation of; its purpose was only to highlight the concepts and reflections naturally contained in his everyday practice of art. And the practice of Cadere opened a new way of creating and presenting art, the essence of which was to completely free it from institutions such as a gallery, museum or art centre. The method that allowed for this was based on the assumption that every *use* of this work is a way of its *presentation*. His art does not need any exhibition space other than the space in which he finds himself. The place containing the works was occupied by multi-colored sticks composed of segments, created according to a strictly defined system, whose placing was also an element of *error*. In this way, the work lost its privileged place as the centre of attention in the space, and its mission was no longer the narrative and aesthetic quality of the work, but to concentrate on the space in which it is presented. Cadere's sticks do not need any pedestals or gallery walls, because each and any way they are used is also a full-fledged way of presenting them: they can be leaning against a wall, in a gallery or in any other space, placed on a table or on the floor, they can also be carried by the artist himself on the street, in the city, or in the spaces of any institution, or in a museum; they can also find a place for themselves outside the exhibition halls, without losing their sense or value, or even the opposite, gaining their proper meaning. This anthropological concept of art leaving the institutional framework in order to penetrate into everyday reality undermines the sociological conception still dominant in western society, according to which the "art world" institutions ultimately give the status of works of art to various objects. By depriving the institutions of such authority, Cadere became a kind of threat to them and was repeatedly met with brutal reactions from their part: he was often banned from entering the vernissage or even being asked to leave the space *manu militari*. But his art was not only an experimental provocation aimed at the institutions of art; it also proposed radically different economics, rejecting, among other things, the practice of artist's signature on the work itself, that is the key element of fetishization of the work of art as a commodity on the art market, replacing it with a certificate prepared by the artist, which included the code with all information about the given bar of wood and which was on the list that he kept. Based on these foundations, Cadere proposed a thorough rethinking of the experience of art in the context of the era in which he came to live. He was aware that the practice that he invented and implemented was inseparably artistic and political, and his critical attitude to the greatest extent concerned questions about the future of culture, which Cadere associated with the sphere of vision, the decisive experience of the era of advertising, television and the development of mass media. He liberated art from a narrow circle of art institutions, expanding the boundaries of the artistic field defined by the possibility of the cognition of reality through vision. "That's why vision, art, painting are in the forefront of ideological struggle," he said in Louvain, underlining the importance of the field of culture: "The work presented here," he said, "strays off the beaten track, allowing the nature of the place where it is located and the viewer who looks at it to be revealed."

Leszek BROGOWSKI

ANDRÉ CADERE: RECOMMENCER L'ART. COMMENTAIRE À LA CONFÉRENCE DE LOUVAIN

Prenant appui sur le texte de la conférence, publié en 1975, *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*, la deuxième édition des Documents d'artistes dans la Galerie dédiée à Andrzej Pierzgalski, présente le travail d'André Cadere, relativement peu connu en Pologne. Le document reproduit ici ne remplace pas l'œuvre et ne se substitue pas à la pratique artistique elle-même ; mais il n'est pas non plus accessoire, car il constitue l'une des manières de présenter son art. La conférence prononcée par l'artiste à l'université de Louvain n'est pas une construction théorique *sensu stricto*, dont la pratique serait une réalisation ; son but a été de mettre en valeur des concepts et réflexions naturellement implicites dans sa pratique quotidienne de l'art. Et la pratique de Cadere inaugurait, en effet, une nouvelle façon de faire et de présenter l'art, dont la différence spécifique était la libération totale de l'art par rapport aux institutions telles que la galerie, le musée ou le centre d'art. La méthode qui le rendait possible se résumait dans le principe selon lequel tout *usage* qui en est fait est en même temps une *présentation* de son art. Celui-ci n'avait donc pas besoin pour être présenté d'espaces d'exposition spécifiques. La place de l'œuvre s'est alors trouvée occupée par des barres multicolores, composées de segments et confectionnées selon un système rigoureux, dont l'erreur fut un des éléments. L'œuvre perdait ainsi sa place privilégiée au centre de l'attention et de l'espace, et sa mission ne consistait plus à porter des contenus narratifs ou des valeurs esthétiques, car elle devait attirer l'attention sur l'espace où les barres étaient présentées. Ces barres n'ont besoin ni de socles ni de cimaises, car tout usage qui en est fait est à la fois une façon légitime de les présenter : elles peuvent être appuyées contre le mur, dans une galerie ou dans n'importe quel autre espace, posées sur une table ou au sol, ou portées par l'artiste dans la rue ou dans l'espace d'une institution quelconque, fût-elle de l'art ; dans un musée, elles peuvent se trouver un espace en dehors des salles d'exposition, sans perdre le sens ou la valeur, voire – au contraire – en renforçant leur signification propre. Cette conception anthropologique de l'art qui quitte les cadres institutionnels, afin de pénétrer dans la réalité quotidienne, met en cause la conception sociologique qui domine encore dans nos sociétés occidentales, selon laquelle ce sont précisément les institutions de l'art qui accordent *in fine* le statut d'œuvres d'art à divers objets qu'elles exposent. En refusant ce pouvoir aux institutions, André Cadere est devenu pour elles une sorte de menace et a subi à répétition des réactions brutales de leur part ; on lui interdisait l'entrée aux vernissages, voire on l'en expulsait *manu militari*. Mais son art n'était pas qu'une provocation expérimentale tournée contre les institutions de l'art ; il proposait également une autre économie de l'art, en rejetant, entre autres, la pratique de la signature de l'artiste à même l'œuvre, qui est un moment clé de sa fétichisation comme marchandise, et en la remplaçant par un certificat établi par l'artiste qui comporte un code de classement incluant toutes les coordonnées de la pièce respective, code lui-même se référant au fichier qu'il tenait. S'appuyant sur ces éléments, Cadere a proposé de repenser de fond en comble l'expérience de l'art dans le contexte de son époque. Conscient du fait que la pratique qu'il a élaborée et qu'il mettait en œuvre était indissociablement artistique et politique, il interrogeait dans l'attitude critique l'avenir de la culture, dont il liait le destin avec la sphère visuelle, source d'expériences décisives à l'époque de la publicité, de la télévision et du développement hyperbolique des *mass-media*. Il a libéré l'art du cercle étroit des institutions pour élargir les limites du champ artistique défini par la capacité à connaître la réalité par le regard. « C'est pourquoi regard, art, peinture sont en butte à une lutte idéologique », dit-il à Louvain, en soulignant l'importance de la sphère visuelle pour la forme de la culture : son travail, affirme-t-il, « s'efface, laissant apparaître ce qu'est l'endroit où il se trouve, qui est le spectateur qui le regarde ».

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC